

## A cavallo fra fantasia, storia e realtà

### Due libri su **Piero della Francesca**

- La soluzione del cosiddetto *enigma* della *flagellazione di Cristo*
- Il ritrovamento a Ferrara degli affreschi già dal Vasari ritenuti perduti
- Appendici

Pier Gabriele Molari (\*)



La *Justitia* romana e la delega divina ad esercitarla  
(Ferrara, Palazzo Schifanoia)

(\*) *ordinario di Costruzione di Macchine*  
*Università di Bologna*  
[piergabriele.molari@unibo.it](mailto:piergabriele.molari@unibo.it)



*Ai miei nipotini:*

*Camilla, Carlo, Marta, Pietro*



## **Contenuto del Libro I**

L'interpretazione dell'iconografia della *Flagellazione* di Piero della Francesca è dibattuta da lungo tempo e non ha trovato fino ad ora una risposta definitiva malgrado i numerosi tentativi.

In questo saggio si associa la *Flagellazione* alla tavola detta *di San Bernardino*, ora a Brera, e alle tavolette dei *Signori di Montefeltro*, ora alla Galleria degli Uffizi di Firenze, ipotizzando che esse appartengano ad un'unica opera, realizzata da Piero per la meditazione di Federico da Montefeltro.

L'inedito e forse ardito accostamento pone l'insieme dei quattro dipinti sotto la stessa ottica e ne permette una definitiva interpretazione iconografica, come pure una datazione certa.

Collocando l'insieme delle tavole nel *loco sacro* del Palazzo Ducale di Urbino si scoprono coinvolgenti scenari di luce che danno una nuova visione dell'opera e della personalità di Piero della Francesca.

Viene poi accostata alla *Flagellazione* la scritta presente sul fregio della cosiddetta *Cappellina del perdono* e si scopre quale sia il tema dominante del dipinto: l'affermazione del primato dell'imperatore romano sulla Chiesa di Cristo, primato conferito da Dio stesso: era proprio questo il tema principale in discussione nelle corti italiane di allora, tema filtrato attraverso la delega divina ad esercitare la giustizia.

## **Contenuto del Libro II**

Anche se il Vasari scrive che a Ferrara non rimane traccia degli affreschi di Piero, se non in una cappella della chiesa di S. Agostino e per altro in cattive condizioni, gli affreschi di palazzo Schifanoia permettono di rileggere intere pagine dell'Alberti e di sentirlo vivo tramite la mano di Piero e permettono anche di capire meglio il tema trattato ad Urbino e cioè quello del primato dell'imperatore sulla Chiesa di Cristo e la delega divina per la giustizia.

L'aver identificato Leon Battista Alberti nel personaggio di destra della *Flagellazione* e anche lo stesso Piero nel San Giovanni Battista della Tavola di Brera rende credibile e affascinante questo accostamento. Si riscopre l'origine del pensiero di Piero e il grande sogno di poter avere una giustizia uguale per tutti e si può mettere a fuoco anche una posizione più radicale di Piero su questo tema rispetto a quanto appare nei dipinti di Urbino.

Le molte cose celate negli affreschi dei Mesi di Palazzo Schifanoia permettono di proporre intere parti come opera di Piero e di considerarli come gli affreschi ritenuti perduti dal Vasari.

Viene mantenuta l'attuale attribuzione a Francesco del Cossa solo per i tre campi posti in alto nella parete dalla parte dell'anticamera. Si rivede anche l'interpretazione corrente di una cedola della Tesoreria Estense.

## Contenuto dell'appendice

Le tesi sostenute nei due libri rendono agevole identificare i personaggi ritratti nella *La Madonna di Senigallia*, permettono una nuova lettura di alcuni dipinti dell'epoca quali *L'adorazione dei magi* di Marco Carpiso e permettono di dare significato alla tavola di Giusto di Gand detta *La Comunione dei Santi*.

Si riportano le scritte presenti nell'intorno del *loco sacro* del Palazzo Ducale di Urbino.

Si identificano, attraverso una numerazione, i personaggi rappresentati nelle principali tavole citate nel testo.

Una tavola cronologica di alcuni eventi del periodo fornisce una rapida consultazione delle sequenze cercate.

<i>Contenuto Libro I</i>	pag. i-5
<i>Contenuto Libro II</i>	pag. i-5
<i>Indice</i>	pag. i-7

## **Libro I La soluzione del cosiddetto enigma della Flagellazione di Cristo**

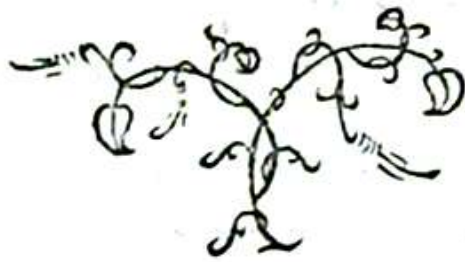
<i>Premessa - Descrizione del dipinto</i>	pag. I-3
<i>-Le interpretazioni dell'iconografia</i>	pag. I-4
<i>-Le principali interpretazioni</i>	pag. I-5
<i>-Alcune altre interpretazioni</i>	pag. I-7
<i>- La collocazione del dipinto</i>	pag. I-8
<i>Ipotesi di base del presente lavoro</i>	pag. I-9
<i>I membri della famiglia di Federico</i>	pag. I-13
<i>I membri della famiglia di Federico nelle tavole</i>	pag. I-16
<i>Le altre persone raffigurate attorno alla famiglia di Federico e di Battista Sforza: le date ed i personaggi</i>	pag. I-18
<i>Gli otto personaggi presenti nella Flagellazione</i>	pag. I-29
<i>La geometria, i colori e le 'luci'</i>	pag. I-37
<i>La grande tristezza del Duca e la 'diaspora' degli amici più cari</i>	pag. I-48
<i>Il Neoplatonismo e la Cappella del perdono</i>	pag. I-49
<i>Conclusione</i>	pag. I-53

## **Libro II Il ritrovamento a Ferrara degli affreschi già dal Vasari ritenuti perduti**

<i>L'affresco dei Mesi nel salone di Palazzo Schifanoia a Ferrara, eseguito fra il 1468 e l'estate del 1469</i>	pag. II-5
<i>I particolari</i>	pag. II-14
<i>Conclusione</i>	pag. II-23

## **APPENDICI**

<i>Altre opere dello stesso periodo:</i>	
<i>-La Madonna di Senigallia</i>	pag. a-2
<i>-La Santa Eucarestia di Giusto di Gand</i>	pag. a-4
<i>-L'Adorazione dei Magi</i>	pag. a-5
<i>-La scritta sotterrata a Napoli in Santa Reparata</i>	pag. a-6
<i>Ringraziamenti</i>	pag. a-7
<i>Agenda</i>	pag. a-7
<i>Bibliografia</i>	pag. a-8
<i>Bibliografia-Altri documenti</i>	pag. a-12
<i>- Le scritte riportate sulle tavole e sui fregi</i>	pag. a-13
<i>- Le corrispondenze nomi-figure</i>	pag. a-16
<i>Cronologia</i>	pag. a-21





LIBRO I  
La soluzione del cosiddetto *enigma* della *Flagellazione*  
*di Cristo*



## Premessa

### Descrizione del dipinto

Il dipinto denominato *La Flagellazione* è una tempera realizzata su di una tavola di pioppo. La superficie dipinta misura (base x altezza) 81,5 x 58,4 cm, mentre la tavola nella sua interezza misura (base x altezza) 92,5 x 69,4 cm. La base della superficie dipinta è formata da un materiale composito ottenuto impiegando fili di lana, come fibra, e colla animale mista a gesso, come legante. L'opera è conservata ad Urbino, nella Galleria Nazionale delle Marche ed è classificata come bene mobile di categoria 0A.

Piero della Francesca pone la propria firma alla base del trono, con la scritta **OPUS PETRI DE BURGO S[AN]C[T]I SEPULCR[I]**.

I primi riferimenti all'opera si trovano in un inventario settecentesco del Duomo di Urbino [a2], ove si legge che il dipinto è conservato nella sacrestia. La tavola viene descritta come *La Flagellazione di Nostro Signore Gesù Cristo, con le figure e i ritratti dei duchi Guidubaldo e Oddo d'Antonio*.

Nella fascia di cornice, posta in corrispondenza dei personaggi raffigurati, almeno fino al 1839, secondo il Passavant [37], si leggeva la scritta *convenerunt in unum*.

La fascia, di colore verde-giallo, venne rimossa da un 'restauro' negli anni intorno al 1870. L'opera era danneggiata da tre lunghe fenditure orizzontali e da alcune cadute di colore [35], [36].

Si può pensare il dipinto diviso in due finestre di rappresentazione secondo i canoni dell'epoca [4]: una quadrata ed una rettangolare, nella parte quadrata è rappresentata la flagellazione di Cristo e nell'altra, in primo piano, sono dipinti tre personaggi. Nella rappresentazione prospettica viene impiegato un doppio punto di vista come descritto nel *De perspectiva pingendi* dello stesso Piero [39] [33].

Silio Bozzi [12] misura l'altezza della parte dipinta con un braccio fiorentino (58,3 cm) e mette in relazione la base del dipinto (81,5) con la diagonale del quadrato costruito sull'altezza, trovando così il classico rapporto di Vitruvio: fra l'altezza da terra del soffitto e la larghezza dell'atrio, pari a  $\sqrt{2}$  [51].<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Da notare come questo rapporto trovi ancora oggi largo uso nelle dimensioni unificate dei fogli di carta.

In questo caso il rapporto viene impiegato in senso orizzontale, e non verticale, ma, come vedremo, è questa una direzione particolare.

La luce proviene da tre diverse sorgenti: dall'alto -il fascio principale-, dai lati e frontalmente i fasci di minore intensità. Dalla prima direzione viene illuminato anche il soffitto del portico basilicale sotto il quale è flagellato il Cristo.

La forza straordinaria dell'arte di Piero sta propriamente nell'aver connaturato con la forma il colore, che in lui è immediatamente luce fino a fargli assumere valore plastico. Quanto più guadagna in astrazione tanto più la forma perde in movimento, dando alla rappresentazione una fissità atemporale: la realtà del fatto particolare coincide con la totalità del reale, il tempo coincide con lo spazio ed è pertanto dato una volta per sempre [46]. Da ricordare che i dipinti erano l'unico mezzo per tentare una materializzazione dell'aldilà.

Il Berenson scrive [10]: *Il risultato espressivo è l'impersonalità, l'assenza di emozioni, la calma solenne nella dignitosa severità manifestata dai personaggi rappresentati: e tuttavia non esiste Flagellazione più emozionante della sua, quantunque su nessun volto si scorga un'espressione in rapporto con l'avvenimento; anzi, quasi a rendere il fatto più severamente impersonale, Piero introdusse nel meraviglioso dipinto tre maestose figure in primo piano, impassibili come macigni.*

Il quadretto è molto ammirato e studiato per l'impiego della prospettiva lineare e per l'aria di immobilità che pervade il lavoro, tanto che è stato definito: *Il più bel quadretto del mondo* [23].

Data la difficoltà incontrata nell'identificare i personaggi rappresentati, e nel dare senso compiuto a quanto raffigurato, gli studiosi hanno posto innumerevoli ipotesi<sup>2</sup>, tanto da coniare il termine *enigma di Piero della Francesca*.

Vari sono stati quindi i tentativi per interpretarne l'iconografia e di conseguenza ampia ne è la bibliografia specifica. La questione, data anche l'importanza che viene attribuita al dipinto nella Storia dell'Arte, è dibattuta da lungo tempo, ma non ha trovato fino ad ora una risposta definitiva.

### ***Le interpretazioni dell'iconografia della Flagellazione***

E' difficile enumerare tutte le interpretazioni dell'iconografia del dipinto che si sono succedute nel tempo senza tentarne una classificazione, che per il numero delle proposte non può essere che sommaria.

---

<sup>2</sup> David King ne enumera ben 41 nella tabella pubblicata in [24].

Sembra quindi opportuno analizzarne dapprima l'interpretazione globale e spingersi poi verso il contenuto, suddividendolo a sua volta nella analisi dei personaggi raffigurati nella parte di destra e nella parte di sinistra, lasciando alla fine la considerazione sulle ipotesi della collocazione del dipinto.

Come sempre, quando si tentano classificazioni di opere dell'ingegno umano, si trova qualcosa non separabile dalle altre e così, in alcuni casi, non si può pensare al significato globale, prescindendo dalla collocazione dell'opera e quindi dalla sua fruizione.

### *Le principali interpretazioni:*<sup>3</sup>

L'interpretazione più diffusa è che il dipinto raffiguri un evento storico che viene messo in relazione più o meno stretta con la sofferenza della flagellazione di Cristo.

Sulla parte di sinistra del dipinto si ha sostanzialmente una convergenza di vedute nel considerarla appunto la flagellazione di Cristo. Ma anche qui le interpretazioni si distinguono nel definire l'identità dei vari personaggi.

Il personaggio seduto sul trono viene ritenuto Ponzio Pilato o l'ultimo imperatore di Costantinopoli Giovanni VIII Paleologo, il personaggio vestito all'orientale viene ritenuto l'imperatore musulmano che conquista Costantinopoli, Murad II, o il suo successore [43]. Non sembra siano state avanzate ipotesi sul flagellatore e sul personaggio ritratto di spalle, mentre nel personaggio che tocca Cristo alcuni studiosi vedono Giuda Iscariota.

Gli eventi storici considerati per interpretare la parte di destra del dipinto sono:

1- La congiura per uccidere Oddantonio da Montefeltro [45].

Viene fatto riferimento all'uccisione di Oddantonio da Montefeltro avvenuta ad Urbino il 22 luglio del 1444. Oddantonio si dice ritratto al centro, mentre ai lati sono ritratti gli urbinati Serafini e Ricciarelli, che ordirono la congiura in quanto mariti di donne da lui abusate. L'evento suscitò anche grande emozione, collegata allo scempio sul cadavere portato in processione per Urbino. Oddantonio era il fratellastro di

---

<sup>3</sup> Si fa qui un rapido cenno ad alcune interpretazioni proposte senza fare riferimento diretto ai vari lavori. Si rimanda ovviamente ai testi originali per una analisi più approfondita. Una recensione dei lavori è riportata nei lavori di King [24], Roeck [45], Ginzburg [23], Ronchey [46], ai quali può essere fatto opportuno riferimento.

Federico, che dopo questa tragica fine succedette a lui come Signore di Urbino.

Una seconda ipotesi per lo stesso evento consiste nel pensare che ai lati di Oddantonio siano i suoi consiglieri Manfredo dei Pio e Tommaso di Guido dell'Agnello, rei di avere consigliato ad Oddantonio di seguire una politica impopolare e violenta.

## 2- Le trattative per la crociata contro i Musulmani

Viene fatto riferimento alla crociata contro i Musulmani e in particolare si pensa ad un invito rivolto a Federico da Montefeltro da parte del letterato-umanista Giovanni Bacci perché partecipasse alla crociata organizzata da Pio II che stava per salpare da Ancona (si veda il ritratto del Pinturicchio). Il personaggio al centro viene associato a Bonconte, il colto figlio di Federico da Montefeltro [23].

## 3- La caduta di Costantinopoli [46]

Si fa riferimento alla caduta di Costantinopoli del 1452 ed alla sofferenza che la popolazione dovette subire.

## 4- Il concilio per la riunificazione delle chiese cattolica e ortodossa.

Questo concilio iniziò a Ferrara nel 1431, l'anno successivo venne spostato a Firenze, dove terminò nel 1445. La disputa del concilio fu sull'interpretazione da dare al *Filioque procedit* cioè al fatto che lo Spirito Santo procedesse sia dal Padre sia dal Figlio o dal padre attraverso il figlio, come riportato nei due *Credo: Qui ex Patre Filioque procedit* e *Qui a Patre per Filium procedit*. Ma in realtà la vera sostanza della disputa fu la supremazia dell'una o dell'altra comunità. In questo contesto si considera che le due figure ritratte siano due sapienti: Bessarione quello di sinistra, Niccolò III d'Este quello di destra, che stanno disputando sulle persone della Trinità, mentre il personaggio centrale viene indentificato in Tommaso Paleologo, fratello dell'imperatore bizantino. Il Cristo flagellato rappresenterebbe sia la lontana Costantinopoli, allora minacciata dagli Ottomani sia la stessa Chiesa di Cristo.

## 5- L'incontro fra Cosimo de'Medici e Gemisto Pletone [12];

Si fa riferimento all'incontro fra Cosimo de'Medici e Gemisto Pletone, descritto da Marsilio Ficino nell'introduzione alla traduzione alle *Enneadi* di Plotino [42]. Si pensa che Marsilio Ficino stesso sia il personaggio raffigurato al centro fra i due interlocutori.

Quest'interpretazione risente di un'impostazione pitagorico-platoniana che vede in vari dipinti di Piero riti di iniziazione all'Accademia Platonica di Careggi, compiuti di fronte al volto di Platone. Per esempio si sostiene che un rito analogo sia illustrato nel famoso affresco, sempre di Piero

della Francesca, nel Tempio Malatestiano di Rimini. Su questa linea si pone anche un recente autore che si appropria della 42<sup>a</sup> interpretazione.<sup>4</sup>

### *Alcune altre interpretazioni:*

1- Raffigura antenati di Federico da Montefeltro.

Si pensa che i duchi rappresentati siano Guidubaldo e Oddo d'Antonio da Montefeltro. Quest'interpretazione si basa su quanto scritto nell'inventario settecentesco dei beni del Duomo di Urbino, già citato [a2].

2- Rappresenta il compianto per la morte prematura dei figli di Ottaviano Ubaldini e di Ludovico Gonzaga.

Ottaviano Ubaldini della Carda, fratellastro di Federico da Montefeltro, aveva perduto improvvisamente il figlio Bernardino degli Ubaldini ammalatosi di peste nel 1458 dopo che egli si era recato con Bonconte, figlio di Federico, a Roma e di qui stava percorrendo la via per Napoli. Anche il conte di Mantova Ludovico Gonzaga aveva perduto improvvisamente il figlio Vangelista nello stesso anno.

Quest'interpretazione permette di fare un collegamento con il vestito del personaggio di estrema destra raffigurato in uno splendido vestito di seta con impresso lo stemma del cardo (riferimento alla casata Della Carda dell'Ubaldini)

3- Viene posta una relazione fra la posizione dei personaggi e la scritta presente sull'astrolabio dell'astronomo Regiomontanus, deducendone i nomi criptati [24]. Vengono proposte interpretazioni multiple dei vari personaggi. In particolare il personaggio con barba viene ipotizzato essere un sapiente greco che, dopo la caduta di Costantinopoli, nel Concilio di Mantova del 1459, discute su come realizzare una nuova crociata, ma anche il cardinale Bessarione (e anche l'asceta egiziano del V secolo al quale il cardinale si era ispirato assumendone il nome). Al centro sarebbe nel contempo il giovane Regiomontanus, ma anche Bonconte, Bernardino Ubaldini della Carda e Vangelista Gonzaga, sulla destra Giovanni Bacci, il padre di Ottaviano Ubaldini ed infine Ludovico Gonzaga, padre adottivo di Vangelista ed ospitante il Concilio di Mantova.

Tutte le interpretazioni elencate non hanno dato una risposta definitiva accettata dagli studiosi, data la difficoltà di riferire contemporaneamente i

---

<sup>4</sup> Duccio Alessandri ,*La flagellazione 42*, Metauro Ed, 2011

tre personaggi ad un evento storico che sia particolarmente significativo per la Corte di Urbino e che li accomuni. Non si trova neppure un legame plausibile fra quanto rappresentato nella parte di destra con quanto riportato nella parte di sinistra e, soprattutto, non si prende in considerazione la posizione della scritta che ne attesta l'autore, né la significativa importanza che un tale quadro avrebbe dovuto meritare nella Corte di Urbino.

### *La collocazione del dipinto ad Urbino*

Per la collocazione del dipinto ad Urbino due sono le ipotesi presentate:

1- Il dipinto era un antependio d'altare a sé stante ed era collocato nella Cappellina del Perdono per la meditazione di Ottaviano Ubaldini della Carda. In quest'interpretazione si fa riferimento alla posizione dell'osservatore del dipinto [7] ed alla scritta presente sul portale di ingresso al tempietto stesso.

2- Il dipinto era la prima parte di uno sgabello d'altare collegato al dipinto detto di San Bernardino, ora a Brera. Il Parronchi, basandosi su analogie con il polittico di Sant'Antonio, ora a Perugia, e con lavori di contemporanei, sostiene che la *Flagellazione* fosse la prima di tre parti uguali e che il dipinto fosse collocato in origine nella Chiesa di San Francesco di Urbino [35],[36].

La prima ipotesi sembra in contrasto con la vicenda storica dato che Piero della Francesca si allontana da Urbino nel 1472-1473 e non è possibile che il dipinto sia posteriore alla scritta, posta dall'Ubaldini sulla cosiddetta Cappellina del Perdono, dopo la morte di Federico, avvenuta nel 1482. Tuttavia, nell'ipotesi esposta sulla collocazione del dipinto, viene colta la fruizione personale dell'opera e anche il luogo così ristretto nel quale la tavoletta poteva venire osservata.

La seconda ipotesi lega il dipinto alla Tavola di Brera: si pensa che facesse parte della predella. Essa permette così di cogliere un vincolo importante, ma restringe il dipinto ad una fruizione religiosa, mettendo così in un non provabile contrasto la nascita di Cristo con la sua flagellazione.



## *Ipotesi di base del presente lavoro*

In [23]<sup>5</sup> si afferma che *la partita riguardante la Flagellazione (rappresentata in Fig.I-1) si gioca, intera, sul piano della decifrazione dell'iconografia*. Partendo da questa affermazione e rendendocisi conto che il dipinto suddetto, analizzato a sé stante, non può fornire ulteriori elementi, in questo saggio si accosta la tavola *della Flagellazione* ad altri dipinti di Piero e si cerca di individuarne la collocazione originale.



Fig.I-1. La Tavola *della Flagellazione*, Galleria Nazionale delle Marche.

Dopo varie considerazioni, si è giunti alla conclusione che la Tavola *della Flagellazione*, la Tavola di Brera, detta di San Bernardino Fig.I-2 ed i due quadretti della Galleria degli Uffizi, detti ritratti dei Signori del Montefeltro, riportati in Fig.I-3, facessero parte dello stesso dipinto. Si formula quindi l'ipotesi di lavoro: la Tavola di Brera aveva una predella che comprendeva *la Flagellazione* e i due ritratti degli Uffizi.

---

<sup>5</sup> [23] pag. 62



Fig.I-2. La Tavola di Brera detta *Pala di San Bernardino*.

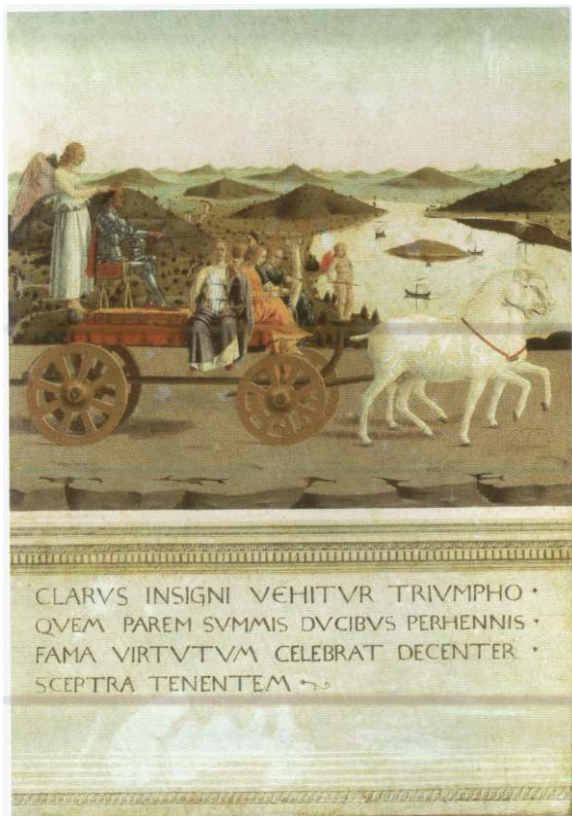


Fig.1-3. I ritratti dei signori di Montefeltro: Battista Sforza e Federico da Montefeltro (fronte e retro), Uffizi, Firenze.

In questo contesto la celebratissima Pala di Piero della Francesca, ora a Brera, [6], [16] può essere intesa come una scena di famiglia per la meditazione di Federico da Montefeltro e i tre quadretti come approfondimento di quanto raffigurato nella tavola principale.

Come già detto, l'ipotesi che *la Flagellazione* fosse *il primo di tre pannelli di uno sgabello d'altare che doveva prendere posto sotto la Pala di Brera* fu già avanzata dal Parronchi in [35], [36] Fig.I-4. Questo autore, *cercando un'eventuale connessione fra i dipinti urbinati di soggetto sacro, la Flagellazione e la Pala di Brera* presuppone, senza mostrare dubbio alcuno, una collocazione religiosa del dipinto e cerca di identificare le figure sacre, anche se ritratte con volto di persone laiche, non riuscendo, come già accennato, a colmare il contrasto fra la nascita di Cristo e la sua flagellazione.



Fig.I-4. L'ipotesi del Parronchi [35], [36] con la Flagellazione pensata come prima parte di uno 'sgabello d'altare' (con due settori andati perduti) per la Chiesa di San Francesco di Urbino.

In un'ottica simile si pone l'affermazione del Piermattei, il quale sostiene che la consuetudine tipica e accertata di Piero di individuare *lo stesso personaggio in più dipinti porta a formulare congetture non coerenti*, dato che Piero della Francesca adotta *nei suoi dipinti tipi fisionomici ricorrenti* [38]. Questa affermazione viene superata nel seguito di questo saggio, grazie all'ipotesi, che verrà discussa, della unità della Pala di Brera con

la sua predella, trovandosi una diretta corrispondenza fra i vari personaggi rappresentati nell'opera stessa.

Per quanto riguarda la fruizione privata dei quadretti degli Uffizi, il Lightbown [27], facendo riferimento a simili quadretti dei Duchi di Milano, presenti nel 1494 nel guardaroba dei Duchi di Ferrara, afferma: *non ci troviamo dunque davanti ad una immagine ufficiale di Federico, bensì a un ritratto che, sebbene principesco, ha anche carattere domestico*. Del resto la cura dei dettagli della tavola di Brera impone di pensare ad una "osservazione" molto ravvicinata e quindi per sua natura domestica.

L'ipotesi espressa per la prima volta nel presente lavoro permette di definire un contesto più ampio nel quale muoversi, passando da un quadro all'altro per chiarire e meglio definire i vari personaggi e le varie situazioni nelle quali costoro si trovano coinvolti.

Le tavole si possono così datare anche in modo piuttosto preciso: sulla fine del 1472, dopo la morte del Cardinale Bessarione, dato che, come si vedrà, egli è ritratto appena defunto. Battista Sforza, la moglie di Federico, al centro della Pala, è pure defunta da pochi mesi e non può più sorreggere il figlioletto Guidubaldo. Anche Federico non può svolgere da solo questo compito (nel dipinto originale le mani non sembrano opera di Piero), sembra quindi lecito pensare che Federico sia stato dipinto senza mani, impossibilitato ad agire. Federico vuole ricordare Battista, proprio al centro dei suoi pensieri, con la parte più rappresentativa e colta della Corte che si era scelta. Il dipinto vuole anche ricordare, in un'atmosfera di grande tristezza, che, mentre Federico era in armi, la famiglia rimaneva unita attorno a *la Batista* o *la Baptista* [11], come Federico chiamava affettuosamente la moglie nelle sue lettere.

Si cerca ora di riconoscere tutti i personaggi presenti nell'insieme delle quattro tavole per scoprire ulteriori corrispondenze fra il dipinto principale e la sua predella.

## *I membri della famiglia di Federico*

Si ricorda che Federico III da Montefeltro, dopo essere rimasto vedovo di Gentile Brancaleoni, deceduta nel 1456 [19], dalla quale non ebbe figli, sposò il 10 febbraio 1460 a Mantova Battista Sforza, di soli 14 anni e di ben 24 anni più giovane di lui [11]<sup>6</sup>. Il matrimonio fu favorito dallo zio della sposa Francesco Sforza e da sua moglie Bianca Maria Visconti,

---

<sup>6</sup> [11] pag 57-58 con cerimonia officiata dal papa Pio II eletto solo due anni prima, i patti matrimoniali erano stati conclusi a Pesaro nel novembre del 1459.

che per diversi anni (dal 1450 al 1458) allevarono Battista alla corte di Milano, come se fosse figlia loro [11], [41] dandole una cultura umanistica di ampio spettro con conseguente grande libertà di pensiero. Battista Sforza era una donna particolarmente intelligente<sup>7</sup>, colta, decisa, sicura, dotata di una memoria prodigiosa e profondamente devota al marito, tanto da dargli ben sette figli in soli 12 anni, nella ricerca dell'erede maschio [11].

Federico nel 1460, anno del matrimonio con Battista Sforza, aveva già avuto quattro figli naturali, dei quali si valuta l'età che avevano nel 1472:

> **Bonconte**, deceduto a Sarno nel 1458 (morì a 17 anni [23] [49]).

> **Elisabetta** di 27 anni nel 1472, essendo nata nel 1445 ca.<sup>8</sup>

> **Antonio** di 22 anni nel 1472, essendo nato nel 1450<sup>9</sup>

> **Gentile Feltria** di 14 anni nel 1472, essendo nata nel 1458<sup>10</sup>.

Dalla unione di Federico con Battista Sforza nacquero:

1- **Costanza** (1460-1461), (la prima Costanza) deceduta a pochi mesi

2- **Giovanna** (1462 -1514), di 10 anni nel 1472,

3- **Costanza** (1466-1518), (la seconda Costanza), di sei anni nel 1472,

4- **Aura** (1467? non si è trovata una sufficiente documentazione) di 5 anni nel 1472 ?,

5- **Girolama** (1468? – 1482 [11]<sup>11</sup>) di 4 anni nel 1472 ?,

6- **Agnese** (1470-1522), di 2 anni nel 1472,

7- **Guidubaldo** da Montefeltro (1472-1508), erede del Ducato e futuro sposo di Elisabetta Gonzaga.

Dal manoscritto Urb.Lat. 1204 della Vaticana [a3], riportato in [43], senza data, ma dei primi anni della reggenza di Ottaviano Ubaldini, si ha una diretta testimonianza della presenza dei figli di Federico nella Corte Ducale:

*Guid'Ubaldo,*

---

<sup>7</sup> La sua elevata spiritualità è evidenziata nel dipinto di Brera dall'ottagono realizzato sul tappeto. Questo poligono viene sempre posto fra il quadrato (simbolo della materialità) ed il cerchio (simbolo della perfezione)

<sup>8</sup> si sposa con Roberto Malatesta nel 1475, morirà a Roma nel 1503. In [11] si afferma che Elisabetta 'Isabecta' fosse figlia di Battista; ciò è in contraddizione con la sua data di nascita (1445 ca), dato che nel 1475 le si attribuisce l'età di nove anni.

<sup>9</sup> morirà ad Urbino nell'agosto del 1500.

<sup>10</sup> morirà a Pesaro nel 1529.

<sup>11</sup> [11] pag 153.

*il signor Antonio di Monte Feltrio*

e, più avanti nell'elenco, raggruppate da una graffa, le figlie di Federico:

*Madama (o Madonna) Elisabetta,*

*Madama (o Madonna) Giovanna,*

*Madama (o Madonna) Costanza,*

*Madama (o Madonna) Aura*

*Madama (o Madonna) Girolama*

*Madama (o Madonna) Agnese (Agnestina in una trascrizione dell'elenco)*

*Madama (o Madonna) Gentile (GentileFeltria in una trascrizione dell'elenco).*

GentileFeltria, di 14 anni alla morte di Battista Sforza, sembra non essere tenuta in particolare considerazione, dato l'ultimo posto occupato nell'elenco sopra riportato.

In [11] non viene menzionata la primogenita Costanza dato che, pensando alla seconda Costanza, si afferma che assegnare ad una figlia il nome della nonna defunta prematuramente o di una sorella defunta non fosse di buon auspicio. A confutare questo fatto, si mette in evidenza come sia stato rinnovato anche il nome di Aura che, secondo la tradizione, era il nome della madre di Federico.

Per i volti di Giovanna, di Elisabetta e per quello di Battista Sforza si può fare riferimento ai busti dei Laurana Fig.I-5.



Fig.I-5. Elisabetta, Battista Sforza, Bianca Maria Visconti (o Giovanna da Montefeltro?), opere di Luciano o Francesco Laurana. Da sinistra: Frick Collection- N.Y; Museo del Bargello- Firenze; Museo del Louvre- Parigi.

## *I membri della famiglia di Federico nelle tavole*

Con le premesse poste per la fruizione privata del dipinto, vicino e dietro Battista Sforza, nella Tavola di Brera, è ragionevole pensare che vi siano i figli suoi e quelli di Federico nati fuori dal matrimonio, figli che lei allevò come se fossero suoi, secondo la consuetudine di quei tempi [11]. Tuttavia da una più attenta analisi del dipinto, osservando che alcuni personaggi sono dotati di ali, quindi morti e venuti sulla terra per accompagnare Battista nel mondo delle idee, si può pensare che *alle spalle* di Battista ci siano le persone dalle quali ha tratto i suoi ideali di vita e cioè le sue *madri* spirituali e i suoi precettori [11].

Si può così pensare, come verrà poi approfondito analizzando la predella, che la giovane a lei vicina sia Bianca Maria Visconti, ritratta nel pieno della sua gioventù, e più discosta sia ritratta la sua matrigna Sveva da Montefeltro, mentre alla sua sinistra vi sia il suo inseparabile precettore Martino Filetico e dietro, lontano nel tempo, il suo primo maestro Matteo Collenuccio da Sassoferrato.

La *Pala di Brera* sembra voler ricordare a Federico anche il momento del suo precipitoso rientro da Volterra per vedere la sua Battista morente; egli è inginocchiato per il grande rimorso di non essere stato abbastanza vicino alla sua sposa, tanto da sentirsi artefice della sua morte, come già ampiamente sottolineato [23], [46]. La continuità fra il braccio di Federico e il corpo di Guidubaldo sembra indicare quella nel governo del ducato.

Passando ad analizzare anche la predella ed in particolare il retro dei quadretti degli Uffizi, nella ipotesi già posta, i figli di Federico vengono divisi fra coloro che sono sul carro dei vivi insieme a Federico e che sono raccolti attorno ad una colonna spezzata, per indicare come Battista Sforza fosse la colonna della famiglia, Fig.I-6, e coloro (la piccola Costanza) che sono sul carro dei defunti.

Sul carro dei vivi trainato da due cavalli bianchi, segno di grandezza e di potenza nel tardo Medioevo [27], che ricordano quelli riportati nella parte alta dell'affresco del Mese di Marzo dell'affresco del Palazzo Schifanoia di Ferrara, sono Giovanna, Costanza, Aura, Girolama, Agnese (le ultime si pensa siano nascoste dalle sorelle, in effetti appare una piccola mano, apparentemente non collegata ad alcun corpo), Guidubaldo (al quale Federico indica il cammino con la spada) e *Gentile-Feltria* ritratta di spalle, a riprova della scarsa considerazione nella quale veniva tenuta.

La piccola Costanza, la primogenita legittima, defunta a tre mesi d'età, ha le sembianze di un piccolo angelo ed è con Battista Sforza sul carro dei morti, trainato da una coppia di unicorni, cavalli ultraterreni, Fig.I-7.



Sul carro dei defunti non è presente Bonconte, perché non è figlio di Battista Sforza e perché, morto due anni prima che Battista arrivasse ad Urbino, non è a lei legato, ma lo stesso Bonconte, mai dimenticato dal padre, è ritratto, come vedremo, nella Tavola *della Flagellazione*.

Sul carro di Battista Sforza, in rosso principesco, seduta su di un faldistorio [27]<sup>12</sup>, è anche ritratta di spalle Costanza da Verano, sua madre, senza volto, perché morì quando Battista aveva un anno e quindi la figlia non ebbe modo di conoscerla. Si pensa che le tre 'madonne' appartengano alla famiglia Sforza di Pesaro o siano strettamente imparentate con Battista. La donna, vestita di nero, al centro del carro, con un aquilotto bianco (implume) in grembo, viene identificata in Bianca Maria Visconti (defunta nel 1468) [40], donna di grande carattere e carisma, che Battista chiama *mater* [11]<sup>13</sup>, per indicare che l'aveva allevata dandole un modello di vita. L'aquilotto bianco, simbolo di forza e fiducia dei Montefeltro, sta proprio ad indicare Battista piccola.

Per le altre due presenze femminili sembra lecito pensare ad una stessa donna: Sveva da Montefeltro, sposata con il nome di Seraphina Sforza, ritratta nei suoi due diversi ruoli: prima dolce<sup>14</sup> matrigna di Battista Sforza, vestita di bianco per voto di castità e posta di fronte alla vera madre, e poi uscita dal mondo, quindi morta<sup>15</sup>, essendosi ritirata a vita claustrale nel convento del Corpus Christi delle clarisse di Pesaro, dedicandosi appunto all'adorazione del Corpo di Cristo.

Circa la presenza del Corpo di Cristo in un ambiente ultraterreno si può cogliere una forte polemica con la Chiesa di Roma da parte di Piero, che salva così le idee di Cristo, ma non ne accetta la divinità.

Sempre sul retro del ritratto di Battista Sforza è rappresentato sullo sfondo un paesaggio senza tracce di vita umana, a parte, a destra, l'immagine della torre di Volterra che è stata 'presa' (quindi morta) il 28 giugno, sempre del 1472.

Sul retro del ritratto di Federico, Fig.I-6 si possono vedere alcune imbarcazioni che vanno considerate con equipaggio vivente o esse stesse rappresentazioni di esseri umani, anche se navigano senza vela spiegata in una laguna avente una lontana apertura verso un incerto mare, per di più pieno di ostacoli, con ovvio riferimento alla situazione di Federico e dei suoi figli, coerente con l'immagine di Federico incoronato dalla Vittoria, alata sì, ma con viso arcigno per le disgrazie che ha portato con sé, e del tutto instabile, dato che si regge sopra ad una sfera.

---

<sup>12</sup> [27] pag.65.

<sup>13</sup> [11] pag.42.

<sup>14</sup> *duos filii quos Sveva dilexit ac se natos* [11] pag 30 nota 72.

<sup>15</sup> ha lo sguardo rivolto verso l'alto e quindi nella realtà viva, ma morta per il mondo.

Il fatto, contrastato in [11], che i figli di Battista Sforza fossero sette si può qui provare con la presenza nel quadro di Brera di sei stelle sul tappeto orientale ai piedi di Battista e con Guidubaldo posto sulle sue ginocchia. Lo stesso particolare è riportato anche sul tappeto del carro di Battista dipinto sul retro del suo ritratto. Anche qui alle sei stelle si deve aggiungere la prima Costanza: il piccolo angelo presente sul fronte del carro. Del resto anche Pandolfo Collenuccio nella orazione funebre in onore di Battista Sforza parla di sei figli viventi [11]<sup>16</sup>; altre affermazioni sembrano di fantasia.

### *Le altre persone raffigurate attorno alla famiglia di Federico e di Battista Sforza, le date ed i personaggi*

Identificati i membri della famiglia e le persone a lei vicine, nella Pala di Brera e nella predella, le altre figure presenti nella Tavola di Brera fra le dodici+1<sup>17</sup> rappresentate, non possono essere che le persone più care a Battista Sforza, quelle che con lei condividevano ad Urbino o a Gubbio i lunghi periodi di assenza del marito [43], [25]<sup>18</sup> che fanno, per così dire, parte della sua famiglia allargata. In quest'atmosfera tristissima ma anche scanzonata e pagana per il passaggio alla vita eterna nel mondo delle idee, chiaramente individuata dalla conchiglia e dall'uovo, vengono riconosciute le corrispondenze:

Giovanni Battista -> **Piero della Francesca** (autoritratto),

Girolamo Dalmata -> **Luciano Laurana** (in due figure),

Francesco d'Assisi -> **Luca Pacioli**,

Pietro Martire -> (Leon) **Battista Alberti**,

Un Evangelista-> **Basilio Giovanni Bessarione**.

Alcune corrispondenze sono note, altre vengono qui proposte per la prima volta accostandole ad immagini di riferimento (si veda anche l'Appendice dove è numerata la corrispondenza).

Giovanni Battista ha il volto di **Piero della Francesca**; va considerato quindi come un autoritratto, e va fatto riferimento al Vangelo di Giovanni 1,6-8: *Venne un uomo mandato da Dio: il suo nome era Giovanni. Egli*

---

<sup>16</sup> [11] pag.150.

<sup>17</sup> il riferimento a Cristo con i dodici Apostoli, malgrado il doppio volto di uno di essi, appare evidente. Ma può essere fatto opportuno riferimento al libro biblico del Seracide 24,1-2 dove *La sapienza .... in mezzo al suo popolo viene esaltata, nella santa assemblea viene ammirata, nella moltitudine degli eletti trova la sua lode e tra i benedetti è benedetta....*

<sup>18</sup> per una ricostruzione della vita a corte in Urbino si veda [25].

*venne come testimone per dare testimonianza alla luce ... Non era lui la luce ma doveva dare testimonianza alla luce.*

Da notare la *canna metrica* che ha in mano, a significare la maniacale preparazione geometrica dei dipinti di Piero<sup>19</sup> e a fare riferimento al concetto di *modulo* [51] [2] [20], che rappresenta l'immagine della volontà di dare ordine al mondo e che punta all'armonia totale, quindi, all'origine stessa della vita, il punto dal quale discende l'uovo.

Probabilmente, come si vedrà, questo personaggio sarà in parte coperto alla vista da una colonnina laterale.

Il volto della Tavola di Brera viene accostato in Fig.I-8 a quello del personaggio dipinto in secondo piano nel ritratto di Luca Pacioli, attribuito a Jacopo de Barbari e datato 1495<sup>20</sup>, che, per quanto affermato dal Vasari, non può essere altro che il nostro Piero. Qui Piero è ritratto anche con una stola multicolore di pelliccia<sup>21</sup> come nel ritratto attribuito a Santi di Tito, del Museo Civico di Sansepolcro, già descritto da Evelyn nel 1912, secondo quanto è riportato da King [24] [30]. Il volto viene infine confrontato con il ritratto nelle *Vite* del Vasari, ritratto che ne mette in evidenza la somiglianza.

Girolamo Dalmata (secondo e terzo a sinistra nella Tavola di Brera), sembra avere il volto di **Luciano Laurana** Fig.I-9.

Non si è a conoscenza di ritratti di **Luciano Laurana**, ma lo si può individuare per le strette amicizie con gli altri personaggi raffigurati e per la sua origine dalmata, comune a San Girolamo. Da notare come Piero della Francesca, battendogli la canna sul dorso della mano, lo inciti a non fidarsi del suo *occhio* –egli è infatti ritratto con un occhio chiuso nella tipica posizione del muratore che traguarda con un occhio solo- ma lo invita ad impiegare la canna metrica nella costruzione del palazzo e a

---

<sup>19</sup> ne fa fede la perfetta costruzione prospettica della *Flagellazione*.

<sup>20</sup> Napoli, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte.

<sup>21</sup> evidente il legame con la sua coloratissima tavolozza.

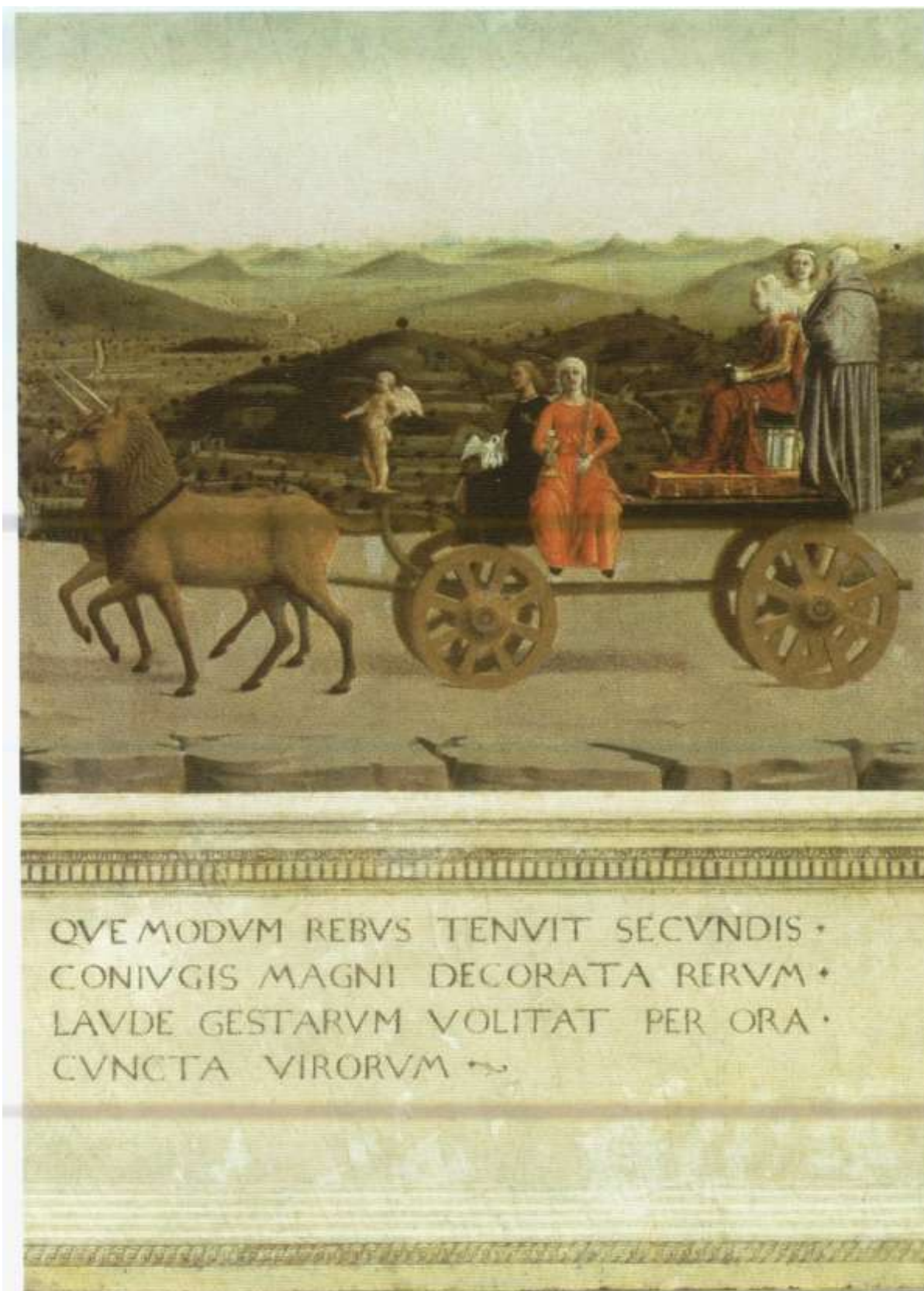


Fig.I-6. Il carro *ultraterreno* di Battista Sforza (retro del ritratto degli Uffizi)..



Fig.I-7. Il carro dei vivi con Federico (retro del ritratto degli Uffizi).

fare costante riferimento alle misure definite in sede di progetto attraverso il concetto di *modulo*. In questo rimprovero non si può non ricordare ciò che l'Alberti scrisse nel 1454 a Matteo de' Pasti [5]: *le misure et proporzioni de' pilastri tu vedi onde elle nascono; cioè, che tu muti, si discorda tutta quella musica.*



Fig.I-8. Confronto fra alcuni ritratti di Piero della Francesca ed il viso della tavola di Brera: Jacopo de' Barbari, Museo di Capodimonte, Napoli; Santi di Tito, Museo Civico, Sansepolcro; *Vite* del Vasari.

Ma anche nel *De Re Aedificatoria* [2] si può leggere: *Le proporzioni corrispondenti agli intervalli musicali vengono così trasposte nella progettazione degli edifici divenendo la base di veri e propri reticoli modulari, così come un'orchestra accorda gli strumenti sulla nota "la" per poi intonare, attraverso intervalli armonici, accordi che suonano bene all'orecchio.*

E ancora [2] *Di questi numeri si servono gli architetti non confusamente e alla mescolata, ma in modo che corrispondano e consentano da ogni banda all'armonia".*

Si ha così la percezione di atmosfera unica, con la certezza del ricongiungimento di tutti nel mondo delle idee, mondo al quale la Chiesa di lingua latina, identificata dal suo fondatore Girolamo Dalmata, può guardare soltanto dopo essersi spogliata (doppia rappresentazione temporale) di tutti gli averi ed aver mantenuto solo un gioiello destinato a conferire il titolo di duca al piccolo Guidubaldo.



Fig.I-9. Presunto ritratto di Luciano Laurana detto Magistro Luciano Schiavone (o Magistro Lutiano).

Anche per quanto riguarda il Laurana la grande stima che Federico nutriva nei suoi riguardi è bene espressa nella 'patente' di investitura del

10 giugno 1468 [43], che qui piace riportare quasi per intero:..... *Noi avemo elletto e deputato il detto maestro Luziano per Ingegnero e Capo di tutti li maestri che lavoraranno alla dett'opera, così di murare come dè maestri d'intagliare pietre e maestri dè legnami e fabri, e d'ogn'altra persona di qualunque grado e di qualunque essercizio lavorasse alla detta opera; e così volemo e comandamo à detti maestri e operarii e a ciascuno eziam dè nostri ufficiali e sudditi ch'avessero a provvedere, fare e operare alcuna cosa in la dett'opera, che al mastro Luziano debbano in ogni cosa obedire e far quanto per lui li sarà comandato a ser Andrea Catoni, nostro Cancelliero e depositario dell'entrate deputato alla detta Casa, e così a ser Matteo dall'isola, ufficiale deputato alla provisione delle cose necessarie al detto lavoro, che in li pagamenti s'avessero a fare, e in le provisioni che s'avessero a fare e ordinare, non faccino nè più nè meno se non quanto per il detto maestro Luziano li serà ordinato e comandato; dando al detto mastro Luziano pieno arbitrio e potestà e libera bailia e possanza di pesser cassare, rimuovere qualunque maestro e operario che fusse alla dett'opera che non li piacesse o non li satisfacesse a suo modo, e di posser condurre altri maestri et operarii, e darli a lavorare a cottimo o a giornate, come li piacesse, e così di poter punire e condannare e ritenere del salario e provisione de chi non facesse il dovere e tutte l'altre cose fare le quali s'appartiene ad un architetto e capo maestro deputato ad un lavoro, e quello proprio che potessimo noi medesimo fare se fussimo presente. E in fede di ciò avemo fatto fare questa presente patente e sigillare del nostro maggior sigillo.*

Francesco d'Assisi raffigura **Luca Pacioli**.<sup>22</sup>

Nella Fig.I-10 viene confrontata l'immagine della Tavola di Brera con il quadro attribuito a Jacopo de Barbari (1495), ora al Museo Nazionale di Capodimonte. Da notare che sulle sfere sospese viene raffigurato il Palazzo Ducale di Urbino, che Luca Pacioli era frate francescano e che impugna una fragile croce di vetro, composta di aste e di nodi, come fosse una penna. Si ricorda che l'Alberti nel *De re aedificatoria* scrisse per i *nodos* di una struttura: *et ea nos, ab arundinibus ducta similitudine, appellabimus nodos*<sup>23</sup> facendo riferimento al modo nel quale progettare una costruzione ideale. Si pensa che l'impugnare una penna per Pacioli

---

<sup>22</sup> Isabel Arnold in [6] afferma la presenza nella tavola di Leon Battista Alberti e di Luca Pacioli che identifica rispettivamente in Francesco d'Assisi e Pietro Martire mettendone in evidenza varie somiglianze. Questo scritto è stato di grande aiuto per la composizione del presente lavoro.

<sup>23</sup> [2] vol II pagg. 702-703; [14] pag.324.



vada inteso come promessa di insegnare al piccolo Guidubaldo con umiltà francescana e passione (stimmate) l'amore per la ricerca dell'essenza delle cose secondo gli insegnamenti di (Leon) Battista Alberti, che osserva, da dietro, e, forse, date le somiglianze, di immedesimarsi tanto in lui da trasfigurarsi.<sup>24</sup>



Fig.I-10. Confronto fra le immagini di Luca Pacioli - Fra Luca Bartolomeo de Pacioli o Paciolo- nella Tavola di Brera e nel dipinto di Jacopo de Barbari, Museo di Capodimonte, Napoli <sup>25</sup>.

Un altro riferimento a Luca Pacioli come precettore di Guidubaldo si ha dall'inventario dei beni più pregiati dell'eredità di Vittoria Della Rovere dove viene scritto<sup>26</sup>, appunto, che il quadro, in parte riportato nella Fig.I-10, raffigura i precettori di Guidubaldo. Ma è soprattutto nella lettera di dedicazione della *Summa* che si può capire quanto Pacioli fosse presente nella corte di Battista e in particolare l'attaccamento che aveva nei riguardi della stessa Battista tanto da rivolgersi a Francesco Sforza con le stesse parole che usava sua nipote: *filiale. Come riportato nella*

---

<sup>24</sup> Il parallelo con la doppia figura del Laurana e le similitudini descritte in [6] sollecitano questa riflessione.

<sup>25</sup> Si può fare riferimento anche alla piccola stampa che appare più volte nella *Summa* [15].

<sup>26</sup> [44] pag 39-40.

*lettera allo zio per chiedere aiuto a seguito dell'attacco dei Malatesti a Pietracuta)*

**Pietro Martire** raffigura (Leon) Battista Alberti, come si può vedere nella Fig.I-11 per confronto fra alcuni suoi ritratti.

Sulla descrizione del volto dell'Alberti esistono numerosi lavori [34] [1], in particolare si ha la descrizione di Cristina Acidini [1]<sup>27</sup> sull'immagine del Masaccio che lo ritrae nell'affresco *San Pietro in cattedra e astanti* nella Cappella Brancacci della Chiesa Santa Maria del Carmine di Firenze: *La lunga inclinazione del profilo dall'alta fronte al naso, il sopracciglio decisamente arcuato, la piccola bocca armoniosa, il mento ben staccato dal collo, la zazzera bionda spiovente a scodella, l'orecchio grande e frastagliato. E proprio all'orecchio sono dedicate le poche pennellate chiare che permettono al padiglione di spiccare, così come la vicina mascella.*

Non si può non ricordare per la sottolineatura dell'orecchio ciò che l'Alberti stesso scrisse nel De Iciarchia [5] [3]. *e per essere dissimili dagli altri vorresti, beato a voi, avere non solo in fronte uno occhio grande, ma e ancora in la collottola e altrove più e più occhi e orecchie e mani. Non ridete; dimandatene me, se io vorrei essere con tanti occhi e tante mani; e vorrei sì, e dico certo, sì vorrei.*

Dell'amicizia che Battista Sforza e Federico avevano nei confronti dell'Alberti si legge nella lettera che Federico invia nel 1475 a Cristoforo Landino ringraziandolo del dono consistente nel libro miniato sulle *Disputationes Camaldulenses* [a4] [26] dove, riferendosi all'Alberti stesso, scrive: *Nihil fuit familiarius neque amantius amicitia qua Battista et ego eramus coniuncti* [43]<sup>28</sup>, anche nel testo del codice si possono trovare riferimenti al ruolo che l'Alberti ricopriva alla Corte di Urbino [22].

Si hanno anche notizie documentate della presenza dell'Alberti ad Urbino, dato che esiste una lettera dell'agosto del 1464 nella quale si dice che era atteso a Mantova, di ritorno appunto da Urbino [43] [28] [29]. Dell'attività dell'Alberti ad Urbino si può ricordare quanto Baldi, anche se per sentito dire, scrisse: *Molti dicono ancora che Leonbattista Alberti, uomo famosissimo, et eccellente nell'Architettura, essendo bandito da Fiorenza, si trattenne in Urbino, in que' tempi, che questo palazzo si fabbricava, e lui disse ancho sopra il parer suo: nondimeno questa è cosa che non importa molto, né si sa altramente che per tradizione, la quale non è in tutto fedele, se no' viene corroborata dal testimonio de gli scritti* [8].

---

<sup>27</sup> [1] pagg. 60-61.

<sup>28</sup> [43] pag. 365.

Ritrarre l'Alberti è anche un segno di grande considerazione e devozione di Piero nei suoi confronti, dato che mette in pratica ciò che l'Alberti aveva scritto nel *De pictura* [4]<sup>29</sup>: *solo questo domando in premio delle mie fatiche, che nelle sue istorie dipingano il viso mio, acciò dimostrino sé essere grati a me essere stato studioso dell'arte.*

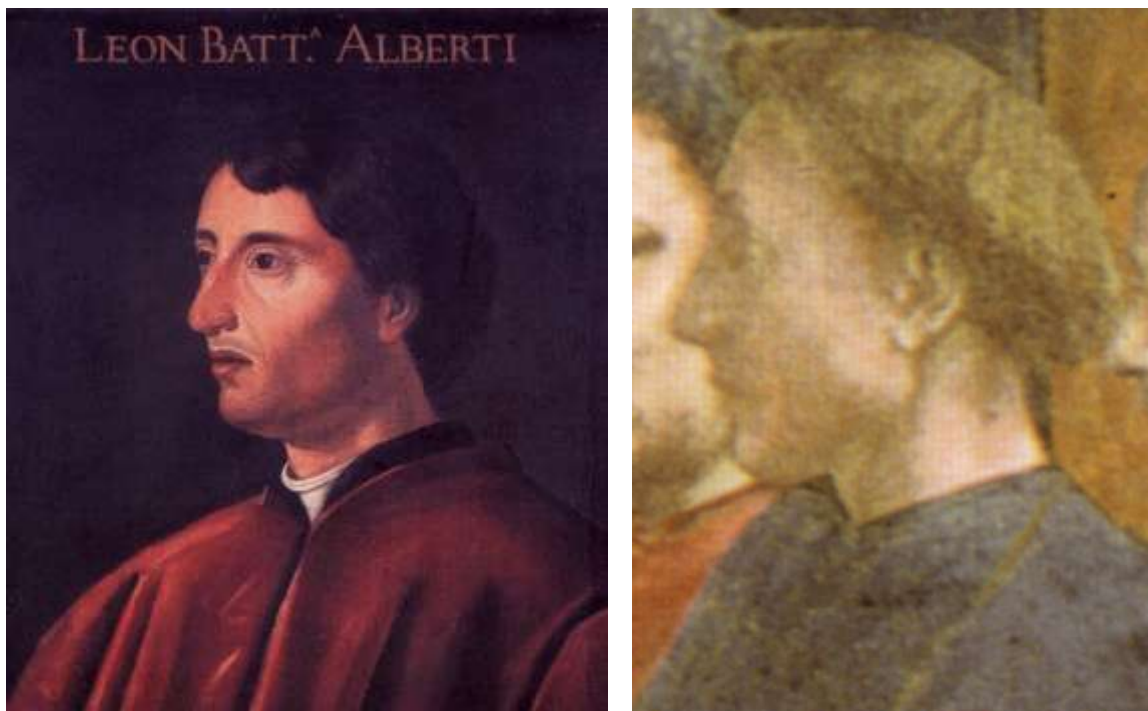


Fig.I-11. Confronto fra alcune immagini (Leon) Battista nella Tavola di Brera e altre: Pasti, medaglia British Museum-Londra; Cristofano di Papi, Uffizi-Firenze; Masaccio, Cappella.Brancacci-S.Maria del Carmine-Firenze [1].

<sup>29</sup> [43] pag. 155.



Fig.I-12. Confronti sulla figura di Bessarione, nella Tavola di Brera e in Vittore Carpaccio, Scuola degli Schiavoni-Venezia; Boissard, Jean-Jacques, Bibliotheca chalcographica ... 1652-1669, <http://www.uni-mannheim.de/mateo/desbillons/aport/seite12.html>.

Per quanto riguarda il personaggio, che è raffigurato sulla destra del quadro di Brera, non sembra vi siano eccessive obiezioni fra gli studiosi nell'identificarlo in **Basilio Bessarion Trapezuntinus**, cioè nel Cardinale Giovanni Bessarione [18]. I confronti con altri suoi ritratti sono riportati in Fig.I-12,

Del resto per ammetterlo d'autorità in questa comunità, è sufficiente ricordare la grande amicizia che Federico nutriva nei suoi riguardi [40]<sup>30</sup> tanto da scrivere in calce al ritratto posto nell'alto del suo studiolo fra i *grandi* dai quali trarre insegnamento e ispirazione: *Bessarioni, Graeci Latinique conventus pacificatori, ob summam gravitatem doctrinaeque excellentiam, Federicus amico sapientissimo optimoque posit.* Sarebbe tuttavia pure sufficiente, per testimoniare questa grande amicizia, ricordare il motto che Federico aveva fatto scrivere sulla porta della sua camera da letto: *melius te vinci vera dicentem quam vincere mentientem*, eccezionale sintesi di un uomo d'azione, ma con Platone nel cuore. La frase riporta in modo sintetico la parte introduttiva del discorso con il quale Bessarione aprì il concilio di Ferrara-Firenze (1431-1445): *Il bene non consiste solo nell'ottenere la vittoria quando si possiede la verità, ma anche nel perdere bene, che è lo stesso che vincere. E anzi, si potrebbe dire che questo è un bene maggiore, poiché è più vantaggioso ricevere un beneficio che farlo, ascoltare che parlare, essere liberati che liberare dall'errore gli altri*, che esprime una tipica espressione di Platone [42].

Bessarione aveva inoltre battezzato Battista Sforza e tutte le sue figlie ed aveva cresimato anche il piccolo Guidubaldo il 27 aprile 1472, solo pochi mesi prima di morire [38], [11], [45].

Da notare come le mani di Bessarione sorreggano solo dall'alto gli amati codici antichi che porge e affida a Federico, dopo averli salvati dalla distruzione di Costantinopoli, per donarli definitivamente a Venezia, non fidandosi della Curia Romana. Questi codici formano, ancora oggi, il nucleo di base della celebre Biblioteca di San Marco. Anche questo particolare è importante per stabilire la data del dipinto, che deve essere posteriore alla conoscenza del lascito testamentario di Bessarione.

Come si vedrà, anche la figura del Bessarione, allo stesso modo di quella di Piero, essendo sulla parte esterna del dipinto, si pensa venisse in parte celata da una colonnina laterale, ad indicare la sua non continua presenza a corte.

## ***Gli otto personaggi presenti nella Flagellazione***

A questo punto ecco il risultato dell'accostamento indicato nella introduzione: è semplice riconoscere anche nella tavola detta *della*

---

<sup>30</sup> [40] pag.262.

*Flagellazione* il Bessarione come quello di sinistra fra i tre personaggi che spiccano in primo piano.

La sua figura viene confrontata nella Fig.I-12 con altri suoi ritratti.

E' pure facile riconoscere l'Alberti nel personaggio di destra del quadro come custode e possessore delle chiavi del mondo delle idee e cioè come colui che, uomo libero per estrazione sociale e per prestigio culturale, sta giudicando l'operato terreno di Bessarione appena defunto. Nella Fig.I- 13 si ripropongono alcuni accostamenti fra la figura dell'Alberti, come viene dipinta nella *Flagellazione*, a quella di altri suoi ritratti [32].

Nel volto raffigurato in una medaglia del Pisanello, fatta coniare dal Duca d'Este in onore dell'Alberti, si nota la particolare forma del lobo auricolare. che l'artista sembra sottolineare, come precedentemente riferito, dato quanto l'Alberti aveva scritto a riguardo degli occhi e delle orecchie del gufo.

Occorre notare anche la veste di broccato dell'Alberti con il fiore del cardo, che si pensa ironicamente scambiato con le famose *palmette*<sup>31</sup> dei suoi capitelli. Nello stesso tempo Piero cala il personaggio nel nuovo ruolo di *ministro del tesoro*, ruolo rappresentato ad Urbino da Ottaviano Ubaldini della Carda, *mettendolo nei suoi panni*.

Il personaggio infatti indossa uno splendido lampasso blu e oro (colori araldici della famiglia Montefeltro) [12].

Di particolare importanza per comprendere il pensiero di Piero è la posizione della propria firma<sup>32</sup> che inserisce nella *Flagellazione* ai piedi del trono dell'imperatore, riconoscendo così che è l'imperatore romano il depositario divino del potere giudiziario, in netto contrasto con l'intermediazione proposta dalla Chiesa di Roma.

La morte di Battista Sforza avvenuta a Gubbio il 6 luglio, quando aveva solo 26 anni, viene così strettamente legata alle morti, avvenute sempre nel 1472, che addolorano profondamente Federico: quella di (Leon) Battista Alberti avvenuta a Roma il 20 Aprile e quella del Bessarione morto a Ravenna l'11 novembre.

---

<sup>31</sup> per le palmette si veda per esempio [29], [45] pag 119.

<sup>32</sup> Piero non poteva non essere a conoscenza dell'opposizione dei chierici che la firma del pittore fosse in evidenza sui dipinti di culto, come era già stato messo in evidenza da Benvenuto da Imola. E' quindi questa un'ulteriore prova che il dipinto fosse pensato per non essere esposto in una chiesa.



Fig.I-13. Confronti sulla figura dell'Alberti<sup>33</sup>. Statua nel cortile degli Uffizi di Firenze; medaglia del Pisanello; medaglia con effigie di L. B. Alberti, Cabinet des Medailles, Parigi<sup>34</sup>,

<sup>33</sup> Come si dirà alla fine del saggio, va notato anche il gioco delle mani, molto simile a quello riportato nel noto dipinto di Giusto di Gand,

E' notevole il legame fra la raffigurazione della *Flagellazione* per come appare nella Tavola di Piero e in una miniatura degli antifonari, oggi alla Malatestiana di Cesena [a1] Fig.I-14<sup>35</sup>, ordinati da Bessarione [23], per la Cattedrale di Costantinopoli, poi da lui donati alla moglie di Novello Malatesta e Signora di Cesena, Violante da Montefeltro.

Ciò è un'ulteriore conferma della lunga consuetudine esistente fra Bessarione e 'Petrus de Burgo Santi Sepulcri'. Piero toglie l'immagine della regina e aggiunge il sultano Murad II (o il figlio Maometto II) che viene rappresentato di spalle ad indicare che sta avvicinandosi per la conquista di Costantinopoli.



Fig.I-14. Confronto con la miniatura su uno degli antifonari commissionati da Bessarione, oggi alla Malatestiana di Cesena [a1].

---

chiamato *la Comunione degli Apostoli* della Galleria Nazionale delle Marche. In questo dipinto si può notare la presenza di un ambasciatore turco che osserva dubbioso la scena della Comunione. Federico, avendo la stola fra la mano e la borsa del danaro, consultandosi con l'Uboldini, lo rassicura con questo gesto, giudicando come solo questione di danaro l'operato (di intermediazione) della Chiesa, rappresentata qui da Cristo.

<sup>34</sup> in [45] a pag.106 si dice che potrebbe essere un autoritratto dello stesso Alberti – Kress Collection, National Gallery, Washington, per maggiore completezza si veda M. Paoli citato in Nota a pag. 24.

<sup>35</sup> indicazione riportata anche in [45] a pag. 50.



Piero, ripercorrendo nella Tavola la vita che Basilio Bessarione [18] si lascia alle spalle, riporta il grande affetto che ha avuto per Costantinopoli, per il suo imperatore e per tutto il mondo greco.

Non vi sono obiezioni fra gli studiosi nell'identificare, nel giudice seduto, l'imperatore romano d'Oriente della famiglia dei Paleologi: Giovanni VIII. Non ci si soffermerà, quindi, neppure su questo personaggio già ampiamente considerato, con convincenti accostamenti ad un volto raffigurato nella già citata medaglia del Pisanello [23], [46], [45] e molto simile al Teseo riportato nell'iniziale miniata nel codice *Vitae virorum Illustrium* di Plutarco, conservato alla Malatestiana di Cesena.

Non sembra fuori luogo identificare in Sigismondo Malatesti il flagellatore, con manto verde, tipico colore della sua casata, ritratto di spalle, perché considerato infido, che, pur *andando a cercare di liberare* Costantinopoli, volge le spalle al Bessarione e flagella la Chiesa (Cristo) portata alla grande disfatta di Varna. La crociata per liberare la Morea dai Turchi, finì infatti in un bagno di sangue il 10 novembre 1444 nella decisiva battaglia di Varna che fu una delle più cruente della storia [46]<sup>36</sup>, [17]. La Repubblica Genovese viene raffigurata nel marinaio, che osserva, con l'atteggiamento tra l'apatico, il consolatorio ed il complice, il martirio di Cristo e quindi la disfatta della Chiesa di Roma, a ricordare l'ambiguo comportamento, per altro determinante, dei Genovesi nella disfatta di Varna.

Nel dipinto si possono identificare tre differenti percorsi dei personaggi in primo piano. Del cammino terreno fatto (sulla sinistra) da Bessarione partendo da Costantinopoli si è già detto, ma si pensa sia opportuno sottolineare che la raffigurazione giovanile del suo volto voglia mettere in evidenza che il suo volto *rideva di intelligenza* (come scritto da chi lo vide sbarcare ad Ancona per partecipare al concilio di Ferrara – Firenze [20]). Sul cammino percorso (sulla parte destra) dall'Alberti si possono notare due sue opere *celestiali*: il campanile di Ferrara<sup>37</sup>, all'epoca non ancora completato negli ultimi ordini<sup>38</sup> e palazzo Rucellai di Firenze<sup>39</sup>, da molti definito come un tipico palazzo rinascimentale. Sulla facciata del palazzo viene vistosamente esposta su mensole una vecchia trave per ironizzare, si pensa, sulla mania di conservazione e di restauro dell'Alberti, testimoniata dall'aver dedicato al *restauro degli edifici* il

---

<sup>36</sup> [46] pag 117.

<sup>37</sup> Che qui nella sua parte più alta (dal terzo ordine) si può definitivamente riferire al progetto dell'Alberti stesso, a causa della conoscenza diretta di Piero, con superamento delle incertezze nelle attribuzioni fino ad ora tentate.

<sup>38</sup> infatti, è troncato

<sup>39</sup> All'epoca di dimensioni più ridotte rispetto alle attuali [5].

decimo libro del suo trattato e anche dall'aver conservato la vecchia chiesa di San Francesco all'interno del Tempio Malatestiano di Rimini. Nella Fig.I-15 sono riportate per un opportuno confronto recenti fotografie dei due monumenti. Si nota che, nel parallelo fra Ferrara e Firenze per le due fasi del Concilio fra cattolici ed ortodossi, la seconda parte non è illuminata dallo spirito ma è in ombra. Solo la prima parte del Concilio, simbolicamente rappresentata dal Campanile di Ferrara, è in luce per la grande spiritualità che ha portato in Occidente.

Ma ecco al centro la figura più cara a Federico: il figlio Bonconte, questo giovane, di intelligenza vivissima e particolarmente colto, tanto da parlare correntemente in greco, ammirato da tutti, già abilitato a succedere al padre da Papa Niccolò V con breve datato 7 agosto 1454. Bonconte morì improvvisamente di peste a Sarno, dopo una visita al Papa e prima di recarsi a Napoli dal re Aragonese per un'importante ambasceria volta a contrastare le mire espansionistiche di Sigismondo Malatesti, eterno rivale di Federico [19], [23]. Bonconte fu particolarmente vicino a Bessarione soprattutto per il grande amore dell'antica lingua greca<sup>40</sup>. Il cammino percorso da Bonconte (al centro) è su di una strada ampia che parte, sullo sfondo, dalla Dimora dello Spirito, qui identificata nel meraviglioso giardino pensile del Palazzo di Urbino, nel quale si vede l'albero 'cosmico' sempreverde, dalle foglie lucide e dai bianchissimi fiori<sup>41</sup>, che mantiene traccia della perfezione originaria del Principio. Nella sua chioma Piero pone proprio il capo di Bonconte. Il giardino è chiuso da un alto muro e da un portone, è ricco di fiori bellissimi [31] come le rose a cinque petali ed è circondato dai bianchissimi muri in pietra della Cesana. La Dimora dello Spirito è listata a lutto con due strisce nere: una in alto per Battista Sforza ed una in basso per Bonconte stesso. Bonconte, *bello come un guardiano*

---

<sup>40</sup> Silio Bozzi, identifica il volto rappresentato in quello di Marsilio Ficino (Figline Valdarno, 19-10-1433 – Careggi, 1-10-1499, di 39 anni nel 1472) portando a sostegno della tesi vari particolari: la bocca, il naso, gli occhi confrontandoli con ritratti del Ficino e con una descrizione del volto e della persona [12]. Si pensa che questa identificazione non sia in contrasto con le ipotesi qui fatte, dato che esse possono accentuare la lettura neoplatonica dei dipinti, pensando Bonconte trasfigurato nel filosofo. Nel seguito, come fatto per il Pacioli, si preferisce riferirsi direttamente a Bonconte, ricordando tuttavia la possibile trasfigurazione nel Ficino, associata al concetto di trasmigrazione delle anime, punto di forza della filosofia da lui professata.

<sup>41</sup> L'albero *cosmico* è di solito identificato nella magnolia glandiflora [31] pag. 36-37.

*dell'Eden* [30], è scalzo, nel senso che, pur essendo l'erede designato, non ha mai potuto calzare le scarpe, cioè reggere il ducato di Urbino.

Bonconte, già defunto da tempo, accoglie Bessarione mentre l'Alberti nel ruolo di Pietro apostolo sta prendendo la sua decisione per ammetterlo al mondo delle idee, cioè permettere che Bonconte apra sullo sfondo la porta della Dimora dello Spirito, che è chiusa. L'Alberti ha le mani alla cintola, cioè sulla *borsa* [39], nel senso che sta cercando di ricompensarlo secondo i meriti guadagnati sulla terra. Va notato che, Piero segue quanto scrive l'Alberti: *la pittura ha il divino potere di dar vita ai morti, anche dopo molti secoli* [45] (ritorna il parallelo fra Piero che, come San Giovanni Battista, battezzando, fa rinascere a nuova vita e che con la canna punta all'origine stessa della vita).

Le tavole, considerate nella loro globalità, mostrano una meravigliosa rappresentazione di una profondità fisico-temporale, umano-divina.

Piero nel dipingere *la Flagellazione* sembra essersi riferito alla miniatura già detta; ma il fatto che possa aver fatto riferimento, come messo in evidenza in [23], alla Flagellazione di Cristo del Beato Angelico, oggi nel Museo di San Marco di Firenze, o a quella di Pietro Lorenzetti, posta nella Basilica inferiore di San Francesco ad Assisi, non sembra interessare granché. L'intento sembra essere infatti quello di sottolineare il cammino percorso dal Bessarione da Oriente ad Occidente con il Cristo flagellato sotto la colonna, sulla sommità della quale è posto l'idolo dorato di Apollo, simbolo inequivocabile del potere derivato da un mondo superiore (simbolo del *sol invictus*) [17], [35], [13], quello così considerato dal maestro Gemisto e nella scuola di Mistrà [17], [46], [45] e che illumina trasversalmente i percorsi dei nostri tre personaggi.

Si sottolinea ancora una volta come sul cammino, che porta dal mondo orientale e greco ai personaggi in primo piano, sta camminando anche Bonconte, del quale era nota la grande cultura greca (ed il grande ingegno) [23]<sup>42</sup> e che Federico considerava presente nella famiglia non essendosi mai rassegnato a prendere atto della sua improvvisa scomparsa<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> [23] pag.105.

<sup>43</sup> Malgrado vari tentativi, l'Autore non è riuscito a trovare nessun rapporto aureo tra gli elementi geometrici presenti nel dipinto, ma, ricordando quanto riportato da King in [24] pag.15: However, we do well to note the caveat of Roger Herz-Fischler, "The Golden Number", p. 1583, non se ne fa un gran cruccio.



Fig.I-15. Confronto con le opere dell'Alberti: il campanile del Duomo di Ferrara ed il Palazzo Rucellai di Firenze.

Si può senza troppa fatica, come detto nella nota della pagina precedente, associare al personaggio Bonconte l'immagine vivente di Marsilio Ficino pensato come *trait d'union* fra il cielo e la terra, che viene sulla terra per accompagnare i mortali, morti nel corpo, ma non nello spirito, nel mondo delle idee.

Si scopre così come Battista Sforza fosse la vera anima scientifico-artistica della Corte di Urbino. Nel dipinto sul retro del suo ritratto, ha in mano un libro ad indicare lo studio continuo, è seduta anche lei, come Federico, su di un grosso volume in posizione orizzontale ad indicare la cultura di base, ma, a differenza di Federico, è seduta anche su tanti codici in posizione verticale ad indicare lo studio specifico.

Ragionando in termini moderni, si può pensare con Leonardo Benevolo [9] che per la costruzione del Palazzo d'Urbino si fosse formata una équipe coordinata da Battista Sforza (e saltuariamente da Federico), che vedeva Alberti come consulente tecnico, Piero della Francesca come inventore di modelli formali, Laurana come esecutore. Da questa singolare collaborazione sarebbe nata la "città a forma di palazzo" come ebbe a dire Castiglione, complesso invidiato da Lorenzo il Magnifico e Federico Gonzaga e celebrato nei versi dei poeti del tempo.

Ma anche il Pacioli con i suoi calcoli e il Bessarione con la sua intelligenza e l'amore per la tradizione greca (che portò ad Urbino anche il famoso astronomo Regiomontano) ebbero sicuramente una gran parte nella équipe, come peraltro dimostra il dipinto.

### *La geometria, i colori e le 'luci'*

La tavola di Brera ha le seguenti dimensioni: base x altezza pari a 172 x 251 cm [16], la tavola *della Flagellazione* 81,5 x 58 cm, mentre i due ritratti degli Uffizi 33 x 47 cm. La Fig.I-18, con le dimensioni delle tavole in scala, dimostra la perfetta coincidenza delle dimensioni delle tavole e fa scoprire l'esistenza di una cornice di 55 mm che fasciava tutta la predella, come è ancora visibile, anche se senza sottofondo né colore, per la tavoletta *della Flagellazione* e di un'ulteriore cornice, sempre di 55 millimetri attorno ai due quadretti come nella Figura 16.

Da notare che in molti quadri del Quattrocento l'altezza della predella è proprio pari a circa il 20% di quella del dipinto. Per i due ritratti va anche notato quanto affermato [27]<sup>44</sup> *i ritratti sono eseguiti su due tavolette verticali segate via dalle cornici originarie.*

Per quanto riguarda la posizione occupata nella predella dalla Flagellazione si può pensare che per simmetria fosse collocata in

---

<sup>44</sup> [27] pag. 56

posizione centrale, con i "commitenti" ritratti ai lati, come in molte tele dell'epoca (si veda la Figura 17). I due quadretti potrebbero essere stati solo appoggiati sulla cornice, forse d'alabastro<sup>45</sup>, senza che dovessero ruotare attorno a cerniere perché si potesse vedere il dipinto sul retro; in questo caso avrebbero avuto la possibilità di essere asportati come le venerate icone bizantine.

A questo punto sorge spontanea la domanda di dove fosse collocato questo dipinto. La cosa più ovvia da pensare è che fosse collocato nella parte centrale della zona sacra del palazzo con i tre livelli di stanze: **bagni, tempietti, studiolo**, dove è marcata l'idea della salita dal mondo terreno al mondo superiore delle idee, accentuata da una scala elicoidale di collegamento [38], [25], [45]<sup>46</sup>.

Il mondo delle idee che, come è rappresentato nello studiolo, viene raggiunto dalle idee stesse come fossero tanti palloni ascensionali, con il fornello acceso per rarefare l'aria, che salgono in cielo -*Virtutibus itur ad astra*- per poi ridiscendere come fiammelle: la famosa pentecoste laica. Del resto è ovvio al visitatore di oggi, ed è già stato evidenziato [36], come sia l'altare, sia il fregio, sia la nicchia sopra l'altare siano manifestamente differenti dal resto della stanzetta, con decorazioni più grossolane e l'uso di stucchi al posto del marmo.

Nella Fig.I-22 si tenta una ricollocazione della tavola evidenziando le parti anteriori.

Nella posizione indicata si può considerare un'illuminazione dell'opera particolarmente studiata, con parte della luce che penetra attraverso la finestra posta al di sopra della porta di ingresso e che passa attenuata attraverso una apertura ovoidale, sigillata da una lastra di alabastro, e, in parte, al di sopra della volta per illuminare le tavole dall'alto.

Altra luce penetra da una finestrina, ora chiusa mediante un diaframma in legno nella nicchia posta sull'altare. La finestrina è sopravvissuta ai cambiamenti e può essere vista dall'interno del palazzo sulla parete della stanza contigua, nell'appartamento detto dell'Ariosto.

Questa luce può illuminare *la Flagellazione* (soprattutto se si pensa che le parti laterali della predella fossero realizzate in alabastro) e può illuminare anche le due tavolette della Galleria degli Uffizi, mettendo ulteriormente in evidenza l'importanza della *Flagellazione* stessa<sup>1</sup>. Si ha

---

<sup>45</sup> impiegato per sigillare anche l'apertura superiore del vano nel quale, come si vedrà, si pensa fosse collocato il dipinto.

<sup>46</sup> che il luogo ideale nel quale collocare la (sola) *Flagellazione*, anche se come antependio d'altare, fosse la *Cappella del perdono* venne già formulata dalla M. Aromberg Lavin nel 1968 ma fu ferocemente stroncata [35].

la conferma delle varie posizioni dei punti di luce dell'illuminazione considerata sui dipinti e nella realtà. Sulla *Flagellazione* erano infatti già stati notati tre punti di luce fra loro diversi, uno dall'alto e due laterali e veniva individuata una posizione di lettura molto ravvicinata [7].

Sembra quindi ovvio pensare che la tavola fosse collocata sulla parete di fondo della Cappella del perdono, come già detto, questa collocazione era già stata indicata per la sola *Flagellazione*, anche se come isolato antependio dell'altare [7] [35] [36]. Altre particolarità suggeriscono l'accostamento qui proposto. Nella Tavola di Brera si possono notare infatti le parti terminali di due fregi che possono coincidere, se portati all'altezza opportuna, con quelli presenti nella Cappella del perdono, inoltre nel retro delle due tavole degli Uffizi si nota la stessa cornice che corre sulle pareti laterali della cappella, Fig.I-18. Ad ulteriore conferma, in [35] viene affermato che la costruzione prospettica della *Flagellazione* è calcolata per un punto di vista basso e che la distanza di osservazione ideale è di circa due metri (due volte e mezzo la larghezza della tavola) Fig.I-21.



Fig.I-16. La ricostruzione del dipinto con la predella "chiusa".





Fig.I-17. La ricostruzione del dipinto con la predella “aperta”.

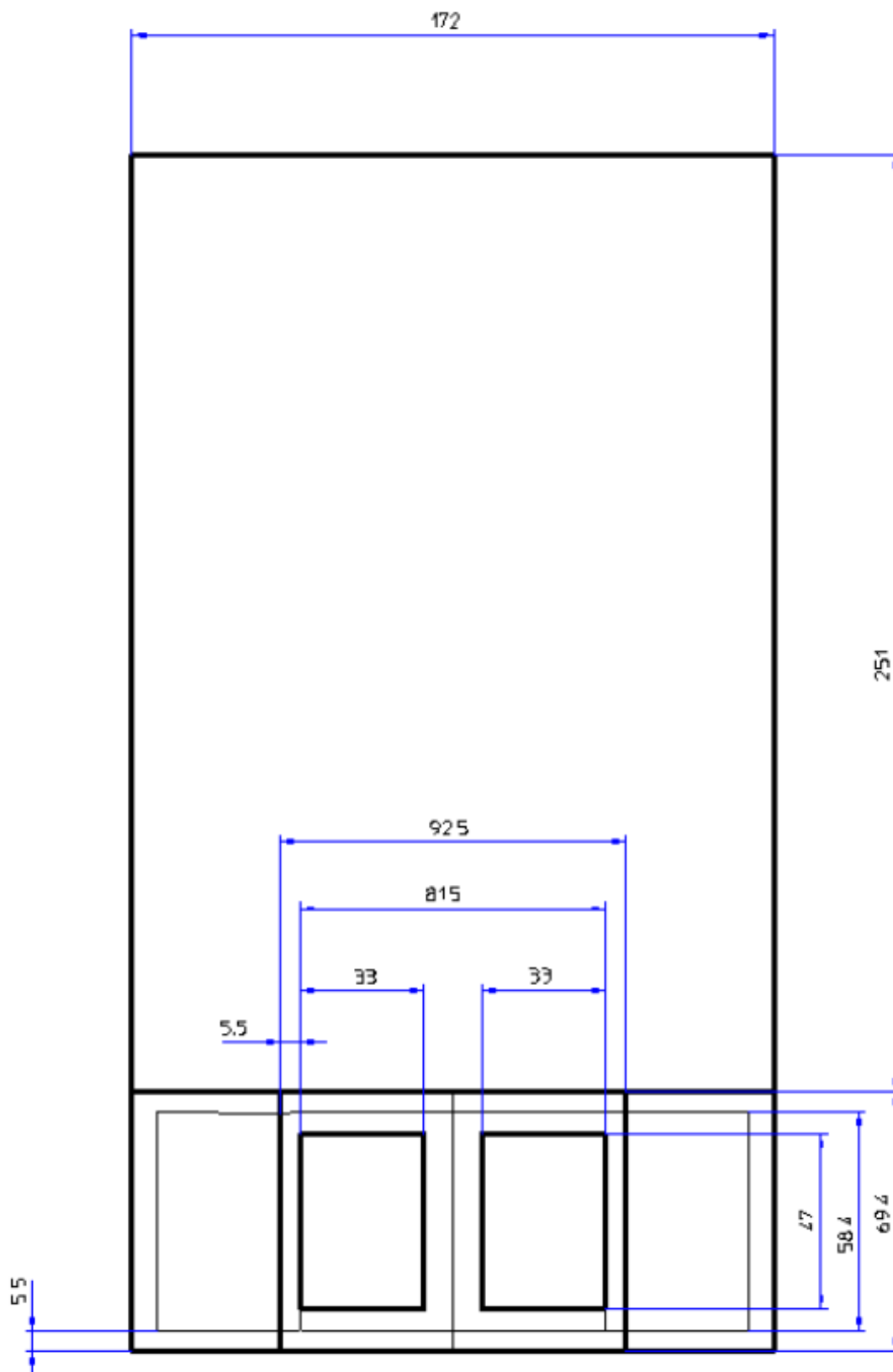


Fig.I-18. Il disegno quotato del dipinto completo base-altezza (172-320).



Fig.I-19. *La Cappellina del perdono* è il luogo di meditazione di Federico.  
47

---

<sup>47</sup> Un filmato sulla Cappellina del perdono e sul Tempietto delle Muse si può trovare in rete [25]

[http://www.gutenberg-e.org/kirkbride/video/urbino\\_tempietti.html](http://www.gutenberg-e.org/kirkbride/video/urbino_tempietti.html)



Fig.I-20. Il tipo d'ncastro delle tavole ed il particolare ferro di collegamento ad omega [16].

Ma le dimensioni del complesso dei dipinti sono incompatibili con la parte di fondo della *Cappellina del perdono* di Urbino. Nella dimensione attuale infatti la larghezza della *Cappellina* è di 152 cm, contro i 172 cm della tavola, e l'altezza della nicchia sopra l'altare, compresa la lunetta superiore, è di  $(156 + 105/2 = 208,5)$  cm contro i 320,4 cm della Tavola completa.

Alla domanda di quale fosse la collocazione originale del complesso delle tavole, si può dare risposta pensando che la Cappella terminasse con un'allargatura che permettesse da entrambi i lati quei dieci centimetri necessari per accogliere la Tavola stessa, che questo fondo del vano fosse dotato di un'apertura sulla parte superiore, che consentisse di superare la volta.

Si riscopre così la visione del Longhi che, basandosi sulla sua enorme sensibilità artistica, osservando i dettagli, pensava la tavola di Brera come fruibile solo *entro la ristretta cerchia delle mura ducali* e, più oltre, la definiva destinata *per l'oratorio privato* di un principe *per soddisfare il suo inappagabile estetismo* [30].

Una conferma della particolare disposizione si ha dalla costruzione della Tavola, Fig.I-19, che consiste in nove parti di pioppo collegate l'una all'altra con un tenone riportato e con una mortasa realizzata nella Tavola, che si avvale anche di perni sagomati ad omega in modo da presentare occhielli sporgenti [16]. Questa costruzione, particolarmente solida, si adatta ad essere montata in opera partendo dalla tavola in basso e incollando a mano a mano, dopo averle fatte scorrere dall'alto, una tavola sull'altra dopo aver ancorato nella muratura opportune staffe collegate agli occhielli<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> lo smontaggio della Tavola deve essere stato particolarmente laborioso, tanto da giustificare le riscontrate [16] rifilature laterali.

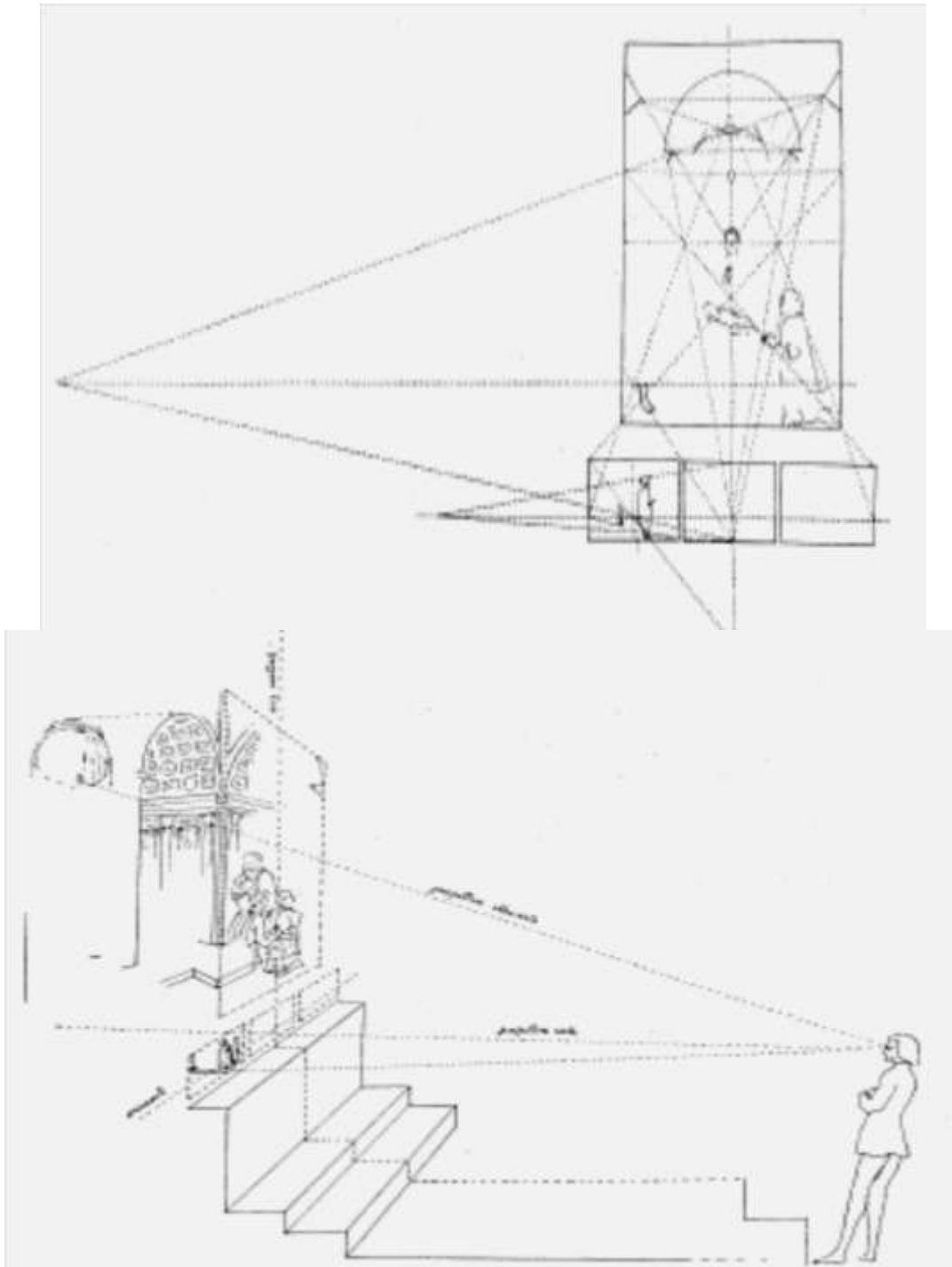


Fig.I-21. Studi sul punto di vista dell'osservatore [35].

Inoltre sulla Tavola di Brera il punto di luce era così in alto e, pensando ad una cortina intermedia, viene accentuato ancor più lo sviluppo verticale, che fa ulteriormente meditare sulla discesa dell'uovo dalla conchiglia e quindi sulla nascita della vita, generando un effetto particolarmente mistico. Questa collocazione permette di spiegare l'illuminazione dall'alto che tanto ha turbato il Parronchi, il quale a questo

proposito cita anche il Meiss, data l'impossibilità di ammettere la presenza di un fascio di luce nella collocazione da lui ipotizzata [35].

Il Parronchi nel suo lavoro pone un altro quesito su dove fossero collegati i sei splendidi, anche se ora deteriorati da varie riprese di colore, quadretti detti degli "Apostoli" ora alla Galleria Nazionale delle Marche. Egli infatti li pone in stretta relazione alla Tavola di Brera, tanto da ipotizzare che facessero parte di una sopracoperta della Tavola stessa [35]. Con la collocazione qui pensata i quadretti troverebbero posto nei riquadri laterali della *Cappella* stessa e potrebbero essere chiamati a fare sentire al Duca la presenza della parte della corte, non rappresentata nelle tavole principali. Si spiegherebbero così anche le diverse posizioni dalle quali proviene la luce in questi quadretti: in alcuni di essi la luce proviene da sinistra e in altri da destra.

Nelle tavole principali l'azzurro viene impiegato come simbolo della gioia che esiste nel mondo dell'1. Bonconte, reincarnato in Marsilio Ficino, ha infatti gli occhi aperti, a differenza degli altri defunti che li hanno chiusi o rivolti verso il basso, ha sempre per sfondo un cielo di colore azzurro. Un altro elemento che Piero usa per distinguere i vivi dai morti è l'ombra generata dal personaggio: i morti non producono ombra, come possiamo constatare nei dipinti in considerazione. Bonconte non genera ombra.

Un colore spento come il giallo-verde che è sul retro dei quadretti degli Uffizi doveva essere il colore dominante nella *Cappellina* e usato, almeno in parte, anche per la cornice della predella<sup>49</sup>. In essa vi era la scritta: [23], *convenerunt in unum*, come riportato sia dal Passavant sia nel catalogo della Galleria Nazionale del 1863 [45]. Tale cornice ormai vuota, di circa 55 mm, 'fascia' ancora *la Flagellazione* e, stando alle dimensioni, come sopra detto, continua al di sopra e al di sotto dei ritratti degli Uffizi. Se la scritta fosse stata *Principes convenerunt in unum adversus Dominum, et adversus Christum ejus (Ps.II.2)*, contrariamente a quanto interpretato da Agostino, non può intendersi altro che una scritta decisamente contraria al Cristianesimo, che in qualche modo legittima il martirio di Cristo (cioè della Chiesa romana per il suo comportamento), come direttamente ispirato dal mondo delle idee, attraverso il legame:

**UNO -> idolo dorato -> Imperatore Romano d'Oriente.**

---

<sup>49</sup> orribile, a questo punto, la cornice dorata che ora circonda la tavola a Brera.



Fig.I-22. La *Cappellina* con tavola ricomposta (con *antine* chiuse).

## *La grande tristezza del Duca e la 'diaspora' degli amici più cari*

Gli eventi improvvisi, imprevedibili e inevitabili del 1472 turbano profondamente Federico avvezzo ad avere tutto, oggi diremmo, 'sotto controllo'



Fig.I-23. La *Cappellina* con tavola ricomposta (con *antine* aperte).

Il grande dolore, mai sopito per la morte di Bonconte, poi il dolore per la morte di (Leon) Battista Alberti, poi la grande gioia per la nascita del



figlio maschio, poi il grande dolore per la morte dell'amatissima [11] moglie Battista Sforza e da ultimo il grande dolore per la morte del grande amico Bessarione, che tra l'altro, doveva essere suo ospite consolatore a Castel Durante, sembrano minare i punti di riferimento di Federico e la sua sicurezza.

Federico cade in una profonda depressione che lo porta per molti anni a non muoversi da Urbino. Lui, uomo d'azione, pensa che tutti questi guai sulla sua famiglia siano conseguenza del suo operato, come aveva già scritto al duca Francesco Sforza in occasione della morte di Bonconte: .. *Signor mio io conosco che per li peccati miei el nostro Signore Dio me ha tolto un occhio et questo figliolo che era ma vita mia et el contentamento mio et de i sudditi miei* ..[23].

Lui, che credeva nella forza delle idee, si trova improvvisamente fragile di fronte alla realtà degli eventi che non può controllare.

Gli ultimi amici della corte di Battista Sforza lo abbandonano.

Luciano Laurana se ne va da Urbino a Napoli per poi ritornare a Pesaro (dove morirà nel 1479). Già in un atto notarile del 16 ottobre 1472 [43]<sup>50</sup> si può leggere: ...*egregius vir magister Lucianus Martinj Architector olim illustrissimi domini nostrj*. Proprio Laurana, che aveva acquistato casa in Urbino solo un anno prima, il 2 ottobre del 1471 [43]<sup>51</sup>, lascia Urbino, incapace forse di convertirsi al nuovo corso.

Anche Piero va peregrinando in varie corti per poi ritirarsi in solitudine nella sua Sansepolcro.

Per quanto riguarda il Pacioli conviene fare riferimento alle sue stesse parole riportate nella prima parte della sua *Summa*: "*ma da poi che l'abito indegnamente del seraphico San Francesco ex voto pigliammo per diversi paesi c'è convenuto andare peregrinando*". Si nota la costrizione del voto al quale deve sottostare e la sua amarezza per l'esilio che lo porta a fare l'istitutore in varie corti, iniziando da Perugia [15].

## *Il Neoplatonismo e la Cappellina del perdono*

Tutti i defunti raffigurati nelle tavole, defunti che Federico ha amato, ritornano nell'unico mondo nel quale egli crede e cioè nel mondo delle idee, nell'1 dal quale tutti siamo venuti e al quale tutti ritorniamo.

Il *convenerunt ad unum* vuole significare esattamente che il ritorno al padre placa tutti questi spiriti e li rende fraternamente uniti. Il figlio Bonconte già tenuto in grande stima dal Bessarione [23], [46] va a lui

---

<sup>50</sup> [43] pag. 365.

<sup>51</sup> [43] pag. 364.

incontro sulla soglia dell'ultraterreno, mentre il Bessarione viene esaminato dall'Alberti su ciò che ha fatto di buono durante la sua vita. In particolare sembra essere interrogato sul motivo per il quale è stato sempre un po' di qua e un po' di là rispetto al Neoplatonismo e, come si vedrà più avanti, al riconoscimento del primato dell'Imperatore Romano d'Oriente sulla Chiesa Cattolica<sup>52</sup>. La conclusione dell'esame appare tuttavia ovvia e quindi Bessarione verrà sicuramente condotto da Bonconte nell'unità suprema: ciò che è l'inizio e la fine di tutto, essendo ormai anche lui sulla grande strada maestra della *verità*.

Federico, già convinto seguace del Neoplatonismo, e già con forti simpatie verso il nuovo imperatore romano anche se mussulmano [17]<sup>53</sup>, pensando al figlio Guidubaldo come futuro re dell'Italia intera, pressato anche dagli eventi che vorrebbe arginare, come il dilagante nepotismo papale, si schiera apertamente dalla parte della Chiesa di Roma nel 1473. Solo allora viene *perdonato* dal Papa. Nel dipinto di Brera la situazione è riportata con estremo realismo dato che il figlioletto è collocato di traverso, come giogo di bilancia, fra il Laurana, che è il simbolo della Chiesa di Roma, e Federico che, pur in armi, è impossibilitato ad agire perché senza mani, anzi, i guanti, i bracciali, l'elmo e gli schinieri possono vedersi come un cagnolino prostrato.

Il 23 marzo del 1474 Federico viene subito nominato Gonfaloniere di Santa Romana Chiesa, il 18 agosto il re d'Inghilterra lo nomina Cavaliere dell'Ordine della Giarrettiera, il Papa lo eleva solennemente al titolo ducale a Roma il 21 agosto, il re Ferdinando I d'Aragona lo nomina Cavaliere dell'Ordine dell'Ermellino a Napoli l'11 settembre 1474 e viene poi insignito nel marzo 1475 della Rosa d'Oro [48]. Il Papa Sisto IV userà la *sottomissione* di Federico nel 1478 come valido aiuto per la congiura dei Pazzi [48] ma, nel 1482, lo allontanerà per far posto ai suoi due *sciagurati* nipoti Girolamo Riario e Giovanni della Rovere.

Il 10 settembre del 1482 Federico, forse già debilitato per una ferita infetta, muore durante la *guerra del sale* combattuta nelle Paludi Ferraresi [48] contro Venezia. Roma non poteva accettare la cessione di Cervia a Venezia da parte di Novello Malatesta, signore di Cesena, cessione avvenuta segretamente nel 1463 [21].

---

<sup>52</sup> è ritratto con i piedi fra i riquadri sul pavimento di diverso colore, bianco e rosso, e sul codice rappresentato nella Tavola di Brera è bene in evidenza una stella a sei punte e non ad otto come le punte della stella della salvezza, ma Piero sicuramente ricorda anche il suo libro *In Calumniatorem Platonis (1455)*.

<sup>53</sup> da molti duchi veniva considerato il vero imperatore romano, anche se usurpatore [17].

Alla morte del Duca la reggenza del Ducato viene affidata all'Ubalдини [32] in attesa che Guidubaldo sia in grado di prenderne il governo. All'Ubalдини spetta (o forse viene forzato a farlo) il gravoso compito di 'smantellare' la parte più intima e segreta di Federico, cioè il suo *sacello* di meditazione, come attesta la lapide che l'Ubalдини fa apporre sull'architrave dell'ingresso Fig.I-21. Dalla scritta si coglie un grande rimpianto per questa che appare come una *damnatio memoriae* di Battista Sforza e della sua corte di geni, non certo vicina alla Chiesa romana.

La Pala viene traslata nella chiesa-mausoleo di San Bernardino nel frattempo fatta costruire da Francesco di Giorgio, subentrato al Laurana nel ruolo di *ingegnario* di corte, dopo essere stata separata dalla predella, a causa del suo diverso ruolo e dato il contesto francescano-religioso. La Pala viene così considerata per ironia della sorte come una rappresentazione della *Madonna in un concerto di Santi*.

Tutto quanto detto non appare giustificare pienamente la feroce iconoclastia che è sottintesa nella richiesta del Papa all'Ubalдини appunto per questa volontà di cancellare ogni traccia che emerge prepotentemente al di là di ogni tentativo di occultarla. Il Pacioli, unico rappresentante religioso della corte dei geni, con fatica scrive, senza dare date, confondendole quasi, lui così preciso: *per diversi paesi s'è convenuto andare peregrinando*, prima di essere reintegrato nell'ordine [15].

Occorre quindi trovare un altro legame forte e centrale fra la Cappella del perdono ed il dipinto della *Flagellazione*. Questo dipinto non può altro che essere stato volutamente *sequestrato* dalla Chiesa, e non per devozione, essendo stato relegato all'interno di una sagrestia [23], [a2]. Si trova che il legame è dato dalla scritta che è posta sull'architrave della porta di ingresso alla cappella e da quanto è rappresentato proprio sulla tavola della Flagellazione. Infatti la scritta recita:

**ACCIPITE SPIRITUM SANCTUM ET QUORUM  
REMISERIT PECCATA REMITTUNTUR EIS**

che si può tradurre liberamente: **con il dono dello Spirito Santo a chi rimetterete i peccati saranno rimessi**. La scritta viene qui interpretata nel senso di togliere l'intermediazione della Chiesa per quanto riguarda il potere esecutivo. Cioè che il potere di esercitare la **Giustizia**, rappresentata nella Tavola dall'**Imperatore Romano d'Oriente**, deriva direttamente dall'**1**, con la conseguenza che l'imperatore romano ha un potere superiore a quello della Chiesa, tanto è vero che, addirittura, può comandarne la flagellazione.

Questo ulteriore, ma decisivo, legame toglie ogni dubbio sul fatto che le tavole fossero nella *Cappellina del perdono*, che il luogo fosse dedicato alla meditazione di Federico in modo che ritrovasse se stesso, le proprie convinzioni e traesse forza sia dal ricordo dei suoi cari sia dall'Alto<sup>54</sup>, permette anche di rivisitare il significato della posizione trasversale di Guidubaldo nella Tavola di Brera. Essa appare come un monito a Federico affinché pensi alla doppiezza di comportamento della Chiesa di Roma (doppia figura del Laurana-San Girolamo) e valuti la sua potenza militare rispetto all'effimero riconoscimento della carica ducale (il braccio della bilancia *pesa* dalla parte di Federico), come aveva del resto ampiamente creduto Battista nella sua vita essendo *l'ago della bilancia*. Non si può neppure non avvertire la sciabolata disgregante che la presenza di Guidubaldo e la morte di Battista generano fra la così ben assortita corte di Battista, la meravigliosa corte che presenta la *libertà viabile* venuta a trovare *stallo* ad Urbino, così ben descritta dal Longhi [30].



---

<sup>54</sup> ne deriva anche un non piccolo dubbio sulla morte improvvisa di Bonconte, che qui sembra essere stato, insieme all'Alberti, a Bessarione e a Piero, uno strenuo difensore del primato dell'imperatore su quello della Chiesa.

Fig.I-24. La scritta presente sull'architrave ricorda come fu Ottaviano Ubaldini ad effettuare la trasformazione del sacello, in base a quanto richiesto da papa Sisto IV, quasi sicuramente dopo la morte di Federico (1482).

## *Conclusione del primo libro*

La ricostruzione degli avvenimenti del 1472 e di quelli che avvennero ad Urbino nei due anni successivi porta a considerare reale l'unità delle quattro tavole sopra ricordate. In particolare mediante questa ricomposizione si identificano tutti i soggetti raffigurati nei dipinti.

Il problema dell'identificazione dei personaggi presenti nella Tavola detta *della Flagellazione*, viene così risolto associandolo alle presenze ed al ruolo che hanno sulla Tavola di Brera.

Riscontri dimensionali della Tavola e del *Sacello* di Urbino sembrano a prima vista inconciliabili. Tuttavia a ben considerare la possibile collocazione della Tavola nasce un affascinante gioco di luci che avvalora ulteriormente le ipotesi poste.

La Pala di *Montefeltro*, ora a Brera, aveva quindi una predella Fig.I-22 con la tavola detta *della Flagellazione* al centro e con le tavolette degli Uffizi coi ritratti di Battista Sforza e Federico ai lati. Queste ultime due tavolette potevano essere spostate o ruotate sulla cornice, come icone da poter essere prese in mano, dando anche luce alla *Flagellazione*, Figg.22 e 23.

Dalle ipotesi fatte si ha la conseguenza diretta che i dipinti erano posti nella saletta dedicata alla meditazione di Federico.

Nella Fig.I-22 viene tentata una ricostruzione con le dimensioni in scala, evidenziando le parti poste anteriormente alla tavola stessa.

Si pensa che le colonnine attualmente presenti nella cappella coprissero in parte le figure di Piero della Francesca e di Bessarione poste ai lati della Tavola di Brera. Queste figure sarebbero state visibili solo avvicinandosi al dipinto.

La tridimensionalità del dipinto si può, per esempio, vedere espressa nella terracotta datata 1503, di Federico Onofri della Chiesa dei Servi di Bologna, Fig.I-25, in particolare per la posizione dei due angeli che si intravedono dietro le prime colonne a sezione circolare.

L'ambiente del sacello era in penombra con luce, filtrata da una lastra in alabastro, proveniente dall'apertura quasi circolare posta al di sopra della porta Fig.I-26. La Tavola di Brera era illuminata dall'alto con luce proveniente da sopra la volta, mentre la predella era illuminata dai lati con luce proveniente da una finestrina esterna e filtrata, anche qui, molto probabilmente da lastre di alabastro. Ancora una volta l'illuminazione

ricorda quanto scritto dall'Alberti nel Trattato della pittura: *tengono gran parentado i colori coi lumi a farsi vedere, e quanto sia grande vedilo che mancando il lume mancano i colori e ritornando il lume tornano i colori.*



Fig.I- 25. La terracotta di Federico Onofri nell'abside della Chiesa dei Servi di Bologna (1503).

Le tavole furono dipinte verso la fine del 1472, subito dopo la morte di Battista Sforza e di Bessarione. La scritta *convenerunt ad unum*, che era sulla cornice, significa: ritornarono all'1, cioè al mondo delle idee e della luce, secondo le convinzioni neoplatoniche ma è anche una chiara presa di posizione contro il Papato che voleva appoggiare la propria autorità ecumenica su altre basi che non fossero quelle di una concessione imperiale.

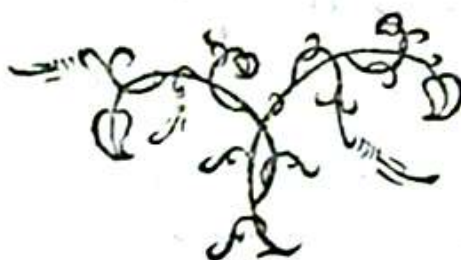
Federico *comes*, già convinto seguace di questa filosofia e di queste idee cambia nel 1473 la sua politica abbracciando le tesi della Chiesa di Roma. Solo allora viene 'perdonato' dal Papa ed insignito del titolo ducale.



Fig.I-26. Il sacello per la meditazione di Federico: la volta e l'apertura posta sopra la porta di ingresso.

Alla sua morte il suo sacello di meditazione che contiene un'eretica affermazione sulla superiorità del potere imperiale su quello della Chiesa Cristiana viene fatto trasformare dal Papa, attraverso l'Ubalдини, nella *Cappellina del perdono* chiudendo il *lumen* superiore, aggiungendo un altare con una piccola statua della Madonna, illuminata dalla luce

proveniente dalla esistente finestrina, e aggiungendo anche ....  
l'indulgenza<sup>55</sup>.



---

<sup>55</sup> a maggiore conferma, l'ostensione di una reliquia avveniva durante la prima domenica di Quaresima solo all'esterno della Cappella, considerando questa un luogo nel quale si era gravemente peccato.



LIBRO II  
Il *ritrovamento* a Ferrara degli affreschi  
già dal Vasari ritenuti perduti



## Premessa e ipotesi di base

E' noto che Piero della Francesca fu alla Corte Estense di Ferrara nel 1450 e che fece alcune opere . Il Vasari nella vita di Piero scrive: *In sul più bello del lavorare fu dal duca Borso chiamato a Ferrara dove nel palazzo dipinse molte camere, che poi furono rovinate dal duca Ercole vecchio per ridurre il palazzo alla moderna; di che in quella città non è rimasto di man di Piero se non una capella in S. Agostino, lavorata in fresco, et anco quella è dalla umidità mal condotta* [50].

Inutili fino ad ora sono stati i tentativi per ritrovare a Ferrara gli affreschi di Piero della Francesca, che pertanto sono stati considerati perduti. Unico affresco tuttora esposto a Ferrara è rappresentato da frammenti presenti nella chiesa di Sant'Andrea. *L'influsso* di Piero viene descritto come evidente in alcune scene degli affreschi di Schifanoia [47] e il Longhi, riferendosi alla *Officina Ferrarese*, scrive: *già splende un'aria più limpida, come bonificata dal soffio di Piero*.

In particolare si descrivono come opere di scuola di Piero gli affreschi dei mesi di Marzo, Aprile e Maggio che vengono invece attribuiti a Francesco del Cossa [47]. L'attribuzione di questi affreschi viene basata sulla lettera di lagnanze che il Cossa rivolge direttamente al Duca sul modestissimo compenso avuto e da lui ritenuto non congruo, in essa mette in evidenza il suo solitario lavoro: *et ricordare suplicando a quella che io sono Francesco del Cossa, il quale a sollo fatto quilli tri campi verso l'anticamera, sì che, Illustrissimo Signore, quanto la Signoria Vostra non mi volesse dare altro che dece bolognini*..

L'entità del pagamento è talmente esigua e non è paragonabile ai pagamenti ottenuti da Baldassarre Estense (che ricevette 336 ducati solo nel 1473, facendo riferimento alle cedole ducali [47] ) per tutta la sala, nel caso si ammettesse che i mesi di Marzo, Aprile e Maggio siano stati opera sua.

Dai documenti dei pagamenti della Corte Estense (cedole ducali [48] dal 1470 al 1473), Baldassarre Estense appare quindi come il capo-commessa del ciclo di pitture. Nelle cedole si legge che fra le figure dipinte vi è quella di un certo *Illustro Messer Alberto*:

*Pro Magistro Baldisserra credito. Lo illustrissimo et Excellentissimo Signore nostro de' dare ducati 200 d'oro per una tela grande alta, suso la quale è retracto dal naturale il quondam Duca Borso, lo Illustro Messer Alberto, Conte Lorenzo et Messer Theofilo a cavallo, la quale me fece fare il prefato quondam Duca Borso, del 1473 settembre 16* [48]. *L'Illustro Messer Alberto* è stato fino ad ora ricercato nei personaggi della Corte Estense, e collegato ad Alberto D'Este [47].

Ma se fosse così, essendo Alberto D'Este il nonno di Borso [47], verrebbe almeno ricordato come Duca e non come Messere.

Ora, dopo aver identificato nel precedente libro in Leon Battista Alberti il personaggio in primo piano a destra della *Flagellazione*, si ritrova facilmente negli affreschi di Schifanoia non solo il volto del nostro grande architetto-umanista, ma anche il commento ironico a tanti suoi scritti.

La consuetudine di Piero con l'Alberti è nota fin dal 1451, anno nel quale Piero dipinge il celebre affresco di San Sigismondo nel Tempio Malatestiano di Rimini, opera dell'Alberti, e sono pure conosciuti i tanti legami di stretta parentela che legavano Lionello e Borso d'Este, che erano insieme cugini e cognati di Sigismondo Malatesti.

Con queste premesse e con lo spirito che il documento più importante per valutare un'opera d'arte sia l'opera stessa e che la *pietas* possa *vincere per giustizia le verità, date ormai per consolidate*<sup>1</sup>, si pone l'ipotesi che sia stata la mano di Piero della Francesca a dipingere gli affreschi dei Mesi di Marzo, Aprile, Maggio del Palazzo Schifanoia di Ferrara.

---

<sup>1</sup> *Iustitia pietas vincit reverenda* (dalla iscrizione posta sulla cornice dello studiolo di Federico a Gubbio ora al Metropolitan Museum, New York)

*L'affresco dei Mesi del salone di Palazzo Schifanoia a Ferrara, eseguito fra il 1468 e l'estate 1469 [47].*



Fig. II-1. I Mesi di Marzo, Aprile, Maggio nella sala del Palazzo Schifanoia di Ferrara [47].

Ecco infatti che il viso dell'Alberti appare proprio al centro della finestra di rappresentazione del Mese di Marzo.

In Fig. II-2 questo viso viene confrontato con quello della *Flagellazione*.

L'Alberti è ritratto sotto un arco con un concio fuori posto. Questo concio sta scivolando verso il basso, malgrado l'arco sia a tutto sesto. Tutto ciò in aperta ironia con quanto egli scrisse nel *De Re Aedificatoria* dove afferma che questo tipo di arco non può slegarsi.

*Che il più solido di tutti sia l'arco intero, si può constatare con i fatti e dimostrare con il ragionamento. Non si vede in che modo esso possa sconnettersi per proprio conto; salvo che l'un concio spinga fuori l'altro; ma essi sono tanto lungi dal danneggiarsi in questa maniera, che anzi si rafforzano prestandosi reciproco sostegno.. [2]<sup>2</sup>*

Ma ancora:

*Il concio posto in cima, unico nel punto di mezzo dell'arco, non si vede come possa trovare la forza di spinger fuori i concii che lo fiancheggiano; così come questi, per quanta pressione facciano, non potranno mai*

---

<sup>2</sup> [2] Libro III, Cap. XIII



Fig. II-2. Confronto fra il volto della *Flagellazione* e quello nell'affresco di Palazzo Schifanoia - Mese di Marzo-, in basso il concio che sta scivolando sul capo dell'Alberti.

*scalzare quello dal posto che occupa; quelli poi che fanno seguito ad essi occupando i fianchi degli archi, verranno agevolmente tratti*

*nell'ambito della loro funzione dall'equilibrarsi dei pesi; infine i conchi posti alle due estremità inferiori, non si comprende come possano spostarsi una volta che gli altri sopra di essi, restino fermi al loro posto [2]<sup>3</sup>.*



Fig. II-3. Parallelo fra i presunti autoritratti di Piero: Tavola di Brera e Mese di Marzo.

Il personaggio raffigurato nella Tavola della *Flagellazione* e nell'affresco di Schifanoia sembra proprio essere lo stesso per i tratti del viso, per il tubercolo di Darwin nel lobo auricolare, per lo stesso sguardo per la forma del mento, del naso e del viso. E, come messo in evidenza per l'affresco del Masaccio [1], è anche nella *Flagellazione* che, proprio sulle orecchie, viene concentrata la mano del pittore che sembra voler ricordare quanto scriveva l'Alberti: *Erat enim vir unus, cuius aures ingentes extabant* [4]<sup>45</sup>

<sup>3</sup> [2] *Libro III, Cap XIII.*

<sup>4</sup> [4] III, 53 e anche in [3] sull'aneddoto degli uccelli

La mano che ha dipinto la Tavola di Brera sembra essere la stessa di quella che ha dipinto l'affresco di Ferrara. Molto marcata è la somiglianza fra quello che è stato precedentemente proposto nella Tavola di Brera come un autoritratto di Piero della Francesca nei panni di San Giovanni Battista e i dioscuri raffigurati nella fascia centrale dell'affresco riportati nelle figure 30, 31 e 32. La somiglianza e la stessa espressione del volto li ripropone come altri autoritratti di Piero.

Confrontando poi l'immagine del dioscuro del Mese di Marzo con il Giovanni Battista della Tavola di Brera, tenuto conto delle differenti distanze di osservazione e delle diverse tecniche impiegate, sembra che esse derivino dallo stesso cartone, dato il netto parallelismo fra la postura, la posizione dei piedi, quella delle braccia e delle mani. Nel Mese di Maggio la stessa figura appare girata per quanto riguarda il corpo ma con lo stesso volto, pure nel mese di aprile si riconoscono nel dioscuro gli stessi lineamenti con la posizione del corpo *specchiata*.

Dopo quanto messo in evidenza sulla *Flagellazione*, sembra di poter agevolmente mettere in relazione la posizione dei tre dioscuri con quanto disegnato nelle relative parti inferiori dove vengono rappresentati tribunali di giustizia: attività che impegna Borso per tutto l'anno. Questo accostamento, come vedremo, segue in particolare il pensiero fisso di Piero che cerca in tutti i modi di esprimere la sua idea sulla necessità di avere la delega divina per esercitare il potere giudiziario, delega già data da Dio all'imperatore romano, depositario anche delle leggi.

---

<sup>5</sup> Si veda anche la forma dell'orecchio *ascoltante e discorrente* che appare in secondo piano al centro dell'immagine riportata in copertina (particolare di Fig.33).





Fig. II-4. Parallelo fra i presunti autoritratti di Piero: Tavola di Brera e Mese di Aprile.



Fig. II-5. Parallelo fra i presunti autoritratti di Piero; Tavola di Brera e Mese di Maggio.

Il dioscuro del Mese di Marzo rappresenta se stesso e l'Italia che, vestita di stracci, offre, guardando ad Oriente, una fune che lo cinge in vita, e cioè offre la guida di se stessa all'Imperatore Romano d'Oriente (anche se usurpatore). Nel Mese di Aprile si sveste degli stracci, ma acquista dignità elevandosi e conquistando una posizione centrale cavalcando il toro turco nell'insegna del *sol invictus*, per poi passare sulla parte destra, (Mese di Maggio) ove può coltivare con raffinatezza le arti nobili. Emerge così di prepotenza il legame fra il depositario del potere e chi lo esercita in sua vece. Il potere giudiziario, la *iusticia*, come scritto sull'architrave, viene esercitato dal Duca sia all'aperto, sia all'interno della basilica, a difesa della quale c'è una bellissima ragazza, con tipico volto romano, su fondo nero, che personifica appunto la giustizia stessa. La ragazza è apparentemente *velata* secondo il costume orientale con un evidente richiamo alla giustizia esercitata da chi ne aveva il potere conferitogli da Dio e cioè dall'Imperatore Turco che, anche se usurpatore, rappresentava l'Imperatore Romano: è questo un potere ben diverso dal cicaleccio (orecchio *ascoltante* e *discorrente*), che si frappone fra il Duca e la giustizia stessa (Figura di copertina).



Fig. II-6. Mese di Marzo: la giustizia esercitata *al coperto* da Borso d'Este con la Giustizia *velata* dal copricapo di Borso stesso.

La *basilica* è divisa in due zone nella prima delle quali è esercitata la giustizia delegata ai Duchi, la seconda invece è quella di livello superiore: *Poi si radunarono nelle curie. Varrone dice che queste erano di due tipi: una dove i sacerdoti amministravano le pratiche divine e un'altra dove il senato arbitrava quelle umane*<sup>6</sup>. La fanciulla-giustizia è

---

<sup>6</sup> [2] *Libro VIII, Cap.C*

ammirata proprio dall'avvocato che dovrebbe perorare la causa della famiglia in miseria, che rimane al di fuori del recinto della basilica stessa e alla quale non verrà mai data giustizia.



Fig. II-7. La giustizia esercitata in nome dell'Imperatore con dignità, accogliendo i disabili e ... anche i 'cani'.

Nel mese di Aprile la giustizia viene invece esercitata in una basilica nella quale non si ha più, come nel Mese di Marzo, una disposizione in serie fra il potere del Duca e quello di un livello superiore, ma la disposizione è in parallelo. I vari duchi possono esercitare la giustizia in nome del Sultano/Imperatore romano (anfora sulla lunetta) avendone riconosciuto il potere (la chiave del potere nelle mani del Sultano). Sarebbe stato interessante scoprire la scena successiva nel Mese di

Maggio ma qui, purtroppo, l'immagine del tribunale è stata distrutta dall'apertura di un passaggio nel muro.

Si possono anche notare numerosi dettagli chiaramente ironici:

-nella basilica del Mese di Marzo, l'arco a tutto sesto, che l'Alberti afferma essere autoportante, viene qui chiuso da una vistosa catena,  
-la giustizia viene esercitata da Borso d'Este in una basilica che non ha il soffitto piano, bensì lo ha a volta, mentre l'Alberti afferma: *La curia sacerdotale sarà dunque coperta a volta, e la curia senatoriale a travature* [2].

Si scopre così una serena atmosfera di lazzi conviviali ma con una ben precisa idea: la vitale importanza di riconoscere come tramite divino della giustizia il successore dell'imperatore romano, anche se usurpatore.

## *I particolari*

A ben vedere Piero dedica tutto l'affresco all'Alberti. Così particolari, per i quali gli studiosi hanno incontrato difficoltà nel trovare un nesso logico, possono venire facilmente legati attraverso gli aneddoti e le storie che l'Alberti raccontava affabilmente alla Corte Estense e che si leggono nel *De Re Aedificatoria* [2] ma anche negli *Intercenales* [3].

Si può così dare un senso alla presenza della vigna Fig. II-8 accostandola a quanto scritto sempre nel *De Re Aedificatoria* a proposito di come coltivare la vite in terreni paludosi<sup>7</sup>.

*Una vigna potrà essere piantata in un prato, se il luogo è umido, nel modo seguente. Su linee rette e parallele, dirette da oriente a occidente, si scaveranno delle fosse quanto più profonde sia possibile, larghe nove piedi e distanti quindici piedi l'una dall'altra. La terra cavata dalle fosse si accumulerà negli spazi intermedi, di modo che, dai lati del pendio, sarà esposta al sole di mezzogiorno. Da siffatte collinette elevate artificialmente la vite sarà resa più sicura e produttiva.*

La vigna, sopraelevata, sembra secca. Il ragazzo sull'albero va a controllare che non vi sia nulla di verde.

Ha un significato legato all'Alberti anche il laghetto con le anatre che mette in evidenza la vigna coltivata in una palude, ma anche l'amore dell'Alberti per la natura dato che l'Alberti passava il suo tempo *osservando il lavoro delle botteghe artigiane...; piangeva di commozione vedendo in primavera i colli fiorire...; diceva di venerare la bellezza della natura...; era pieno d'amore per gli animali...; quello che l'uomo facesse con ingegno ed eleganza, l'aveva quasi per divino...*

Anche il gufo che nell'affresco di Palazzo Schifanoia l'Alberti regge sul braccio Fig.II-2 ha un significato. Infatti, l'Alberti scrive: *Il gufo volgeva da tutti i lati le orecchie e gli occhi per capire quel che si diceva qua e là sul suo conto e si stupiva che facessero discorsi tanto stolti e discordanti.*

Ma anche il grande rilievo dato nell'affresco alle figure dei cavalli ha un riferimento diretto all'Alberti, ricordando che era stato chiamato da Lionello D'Este a decidere a chi assegnare l'opera equestre per commemorare Nicolò III e che il suo *Cavallo Vivo (De equo animante)* è dedicato proprio a Ferrara.

Le scene all'aperto e al coperto evidenziano che si tratta della *basilica* e fanno riferimento alla evoluzione dell'edificio stesso, per quanto scritto nel *De Architectura*:

---

<sup>7</sup> [2] *Libro X, Cap IX*



Fig. II-8. La vigna posta su terreno paludoso



Fig. II-9. L'asino che corre con cavalli

Origine della basilica [2]<sup>8</sup>. *Nell'Antichità vigeva dapprima la consuetudine di riunire il senato in un tempio; in seguito invalse l'uso di riunirlo fuori città; infine si preferì costruire edifici riservati specificatamente a questa funzione, il che meglio si adattava al prestigio del senato e delle sue mansioni. In questo modo i senatori, carichi d'anni, non venivano distolti dal loro ufficio.*

e per quanto riguarda la copertura:

..... *Credo valga la pena di rammentare che negli edifici riservati all'ascolto di recite, canti o dispute le volte non sono convenienti, perché fanno rimbombare la voce; bene invece servono i soffitti a travature, che le conferiscono sonorità.*[2]<sup>9</sup>.

Il senso ironico viene evidenziato nel mese di Aprile nel quale viene raffigurato, al posto del cavallo un asino con le caratteristiche descritte dall'Alberti appunto per il cavallo.

*Si ritiene però che allora i cavalli si riveleranno di ottima indole quando siano pronti ad ogni genere di movimenti; di corpo particolarmente scattante; di piedi scalpitanti; di orecchie sensibilissime, attente e mobili; di sopracciglia corrugate e di occhi penetranti; di coda eretta quando si accingano a mostrare le forze; e qualora anche tutte le altre membra siano protese, scattanti e quasi rilucenti quando si slancino nel salto o nella corsa.*

Nel mese di Aprile Piero rovescia la trabeazione del San Sebastiano di Mantova. In questa costruzione l'Alberti *taglia* la *catena* della capriata per inserirvi un finestrone attraverso il quale può penetrare la luce divina evidenziando che è Dio che *sostiene* la Chiesa Fig. II-11. Dell'importanza attribuita alla luce nei templi e del rapporto fra le aperture e la statica, si ricorda ciò che Alberti scrisse a Matteo de' Pasti nel 1454 mentre era in costruzione il Tempio Malatestiano di Rimini:

*Del fatto delli occhi, vorrei chi fa professione intendesse el mestier suo. Dichami perché si squarca el muro et indeboliscono lo edificio in far fenestre? Per necessità del lume. S'tu mi puoi chon men indebolire havere più lume, non fai tu pessime farmi quel incomodo? Da mam drecta a mam manca dell'occio riman squarciato, et tanto archo quanto el semicircolo sostiene el peso di sopra: di sotto sta nulla più forte el lavoro per essere occio, et è obturato quello che debba darti el lume.*

*Sonci molte ragioni a questo proposito, ma sola questa mi basti, che mai in edificio lodato presso a chi intese quello che niuno intende oggi, mai, mai vederai fattovi occhio se non alle chupole in luogho della chericha; e questo si fa a certi tempii, a love a Phebo, quali sono patroni della luce,*

---

<sup>8</sup> [2] Libro I, Capp. VII, XIV.

<sup>9</sup> [2] Libro V, Cap. IX.





nel porre i padri fondatori in basso sulle facciate delle chiese in modo da affermare che loro sono le fondamenta delle chiese stesse (Es. San Petronio a Bologna Fig. II-12).



Fig. II-12. I padri fondatori, in basso sulla facciata di San Petronio a Bologna.



Fig. II-13. Il Duca d'Este *con la corte sui monti* viene preceduto da un cane che, *annusando*, si rende conto del pericolo. Sulla destra il monumento equestre per Nicolò III .

Piero invece nel *suo* San Sebastiano lascia intatta la catena, taglia le travi di falda, inserendovi al centro la nicchia che ospita la statua del Santo, in modo che il suo capo sia posto all'apice del triangolo formato dalla trabeazione stessa Fig. II-10.

La presenza dell'Alberti si riconosce anche dal fatto che quasi tutti i capitelli e alcuni archi hanno le sue tipiche palmette. Ricordandosi poi che: *A Roma era dedicato un luogo specifico per i comizi. Sui monti Cerauni era stato piantato un bosco consacrato a Giove, in cui gli Achei si riunivano per discutere gli affari di stato*<sup>10</sup>, si comprende la posizione della Corte di Ferrara al seguito del Duca.

Il Duca sta conducendo la sua Corte in un baratro, ma viene preceduto e salvato da un cane che *prova* la solidità *dell'arco* sul quale devono passare. La scena può con facilità essere riferita proprio al monumento equestre in memoria di Nicolò III, anche oggi ben visibile (anche se non tutto originale) nella piazza principale di Ferrara, di fronte al Duomo.

Piero per ironia si ferma anche sui dettagli: il cavallo di Nicolò III sul monumento avanza con la zampa di sinistra, mentre nell'affresco con quella di destra, Fig.II-13.

Non va taciuto che l'Alberti cavalca avendo a fianco una fanciulla che ha i suoi stessi tratti somatici, Fig. II-2, e anche quest'accostamento sembra ulteriormente prendere in giro l'Alberti, date le sue note posizioni nei riguardi delle donne e in particolare delle mogli, ricordando, per esempio, l'aneddoto della moglie dei tre fratelli [3].



Fig. II-14. I capitelli e gli archi con le palmette e i rosoni dell'Alberti

Altri elementi comuni ai quadri di Urbino, descritti nel precedente libro, e all'affresco sono:

---

<sup>10</sup> [2] *Libro VIII – Cap.C.*

- l'impianto prospettico della vigna che è del tutto simile a quello della "basilica", nella quale il Cristo viene giudicato nella *Flagellazione*;
- la scala a gradini così cara ai riti di tradizione orientale per simulare la ascesa ad un livello superiore per poi discenderne, si vede sia nella vigna sia nella *Flagellazione*.
- il gradino che divide la famiglia nobile da quella non nobile si vede nella basilica e nella Pala di San Bernardino;
- i due unicorni bianchi che tirano il carro di Venere nella parte alta degli affreschi e nei quadretti degli Uffizi.
- le mensole esterne ai palazzi che nella *Flagellazione* sorreggono una vecchia trave mentre qui negli affreschi di Palazzo Schifanoia sembrano spettri del potere come punti di appoggio per l'impiccagione -ammirati solo dalle *donnicciole*- (forse in riferimento alle impiccagioni degli oppositori al potere temporale della Chiesa, per esempio di Stefano Porcari che fu impiccato a Roma a Castel Sant'Angelo nel 1453 su denuncia del Bessarione, allora Legato del Papa a Bologna), Fig. II-15, e che, da come appare, forse era questo un punto di contrasto fra Piero e l'Alberti.



Fig. II-15. Le mensole del Mese di Aprile e quelle della *Flagellazione*

L'opposizione di Piero alla Chiesa Cattolica per la cercata intermediazione divina nei riguardi della giustizia viene resa evidente da due scritte. Una appare nel mese di Maggio **ABCDEI** sugli alti archi del Paradiso, che ricordano quelli del Ghiberti, e può essere tradotta come **abc di Dio**, nel senso che **l'architettura è l'alfabeto divino**. L'altra si trova nel mese di Aprile sul fregio di una chiesa: proprio quella di San Sebastiano, dove si legge **.RUNOV ATEI** che si può tradurre **alfabeto runico di coloro che non credono in Dio**, nel senso che le scritte presenti sulle chiese sono l'alfabeto runico, cioè incomprensibile, dell'ateo, ma traspare anche la citazione dell'**UNO**.



Fig.II-16. La *concinnitas* di chi ama l'architettura in contrasto con lo sguaiato atteggiamento di chi va alla corsa degli asini

Osservando in verticale la zona dell'architettura nella Fig. II-16, si vede anche una rappresentazione della **concinnitas** dell'Alberti: il ragazzino timido sotto gli alti archi, in netto contrasto, subito sotto, con la sguaiata ostentazione del sesso da parte di una fanciulla che partecipa alla *corsa degli asini*.

## Conclusione

Da quanto sopra scritto, sembra di avere messo in luce sufficienti argomenti per poter dire che gli affreschi di Palazzo Schifanoia dei mesi di Marzo Aprile e Maggio siano frutto della mano di Piero sia per il contenuto che mostra un netto parallelismo con quanto espresso nella Flagellazione con la nota sequenza raggio divino->imperatore romano-> Maometto II-> *Justitia* sia per le identità dei personaggi coinvolti sia per la sovrapposizione delle figure, qui proposte come autoritratti, con quelle dalla Tavola di Brera sia per tanti particolari comuni alle opere di Piero trattate nel libro primo.

La lettera di lagnanze rivolte direttamente al Duca da parte di Francesco Del Cossa, *il quale a sollo fatto quilli tre campi verso l'anticamera*, per il modestissimo compenso avuto e da lui ritenuto non congruo, è stata fino ad ora il documento sul quale si è fondata l'attribuzione degli affreschi dei mesi di Marzo, Aprile, Maggio. Si può pensare che questa lettera riguardi solo la parte superiore dei tre riquadri stessi, dove è del resto in evidenza il suo stile [47], il che non contrasta neppure con l'entità del compenso ricevuto.

In conclusione, per quanto sopra scritto, sembra che si possa identificare proprio in Piero della Francesca l'autore almeno della parte media e della parte bassa degli affreschi dei mesi di Marzo Aprile e Maggio di Palazzo Schifanoia e si lascia alla mano di Francesco del Cossa solo l'esecuzione delle parti superiori di essi e quindi sembra lecito affermare che siano proprio questi gli affreschi di Piero che, fin dai tempi del Vasari, si pensavano perduti. Ma soprattutto è bello trovare espressa la familiarità e l'ammirazione che Piero ha nei confronti dell'Alberti e delle sue opere, familiarità e consuetudine che dopo Rimini (1451) ritroviamo a Ferrara (1468-1469) e poi ad Urbino (1472).





## APPENDICE

*Altre opere d'arte dello stesso periodo*

*La Madonna di Senigallia*

*La Santa Eucarestia di Giusto di Gand*

*L'Adorazione dei Magi di Cardisco*

*La scritta sotterrata di Santa Restituta a Napoli*

*Ringraziamenti*

*... agenda ...*

*Bibliografia (in ordine alfabetico degli Autori)*

*Altri documenti*

*Le scritte riportate sulle tavole e sui fregi*

*Le corrispondenze nomi-figure*

*Cronologia*

## *Altre opere d'arte dello stesso periodo*

Altri dipinti chiariscono meglio il periodo storico nel quale ci siamo immersi: *la Santa Eucarestia*- di Giusto di Gand ora nella Galleria delle Marche ad Urbino e *L'Adorazione dei Magi* ora nel Museo di Castel Nuovo di Napoli.

## *La Madonna di Senigallia*

L'opera, attribuita a Piero della Francesca, denominata *La Madonna di Senigallia*, è conservata ad Urbino nella Galleria Nazionale delle Marche in essa sono ritratti gli stessi personaggi della Tavola di Brera e della sua predella. Il quadretto è dipinto con colori ad olio su carta riportata su tavola di noce delle dimensioni, base x altezza, 61x53,5 cm.



Fig, A-1. Il dipinto denominato *La Madonna di Senigallia*. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

Il dipinto si presta ad essere interpretato quasi fosse un corollario a quanto esposto nei due libri precedenti.

Due angeli<sup>1</sup>, forse nelle sembianze di Bonconte e di Bianca Maria Visconti, -sono entrambi dotati di ali-, scendono dalla luce dell'1 che viene dall'alto e oltre la porta già aperta, vengono a prendere Battista appena defunta per accoglierla nella pace del mondo delle *idee*.

Gli angeli hanno le braccia incrociate sul petto, proprio in segno di pace e di accoglienza.

Battista è appena defunta: ha infatti lo sguardo rivolto verso il basso e indossa su tunica color porpora ducale un manto di colore bruno e una stola nera, simbolo di lutto e con il linguaggio gestuale comunica: "*Aspetta un attimo, poi vi seguo*".

Battista Sforza ha in braccio per un ultimo istante il piccolo Guidubaldo che la saluta tenendo in mano il diadema ducale. Guidubaldo è ritratto benedicente, come Gesù Bambino. Si coglie il senso politico di questo gesto nell'elevazione di Guidubaldo a re dell'Italia in opposizione al dominio della Chiesa Cattolica di Roma. La Chiesa di Roma rivendicava il dominio su tutta l'Italia in base alla presunta donazione di Costantino al successore di Cristo dell'Impero Romano di Occidente. Si ricorda che questo atto era stato appena denunciato come falso dal Valla.

La luce filtra attraverso una finestra con vetri un po' appannati e leggermente chiusa nella parte alta ad indicare che iniziano ad esserci in Federico dubbi su questa Entità Superiore, mentre è piena nel Giardino dello Spirito, l'apertura del quale è sullo sfondo.

I libri posti nella parte più alta della scansia sono *tagliati* dal quadro di rappresentazione, perché ora inutili per Battista, e l'alto ripiano è vuoto per il cibo che la donna non toccava da tempo a seguito di un voto fatto per dare un erede maschio a Federico. La scansia è decorata da una parasta, che è simbolo di grande sacrificio, ma che termina, come molte paraste presenti nel Palazzo Ducale di Urbino, con la fiamma dell'Idea.

Anche questo dipinto va considerato come un oggetto personale di Federico da Montefeltro e non già per essere esposto in un contesto religioso. Esso per essere stato dipinto su carta e riportato su tavola di noce, sembra essere stato sull'interno di un cofanetto di legno o l'anta di uno stipetto, che forse potevano contenere cose già indossate da *la Batista*.

Da quanto sopra scritto, anche quest'opera va considerata dipinta subito dopo la morte di Battista, cioè nel 1472.

---

<sup>1</sup> Anche in questo caso, come per le figure poste alle spalle di Battista nella Tavola di Brera, in una prima interpretazione del dipinto, si era pensato logico identificare nella fanciulla la figlia Giovanna, senza avere potuto osservare il particolare delle piccole ali.

## La Santa Eucarestia di Giusto di Gand

La Tavola, dalla storia nota, complessa e documentata, era stata



Fig. A-2. *La Santa Eucarestia* di Giusto di Gand  
Galleria Nazionale delle Marche a Urbino

commissionata dalla confraternita dell'Eucarestia di Urbino prima a Piero che non la iniziò neppure, poi a Fra Carnevale, al quale venne corrisposto un anticipo di danaro per l'acquisto dei colori, anticipo che in seguito gli venne chiesto di restituire, poi finalmente venne realizzata dal pittore fiammingo Joos van Wassenhove, detto Giusto di Gand, attivo nella corte di Federico da Montefeltro ad Urbino tra il 1472 e il 1475. La tavola era stata separata ed è stata ultimamente riunita e si trova nella Galleria delle Marche al Palazzo Ducale di Urbino.

Qui è palese il contrasto fra la Chiesa Cattolica di allora ed il Ducato di Urbino che pensava a Guidubaldo come ad un novello Salvatore, capace di riunire il Regno d'Italia sotto un'unica insegna. Mentre la Chiesa va gestendo la Comunione, qui intesa come una falsa mediazione divina, fra i vari Duchi e Principi di allora, ottenendone la sottomissione, negando l'accesso diretto del singolo fedele al pane ed al vino. *E' solo questione di soldi* sembra dire Federico con le mani sulla borsa, rivolgendosi all'ambasciatore turco, mentre Ottaviano Ubaldini, in disparte, conta quanti sono coloro che seguono la Chiesa di Roma.

### **L'adorazione dei Magi di Cardisco a Castel Nuovo di Napoli**



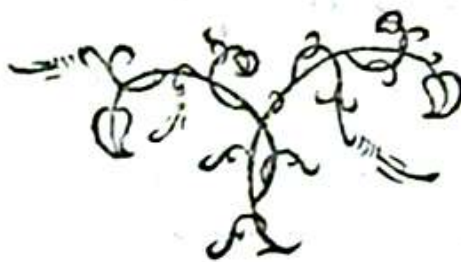
Fig. A-3. *La Adorazione dei Magi* di Marco Cardisco (Marco Calabrese 1486-1542), Museo di Castel Nuovo, Napoli

Ancora più palese e senza necessità di ulteriori commenti è la posizione del potere della Chiesa nel dipinto detto *Adorazione dei Magi* Fig. 45 attribuito a Marco Cardisco (Marco Calabrese 1486-1542), ora esposto a Napoli al Museo di Castel Nuovo.

Qui l'intermediazione divina fra Dio (sole raggio di luce) e il potere terreno, rappresentato dai re Aragonesi di Napoli, è filtrata attraverso il Bambin Gesù, facendo così esplicito riferimento all'imperatore romano baciato dal sole, Nerone con la famosa sala rotante. La Tavola venne eseguita per la "Cappella Palatina" del castello. Vi sono raffigurati Alfonso II, Ferdinando I, e Carlo V al posto dei Re Magi.

*La scritta sotterrata, posta sulla parete esterna dell'abside di Santa Restituta a Napoli, segna la fine del sogno ....*

La scritta **TRADITIO LEGIS O CONSEGNA DELLA LEGGE** posta alla base della parete esterna dell'abside di Santa Restituta a Napoli sembra proprio sia stata sotterrata per segnare la fine di un sogno: la fine del grande sogno di ricondurre la Giustizia alla tradizione romana. Questa scritta in caratteri lapidari romani è vistosamente visibile a seguito di scavi, sull'esterno dell'abside della basilica di Santa Restituta nel Duomo di Napoli. La cosa è particolarmente importante dato che la basilica è stata donata alla Chiesa direttamente da Costantino e il Valla ha appena dimostrato il falso della donazione di Costantino alla Chiesa Romana e quindi l'impossibilità che la Chiesa Romana possa esercitare la Giustizia in nome dell'Imperatore Romano. Nell'opuscolo, distribuito all'ingresso del museo per commentare questa scritta, si legge: **(non si trova esplicito riferimento evangelico)** (SIC!!).



## Ringraziamenti

Tante sono le Persone che devo ringraziare per avere contribuito a rendere possibile questo studio, con critiche e consigli, portando a migliorare le precedenti stesure. In particolare desidero ricordare le critiche di Enrico Ferdinando Londei, che mi hanno permesso di rimeditare e correggere alcune interpretazioni, le discussioni con Silio Bozzi e con Vincenza Riccardi Scassellati, le puntuali correzioni al testo di Elena Magnini, gli incoraggianti commenti di Giuliano Gresleri e gli interventi dei Colleghi nelle conferenze tenute nella Facoltà di ingegneria.

Un grazie particolare a mia moglie Graziella per le aspre critiche, ma anche per la pazienza di sopportare il racconto delle mie ... scoperte.

## ... agenda ...

*Per ricordare le idee di Piero e la meravigliosa corte degli 'ingegni' di Battista Sforza si chiede di rinominare la Tavola di Brera come **'La Battista e la sua corte'** e la tavoletta della Galleria Nazionale delle Marche come **'L'imperatore può giudicare la Chiesa'** oppure, per non irritare nessuno, **'Alberti giudica Bessarione'**, di rinominare la Cappella del perdono in **'Sacello per la meditazione di Federico'** e di esporre, qualche volta, le quattro tavole insieme nel palazzo nel quale sono nate con la particolare illuminazione ideata da Piero della Francesca. Si chiede infine di rinominare la tavola ora detta **'La Madonna di Senigallia'** in **'La Battista si separa dal figlioletto Guidubaldo che la saluta'**.*



## *Bibliografia (in ordine alfabetico degli Autori)*

Il lavoro non sarebbe stato possibile in tempi ragionevoli attraverso la lettura diretta di tutte le fonti, data la loro vastità e la difficoltà di reperibilità. Si deve quindi gratitudine a coloro che hanno pazientemente riportato le parti salienti delle fonti, in particolare agli Autori dei lavori sotto-riportati, che non sempre si citano in tutte le posizioni nelle quali il testo li dovrebbe richiamare.

[1] Acidini Cristina

*I ritratti di Messer Battista*

L'uomo del Rinascimento Firenze Palazzo Strozzi 11-3-/31-7-2006

[2] Alberti Leon Battista

- *L'Architettura (De re aedificatoria) a cura di G.Orlandi*

Ed, Il Polifilo, Milano, 1966

- *L'arte di costruire a cura di Valeria Giontella,*

Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 2010

[3] Alberti Leon Battista

*Intercenales (a cura di Franco Bacchelli Luca D'Ascia)*

*Edizioni Pendragon, Bologna, 2003*

[4] Alberti Leon Battista a cura di Cecil Grayson

*De Pictura*

*Laterza, Bari, 1980*

[5] Alberti Leon Battista

*De Iciarchia, in Opera Omnia a cura di Franco Borsi*

Ed., Mondadori Electa, Milano 1980

[6] Arnold Isabel

*E9037743 A424 The Project*

<http://www.philipresheph.com/a424/projects/>

[7] Aromberg Lavin Marilyn

Piero della Francesca's Flagellation: The triumph of Christian Glory

The Art Bulletin L 1968 pp.321-342.

[8] Baldi Bernardino

*Descrittione del palazzo ducale di'Urbino*

In Versi e Prose di Mons. B. Baldi abate di Guastalla- pagg.503-573

Francesco de'Franceschi Senese, Venezia 1590

[9] Benevolo Leonardo in

Enciclopedia europea vol.6, pag.741

Garzanti ed, Milano,1980.

[10] Berenson Bernard

*I pittori Italiani nel Rinascimento (trad.. Cecchi)*



- BUR Rizzoli Ed. Milano 2009
- [11] Bonvini Mazzanti Marinella  
*Battista Sforza Montefeltro – Una ‘principessa’ nel Rinascimento Italiano*  
Quattroventi Edizioni, Urbino, 1993
- [12] Bozzi Silio  
*Presentazione al Convegno di Venezia del 15/1/2010.*  
*RAI – Voyager del 26 settembre 2011*
- [13] Cassanelli R. et alii a cura di Tania Velmans  
*Bisanzio Costantinopoli Istanbul*  
Jaca Book, Milano, 2008 ISBN 978-88-16-60382-0
- [14] Ceccarelli Francesco  
*La fabbrica del campanile della cattedrale, in Leon Battista Alberti,*  
*Ingenium n.12, Leo S. Olschki, Firenze, 2009 pag.324.*
- [15] Ciocci Argante  
*Luca Pacioli tra Piero della Francesca e Leonardo*  
Aboca Museum Ed. Sansepolcro (AR) 2009 ISBN 978-88-95642-25-3
- [16] Daffra Emanuela, Trevisani Filippo, Brambilla Barcillon Pirin  
*La pala di San Bernardino di Piero della Francesca*  
Quaderni di Brera n.9, Ed. Di, Firenze, 1977
- [17] D'Ascia Luca  
*Il Corano e la Tiara*  
Edizioni Pendragon, Bologna, 2001
- [18] Fiaccadori Gianfranco (a cura di)  
*Bessarione e l'Umanesimo –Catalogo mostra-*  
Vivarium, Napoli, 1996
- [19] Franceschini Gino  
*La morte di Gentile Brancaleoni (1457) e di Buonconte da Monfelftro*  
*(1458)*  
Archivio Storico Lombardo Luglio-Dicembre 1937 pagg. 489-500.
- [20] Francesco di Giorgio  
*Trattati*  
ed Polifilo, Milano, 1967 ed Polifilo, Milano, 1967
- [21] Franchini Vittorio  
*L'annullabilità della concessione di Cervia e delle sue saline del 1463*  
La Romagna, VIII, 1911 pagg.205-240
- [22] Garin Eugenio  
*Landino Disputationes Camaldulenses (traduzione libro I)*  
Prosatori latini del quattrocento pagg. 715-791  
Ed. Ricciardi Milano-Napoli, 1952
- [23] Ginzburg Carlo  
*Indagini su Piero*  
Biblioteca Einaudi, Giulio Einaudi ed., Torino, 1994 e 2001

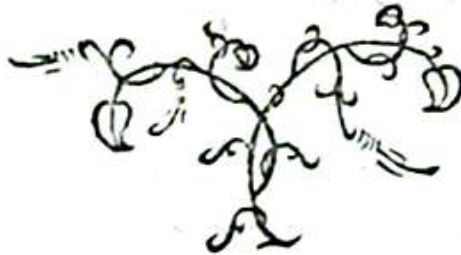
- [24] King David A.  
*Astrolabes and Angels, Epigrams and Enigmas - From Regiomontanus' Acrostic for Cardinal Bessarion to Piero della Francesca's Flagellation*  
Franz Steiner, Stoccarda 2007
- [25] Kirkbride Robert  
*Architecture and Memory*  
<http://www.gutenberg-e.org/kirkbride/>  
Columbia University Press, New York, 2008
- [26] Landino C., a cura di Peter Lohe  
*Disputationes Camaldulenses*  
Sansoni Editore Nuova spa, 1980 Firenze
- [27] Lightbown Ronald  
*Trionfo coniugale-Il dittico di Piero*  
FMR v.18 n.95 dic 1992 pag 56-68
- [28] Londei Enrico Ferdinando  
*La scena della 'Flagellazione' di Piero della Francesca*  
Bollettino d'Arte del Ministero per i beni culturali n.65 Gennaio 1991  
pagg.29-66
- [29] Londei Enrico Ferdinando  
*Lo stemma sul portale di ingresso e la facciata "ad ali" del palazzo ducale di Urbino*  
XENIA 18, 1989 De Luca Edizioni d'Arte pp 93-117
- [30] Longhi Roberto  
*Piero della Francesca (1927) Con aggiunte fino al 1962*  
Sansoni Ed., Firenze, 1980
- [31] Menghini A.  
Il giardino dello Spirito,  
Petrucci, Città di Castello, Ed. 2004, Aboca Museum Ed.
- [32] Michelini Tocci Luigi  
*Storia di un Mago e di cento Castelli.*  
Pesaro, Cassa di Risparmio di Pesaro, 1986.
- [33] Mussini Massimo, Grasselli Luigi  
*Piero della Francesca De prospectiva pingendi – Saggio critico*  
Aboca Museum Ed., Sansepolcro, 2008 ISBN 978-88-95642-13-0
- [34] Paoli Michel  
*Les portraits de Leon Battista Alberti des XVe et XVIe siècles,*  
in Leon Battista Alberti - *La biblioteca di un umanista*, pp. 83-90, Firenze  
BML 8 ottobre 2005-7 gennaio 2006.
- [35] Parronchi Alessandro  
*Ricostruzione della Pala dei Montefeltro*  
Storia dell'Arte, XXVIII, 1976, pp.235-248

- [36] Parronchi Alessandro  
*Per la ricostruzione del Polittico di Sant'Agostino*  
in Omar Calabrese ( a cura di) *Piero teorico dell'arte*  
Ed. Gangemi, Roma, 1985, pagg. 37-48
- [37] Passavant Johann D.  
Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi  
S.N, Firenze 1882
- [38] Piermattei Dante  
*Piero e Urbino – La Flagellazione: metafisica di una morte annunciata*  
il lavoro editoriale, Ancona, 2008
- [39] Piero della Francesca  
De prospettiva pingendi ISBN 978-88-95642-30-7.  
Ed. Facsimile Aboca Ed.Sansepolcro (AR)
- [40] Pizzigalli Daniela  
*La signora di Milano, vita e passioni di Bianca Maria Visconti*  
Rizzoli Ed., Milano, 2000
- [41] *Platone opere complete con il testo greco*  
CD-ROM con volume di Francesco Adorno *Introduzione a Platone*  
Gius.Laterza & Figli, Roma-Bari, 2008.
- [42] Plotini Platoricorum facile coriphæi - Libri 54 in 6 Enneades distributi  
Marsilio Ficino, Basilea 1580
- [43] Polichetti Maria Luisa  
*Il Palazzo di Federico da Montefeltro*  
Ed. Quattroventi, Urbino, 1985
- [44] Prete Cecilia  
*Arte e collezionismo alla corte di Guidubaldo*  
Humanistica vol. III, 2, 2008,
- [45] Roeck Bernd  
*Piero della Francesca e l'assassino*  
Bollati Boringhieri, Torino, 2007
- [46] Ronchey Silvia  
*L'enigma di Piero*  
Biblioteca Universale Rizzoli, RCS Libri Milano, 2007
- [47] Settis Salvatore, Cupperi Walter (a cura di)  
*Il Palazzo Schifanoia a Ferrara 2 Voll*, ISBN 978-88-8290-858-4  
Franco Cosimo Panini Modena Ed., 2007
- [48] Simonetta Marcello  
*L'Enigma Montefeltro*  
Rizzoli, Milano, 2008

- [49] Tommasoli Walter  
*La vita di Federico da Montefeltro 1422/1482*  
Argalia Editore, Urbino, 1995
- [50] Vasari Giorgio  
*Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*  
Torrentino, Firenze, 1550 pag 259
- [51] Vitruvio Pollione Marco  
*De Architectura* ISBN-13: 9788876923821  
Ed.Studio Tesi Einaudi Ed I millenni, Milano, 1997

### *Altri documenti*

- [a1] *Gli antifonari di Bessarione*  
Biblioteca Malatestiana, Cesena  
<http://www.malatestiana.it/>
- [a2] Codice 93 Biblioteca dell'Università di Urbino
- [a3] manoscritto Urb Lat. 1024 Biblioteca Apostolica Vaticana.
- [a4] manoscritto Urb Lat. 508 Biblioteca Apostolica Vaticana.



## *Le scritte riportate sulle tavole e sui fregi*

### *Le 'sentenze' sulle tavole*

Le scritte avvalorano l'ipotesi di estrema malinconia dei quadri e indicano chiaramente come fossero destinati alla meditazione di Federico dopo la scomparsa della amatissima Battista.

Innanzitutto la scritta sulla cornice della predella:

**ASTITERUNT REGES TERRAE, //  
ET PRINCIPES CONVENERUNT IN UNUM //  
ADVERSUS DOMINUM ET ADVERSUS CHRISTUM EJUS  
(Ps.11.2)**

Il salmo viene tradotto [46]<sup>2</sup> come:

***Si sono fatti avanti i re della terra e i principi si sono adunati insieme contro il Signore e contro il suo Unto.***

Che qui per il contesto assume il significato di:

***si riunirono tutti nell'1 contro il Signore e contro la Chiesa romana.***

Anche le altre scritte presenti sul retro delle due piccole tavole degli Uffizi sono tipicamente laiche, in endecasillabi saffici ed in eleganti lettere lapidari latine [27].

**QUE MODUM REBUS TENUIT SECUNDIS  
CONIUGIS MAGNI DECORATA RERUM  
LAUDE GESTARUM VOLITAT PER ORA  
CUNCTA VIRORUM**

Che si può tradurre come:

***Colei che nelle situazioni favorevoli tenne il comportamento del grande marito, decorata dalla gloria delle imprese vola attraverso tutti gli sguardi degli uomini.***

La scritta ricorda quanto Battista Sforza scrisse alla zia Bianca Maria Visconti indicando che la sta vedendo con gli *occhj mentalj*, perché fare non se può con li corporali – riportata in [11]<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> [46] pag.301.

<sup>3</sup> [11] pag 42.

Va sottolineato come già peraltro fatto notare da Lightbown [27] riportando una affermazione di Creighton Gilbert del 1941 come questa scritta sia al passato, mentre quella presente sul retro del ritratto di Federico sia al presente, da ciò Lightbown deduce che il quadro sia stato dipinto solo dopo la morte di Battista (1472).

La scritta va anche paragonata con quella presente sulla tomba del poeta Ennio, riportata dall'Alberti [2] nel libro VIII, Cap IV **Nemo-inquit ille-mihi funera faxit, cur vivus volito docta per ora virum**  
**Nessuno mi faccia il funerale, perché io, vivo, aleggio sulle bocche dei dotti** [2] Foglio 143, rigo 17.

e, sul retro del ritratto di Federico:

**CLARUS INSIGNI VEHITUR TRIUMPHO  
QUEM PAREM SUMMIS DICIBUS PERHENNIS  
FAMA VIRTUTUM CELEBRAT DECENTER  
SCEPTRA TENENTEM**

*Il famoso è portato ad un trionfo insigne*

*- che la fama perenne delle virtù celebra in modo conveniente*

*- che è pari ai sommi condottieri,*

*- che tiene gli scettri.*

*Le 'sentenze' sui fregi presenti nel 'sacro loco'*

**HAEC QUICUMQUE PETIT MUNDO PIA LIMINE CORDE  
HIC PETIT AETERNI FULGIDA REGNA POLY**

*Chiunque con il cuore mondo domanda cose pie da questa stanza,  
chiede i fulgidi regni della città eterna.*

**BINA VIDES PARVO DISCRIMINE JUNCTA SACELLA**

**ALTERA PARS MUSIS ALTERA SACRA DEO EST**

*Vedi due tempietti gemelli uniti da una sottile differenza / una parte  
è per le Muse, l'altra sacra a Dio.*

*La scritta interna alla Cappella riporta i versi evangelici di  
Giovanni*

**ACCIPITE SPIRITUM SANCTUM ET QUORUM**

**REMISERIT PECCATA REMITTUNTUR EIS**

***Accogliete lo Spirito Santo e saranno rimessi i peccati di coloro ai quali li rimetterete.***

Che viene interpretata qui mediante le fiammelle della Pentecoste laica in termini decisamente *illuminati* per l'imperatore romano d'oriente.

I visi degli angioletti presenti sulla volta del *sacello per la meditazione di Federico* sembrano essere stati sovrapposti dall' intervento dell'Ubaldini alle ardenti e svolazzanti fiamme sottostanti.

***... sul portale del 'sacello di Federico'***

**OCTAVIUS UBALD+ QUADRAGENARIAM URBIS**

**ECCLESIAR+**

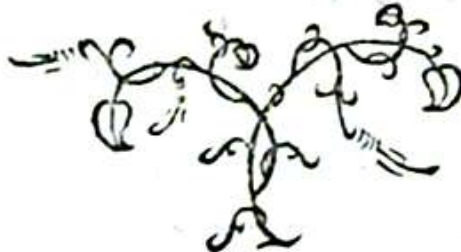
**VENIAM PERPET+ IRREVOCAB+ RITE SEMPER HOC SA**

**CELLUM ADEUNTIBUS A SIXTO IIII PONT+ MAX**

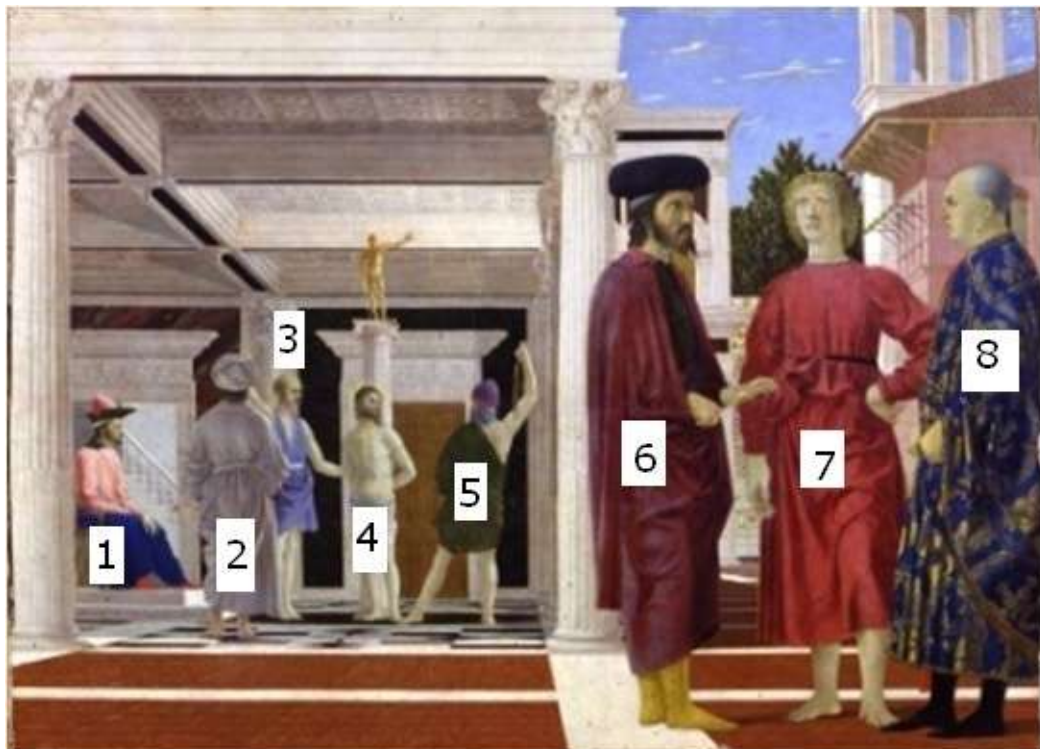
**IMPETRAVIT**

***Ottavio Ubaldini impetrò da Sisto IV pontefice massimo indulgenza perpetua irrevocabile per coloro che verranno secondo il rito a questo tempietto la prima domenica di quaresima.***

Le scritte confermano le ipotesi fatte e soprattutto la lettura in senso neoplatonico dell'insieme.



## *Le corrispondenze nomi-figure*

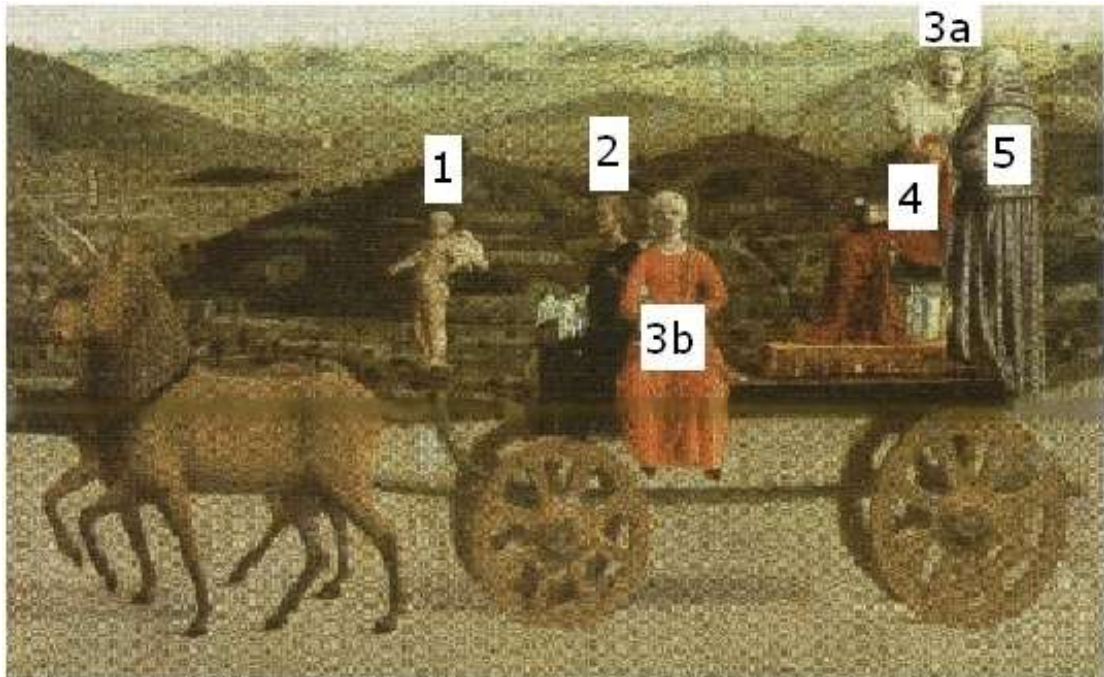


- 1- Un Imperatore Romano d'Oriente (Giovanni Paleologo)
- 2- Maometto II
- 3- Un marinaio (La Repubblica Genovese)
- 4- Gesù Cristo (La Chiesa Cattolica)
- 5- Il Flagellatore (Sigismondo Malatesti)
- 6- Basilio Giovanni Bessarione
- 7- Bonconte da Montefeltro
- 8- (Leon) Battista Alberti

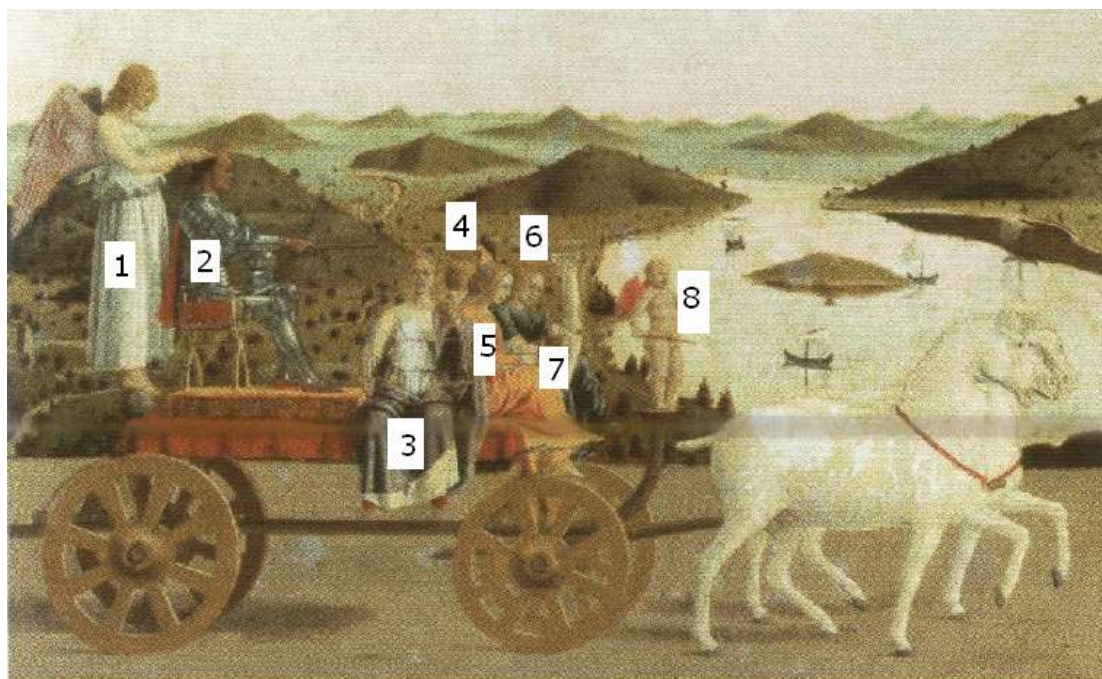




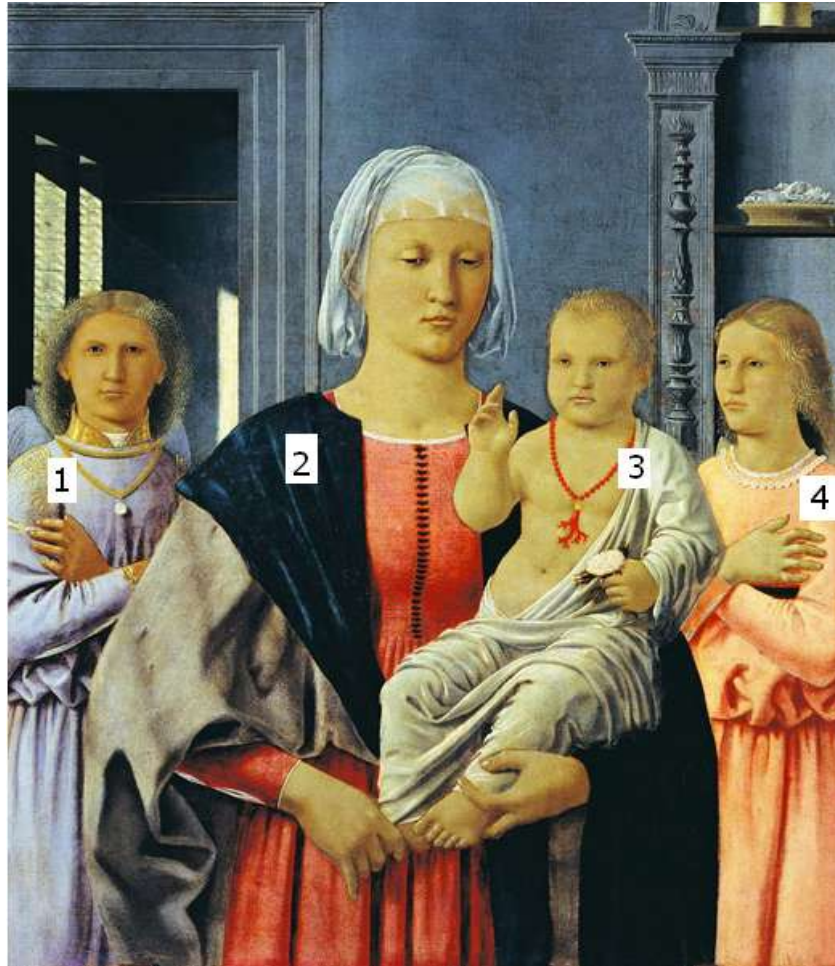
- 1- Giovanni Battista -> **Piero della Francesca**
- 2- a – San Girolamo Dalmata -> **Luciano Laurana**  
b- San Girolamo Dalmata -> **Luciano Laurana**
- 3- **Sveva da Montefeltro** (prima vice-madre di Battista)
- 4- **Bianca Maria Visconti Sforza** (vice-madre di Battista)
- 5- **Battista Sforza**
- 6- **Guidubaldo da Montefeltro**
- 7- **Matteo Collenuccio da Sassofeltro** (istitutore di Battista)
- 8- **Martino Filetico** (precettore di Battista)
- 9- San Francesco d'Assisi -> **Luca Pacioli**
- 10- Pietro Martire -> (**Leon**) **Battista Alberti**,
- 11- Un Evangelista-> **Basilio Giovanni Bessarione**.
- 12- **Federico da Monfelftro**.



- 1- **Costanza da Montefeltro** (la prima Costanza)
- 2- **Bianca Maria Visconti**
- 3- a – **Sveva da Montefeltro** (come matrigna di Battista)  
b - **Sveva da Monfelfelro** (come Seraphina Sforza in clausura)
- 4- **Battista Sforza**
- 5- **Costanza da Verano** (la madre di Battista Sforza).



- 1- **La Vittoria alata** (ma con brutto volto)
- 2- **Federico da Montefeltro**
- 3- **Giovanna da Montefeltro**
- 4- **Gentile Feltria da Montefeltro**
- 5- **Costanza da Montefeltro** (la seconda Costanza)
- 6- **Aura da Montefeltro**
- 7- **Girolama e Agnese (Agnestina) da Montefeltro** (si pensa siano nascoste dalle altre sorelle)
- 8- **Guidubaldo da Montefeltro.**

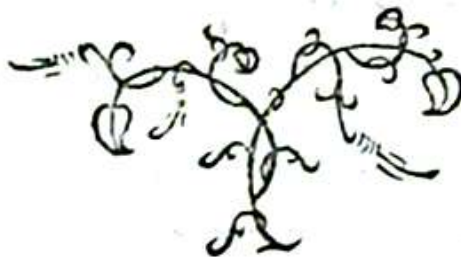


- 1- **Bonconte da Montefeltro** (figlio riconosciuto di Federico)  
ma anche **Marsilio Ficino**
- 2- **Battista Sforza**
- 3- **Guidubaldo da Montefeltro**
- 4- **Giovanna da Montefeltro**

## Cronologia

- 1360 nasce Gemisto Pletone
- 1389 nasce Cosimo De' Medici
- 1405 nasce a Corsignano Enea Silvio Piccolomini futuro Papa Pio II
- 1405-1407? Nasce a Roma Lorenzo Valla
- 1407 nasce Leonello d'Este
- 1408 ? nasce Basilio Giovanni Bessarione
- 1413 nasce Borso d'Este
- 1416 nasce Piero de' Medici
- 1416/17 nasce a Borgo San Sepolcro Piero della Francesca**
- 1417 nasce Sigismondo Malatesti
- 1417 nasce a Venezia Pietro Barbo (Paolo II)
- 1420 Cleofe Malatesti e Teodoro Paleologo, figlio dell'imperatore bizantino Manuele II, si sposano
- 1422 nasce a Gubbio Federico da Montefeltro
- 1433 nasce Marsilio Ficino
- 1433 muore in circostanze misteriose Cleofe Malatesti-Paleologa
- 1437 Sigismondo Malatesti inizia a costruire il Castello di Rimini
- 1438 inizia il Concilio di Ferrara con prolusione di Bessarione
- 1439 il concilio si trasferisce a Firenze, discussione fra Pletone, Benzi, Piccolomini da Nicolò III d'Este
- 1440 Valla scrive *De falso credita et ementita Constantini donatione*
- 1442 Alfonso D'Aragona entra in Napoli
- 1444 viene ucciso ad Urbino Oddantonio da Montefeltro e gli succede Federico da Montefeltro
- 1444 sconfitta di Sigismondo Malatesti nella decisiva battaglia di Varna
- 1445 nasce a Sansepolcro Luca Bartolomeo de' Pacioli
- 1446 viene completato a Rimini il Castel Sigismondo
- 1447 muore Papa Eugenio IV
- 1449 Nasce Lorenzo il Magnifico
- 1450 muore Leonello d'Este
- 1451 Piero affresca a Rimini "*San Sigismondo*" nel duomo Malatestiano
- 1452 muore a Mistrà Gemisto Pletone
- 1453 caduta di Costantinopoli, nasce Giuliano de' Medici, viene impiccato Stefano Porcari a Castel Sant'Angelo
- 1455 elezione di Papa Callisto III (era già stato eletto Bessarione)
- 1457 muore a Roma Lorenzo Valla, muore Gentile Brancaleoni prima moglie di Federico da Montefeltro
- 1458 febbraio muore a Sarno Buonconte da Monfeltro, muore Alfonso il Magnanimo, re di Napoli; 6 agosto muore Callisto III; 19 agosto viene eletto Papa Pio II Piccolomini

1460 Federico e Battista Sforza si sposano a Mantova; Marsilio Ficino inizia a tradurre dal greco  
1463 Cosimo fonda a Careggi l'Accademia di Firenze (il Ficino aveva 30 anni)  
1464 muore Cosimo De' Medici; 15 agosto muore a Roma Pio II Piccolomini  
1465 Sigismondo riporta a Rimini le spoglie di Pletone  
1466 Federico inizia a costruire il suo palazzo ad Urbino  
1468 muore a Rimini Sigismondo Malatesti  
1468 si dà inizio a Ferrara alla decorazione del Salone dei Mesi a Palazzo Schifanoia  
1469 muore Piero De' Medici- gli succede Lorenzo; termina a Ferrara la decorazione del salone dei mesi di palazzo Schifanoia.  
1471 muore Papa Pio II (Pietro Barbo); muore Borso d'Este  
1472 nasce Guidubaldo da Montefeltro  
1472 muore Battista Sforza, muore Leon Battista Alberti, muore Basilio Giovanni Bessarione  
1474 Landino dona il libro *Camaldulenses disputationes* a Federico da Montefeltro  
1478 congiura de'Pazzi muore Giuliano de' Medici  
1482 muore Federico da Montefeltro  
1482 Piero della Francesca affitta per un anno una camera a Rimini  
1490 edizione della traduzione di Ficino delle *Enneadi* di Plotino  
**1492** muore Lorenzo il Magnifico, **muore Piero della Francesca**  
1495 Carlo V scende in Italia e la conquista  
1498 Gerolamo Savonarola viene impiccato e bruciato a Firenze  
1499 muore a Careggi Marsilio Ficino  
1514 o 1515 muore a Borgo Sansepolcro Fra Luca Pacioli



*E se meno satisfeci alle loro aspettative, non però vituperino me se ebbi  
animo traprendere materia sì grande. E se il nostro ingegno non ha  
potuto finire quello che fu laude tentare pure solo il volere  
ne' grandi e difficili fatti suole essere lode.*

Leon Battista Alberti  
De Pictura n.63  
traduzione dell'Alberti stesso del 1436

dalla Facoltà di Ingegneria  
Bologna, 1-8-2012

Il presente saggio è una revisione con numerose aggiunte e correzioni di  
due precedenti e-book:

**Piero della Francesca: la soluzione dell'*enigma* della *Flagellazione*  
e il ritrovamento dell'affresco perduto**

<http://amsacta.cib.unibo.it/2860> del 1/12/2010

**La soluzione dell'*enigma* di Piero della Francesca**

<http://amsacta.cib.unibo.it/2663> del 1/9/2009

il fine



L'Italia in stracci (autoritratto di Piero) *si orienta* per essere guidata dall'Imperatore Romano (anche se su trono usurpato)