

La soluzione dell'*enigma* di Piero della Francesca

Pier Gabriele Molari (*)



Ritratto di principessa
(Francesco o Luciano Laurana – Louvre, Parigi)

(*) *ordinario di Costruzione di Macchine*
Università di Bologna
piergabriele.molari@unibo.it

Riassunto

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 vari tentativi¹.

In questo saggio, il dipinto viene associato alla tavola di Brera detta *di San Bernardino* ed alle tavolette della Galleria degli Uffizi di Firenze con i ritratti dei *signori di Montefeltro* pensando ad un'unica opera realizzata per la meditazione di Federico da Montefeltro.

Questo 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 poi 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 infine accostata alla *Flagellazione* la scritta presente sul fregio della cosiddetta *cappella del perdono* e si scopre quale sia il tema dominante di tale dipinto: l'affermazione del primato dell'Imperatore Romano sulla Chiesa di Cristo, primato conferito da Dio stesso.

¹ David King ne enumera ben 41 nella tabella pubblicata in [15].

Premessa e ipotesi di base

Carlo Ginzburg nel suo libro [1]² afferma: "... *la partita riguardante la Flagellazione (rappresentata in Fig.1) si gioca, intera, sul piano della decifrazione dell'iconografia*". Partendo da questa affermazione e rendendosi 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.1 La tavola *della flagellazione*, Galleria Nazionale delle Marche.

Dopo varie considerazioni, si pensa che la tavola *della Flagellazione*, la tavola di Brera, Fig.2 ed i due quadretti della Galleria degli Uffizi, riportati in Fig.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.

² [1] a pag. 62

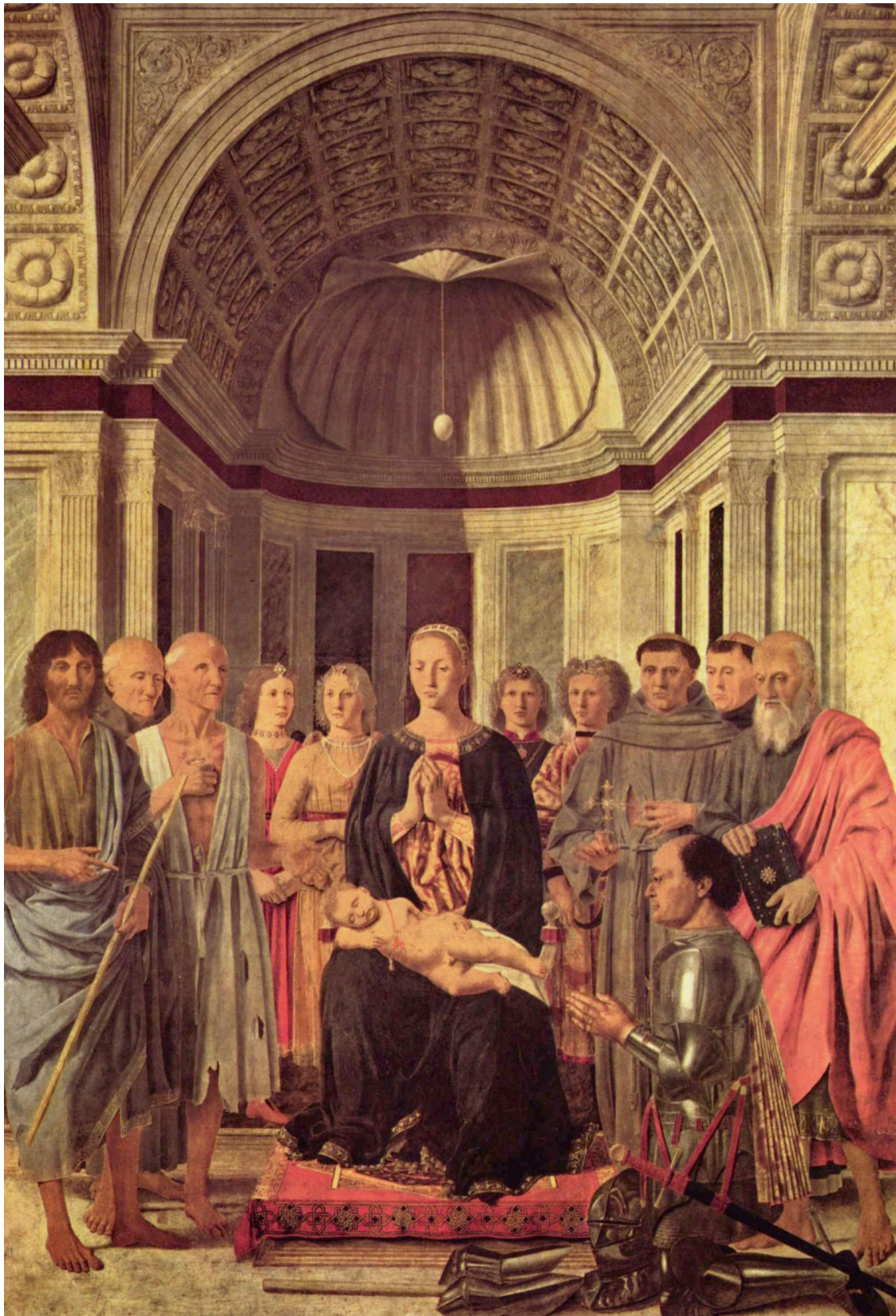


Fig.2- La tavola di Brera detta *di San Bernardino*.

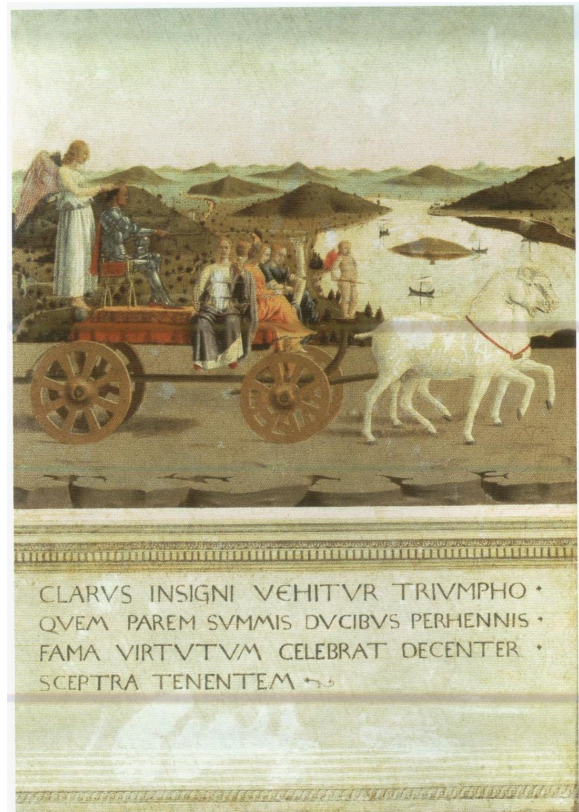


Fig.3 I ritratti dei signori di Montefeltro: Battista Sforza e Federico da Montefeltro (avanti e retro), Uffizi, Firenze.

In questo contesto la celebratissima pala di Piero della Francesca, ora a Brera, [2], [3] può essere intesa come un ritratto di famiglia per la meditazione di Federico da Montefeltro e i tre quadretti come approfondimento di quanto raffigurato nella tavola principale.

L'ipotesi che *la Flagellazione* facesse parte di uno sgabello d'altare collegato al dipinto di Brera è già stata avanzata dal Parronchi in [4], [5] Fig.4. Il Parronchi, basandosi su analogie con il polittico di Sant'Antonio a Perugia e con lavori di contemporanei [4], 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. Questo Autore, pensando ad una collocazione 'religiosa' del dipinto, cerca di identificare le figure religiose, anche se ritratte con volto di persone laiche.

In un'ottica simile si pone l'affermazione del Piermattei, il quale sostiene che *l'individuazione dello stesso personaggio in più dipinti porta a formulare congetture non coerenti*, dato che Piero della Francesca adotta *nei suoi dipinti tipi fisionomici ricorrenti* [6]. Questa affermazione viene nel seguito superata grazie all'unità della pala di Brera con la sua predella.



Fig.4 L'ipotesi del Parronchi [4], [5] con la flagellazione pensata come prima parte di uno 'sgabello d'altare' (con due settori andati perduti) e già collocata nella Chiesa di San Francesco di Urbino.

L'ipotesi espressa per la prima volta nel presente lavoro permette di definire uno *spazio* 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 datare anche in modo piuttosto preciso: sulla fine del 1472, dopo la morte del Cardinale Bessarione, dato che come si vedrà 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. Federico vuole ricordarla proprio al centro della famiglia con i figli e con la parte più rappresentativa e colta della corte che si era scelta³.

Il dipinto vuole anche ricordare, in una atmosfera di grande tristezza, che mentre Federico era in armi, la famiglia rimaneva unita attorno a *la Battista* [7], come Federico chiamava affettuosamente la moglie nelle sue lettere.

Pensando ad un uso strettamente personale del dipinto, si cerca ora di riconoscere tutti i personaggi presenti nell'insieme delle quattro tavole.

I membri della famiglia di Federico

Si ricorda che Federico III da Montefeltro, dopo essere rimasto vedovo di Gentile Brancaleoni, deceduta nel 1456, dalla quale non ebbe figli, sposò il 10 febbraio 1460 a Mantova⁴ [7] Battista Sforza, di soli 14 anni e di ben 24 anni più giovane di lui. Il matrimonio fu favorito dallo zio della sposa Francesco Sforza e da sua moglie Bianca Maria Visconti, che per diversi anni (dal 1450 al 1458) allevarono Battista alla corte di Milano, come se fosse figlia loro [7], [10].

Battista Sforza era una donna particolarmente intelligente⁵, 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 [7].

Federico nel 1460, anno del matrimonio con Battista Sforza, aveva già avuto quattro figli naturali:

³ Anche Federico non può svolgere da solo questo compito (nel dipinto originale le mani e la corazza non sembrano opera di Piero), quindi sembra lecito pensare che Federico fosse stato dipinto senza mani e, forse, ritratto a torso nudo (si veda il Battesimo di Cristo).

⁴ [7] pag 57 con cerimonia officiata dal papa Pio II, i patti matrimoniali erano stati conclusi a Pesaro nel novembre del 1459 [7] pag 58.

⁵ La sua elevata spiritualità è evidenziata dall'ottagono: poligono che viene sempre posto fra il quadrato (simbolo della materialità) ed il cerchio (simbolo della perfezione), realizzato sul tappeto.

- > **Bonconte**, deceduto a Sarno nel 1458 (morì a 17 anni [1]⁶, [11]).
- > **Elisabetta** di 27 anni nel 1472, essendo nata nel 1445 ca.⁷
- > **Antonio** di 22 anni nel 1472, essendo nato nel 1450⁸
- > **Gentile Feltria** di 14 anni nel 1472, essendo nata nel 1458⁹.

Dalla unione di Federico con Battista Sforza nacquero¹⁰:

- 1- **Costanza** (1460-1461), (la prima Costanza)
- 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 [7]¹¹) 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, riportato in [12]¹², 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,

il signor Antonio di Monte Feltrio

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

Madama (o Madonna) Elisabetta,

Madama (o Madonna) Giovanna,

Madama (o Madonna) Costanzia,

Madama (o Madonna) Aura

Madama (o Madonna) Girolama

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

⁶ [1] pag.105.

⁷ si sposa con Roberto Malatesta nel 1475, morirà a Roma nel 1503. In [7] si afferma che Elisabetta 'Isabecta' fosse figlia di Battista; ciò è in contraddizione con la sua data di nascita (1445 ca), attribuendole l'età di nove anni nel 1475.

⁸ morirà ad Urbino nell'agosto del 1500.

⁹ morirà a Pesaro nel 1529.

¹⁰ [7] a pag. 153.

¹¹ [7] pag 153.

¹² [7] pag. 374 senza seguire altre fantasie di esegeti.

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

Gentile-Feltria, di 14 anni alla morte di Battista Sforza, sembra non essere tenuta in particolare considerazione, dato l'ultimo posto dell'elenco sopra riportato.

In [7] 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.

I membri della famiglia di Federico nelle tavole

Con le premesse poste per la funzione del dipinto, vicino e dietro Battista Sforza nella tavola di Brera non possono esserci altro che i figli suoi e quelli di Federico nati fuori dal matrimonio, figli che lei ha allevato come se fossero suoi, secondo la consuetudine di quei tempi [7]. Si possono identificare, su di un piano sopraelevato e formante un gradino con spigolo superiore arrotondato, i ragazzi più grandi: a sinistra (destra per Battista Sforza) le femmine, Elisabetta (che allora aveva 27 anni) e Giovanna (di 10 anni).

Giovanna, è la ragazza più vicina a Battista e quindi sembra logico identificarla nella bellissima figlia più grande; Gentile-Feltria sarebbe stata più grande di lei, dato che nel 1472 aveva 14 anni contro i dieci di Giovanna, ma, come si è visto, è ultima nell'elenco dei componenti la corte ducale, scritta in rigoroso ordine di importanza, e quindi è la meno 'considerata'.

I figli maschi sono sulla destra: Bonconte in secondo piano -perché defunto- (per questa affermazione occorrerà un confronto diretto che si vedrà più avanti), e Antonio. Per i volti delle ragazze e per quello di Battista Sforza si può fare riferimento ai busti del Laurana Fig.5.

In particolare si afferma la presenza di Bonconte: questo figlio, 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 [1], [8], [9].

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 [1], [8]. Il parallelismo fra il braccio di Federico e il corpo di Guidubaldo sembra indicare la continuità con il figliolo.



Fig.5 Il busto di Battista Sforza fra quelli di due 'madonne' d'Urbino, Elisabetta e forse Giovanna (sempre dal confronto con le figure della tavola di Brera), opere di Luciano o Francesco Laurana. Da sinistra: Frick Collection- N.Y; Museo del Bargello- Firenze; Museo del Louvre-Parigi.

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 nel 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.6, e coloro (la piccola Costanza) che sono nel carro dei defunti.

Sul carro dei vivi sono Giovanna, Costanza, Aura, Girolama, Agnese (le ultime si pensa siano nascoste dalle sorelle), 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 angiolino, ed è con Battista Sforza nel carro dei morti, trainato da una coppia di liocorni, cavalli ultraterreni Fig.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 e quindi non a lei legato, ma lo stesso Bonconte è ritratto, come si può facilmente vedere, confrontando i due visi, nella tavola *della flagellazione*.

Sul carro di Battista Sforza 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), donna di grande carattere e carisma, che Battista chiama *mater* [7]¹³, 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 la piccola Battista. 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 dolce¹⁴ matrigna di Battista Sforza, vestita di bianco per voto di castità e posta di fronte alla vera madre, e poi uscita dal mondo -quindi morta¹⁵-, essendosi ritirata a vita claustrale nel convento del Corpus Christi delle clarisse di Pesaro, dedicandosi appunto alla adorazione del Corpo di Cristo.

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.6, si possono vedere alcune imbarcazioni che vanno quindi 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 significato 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.

Il fatto, contrastato in [7], 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 ([7] pag.150); altre affermazioni sembrano di pura fantasia.

¹³ [7] pag.42.

¹⁴ duos filii quos Sveva dilexit ac se natos [7] pag 30 nota 72.

¹⁵ ha lo sguardo alto e quindi nella realtà viva, ma morta per il mondo.

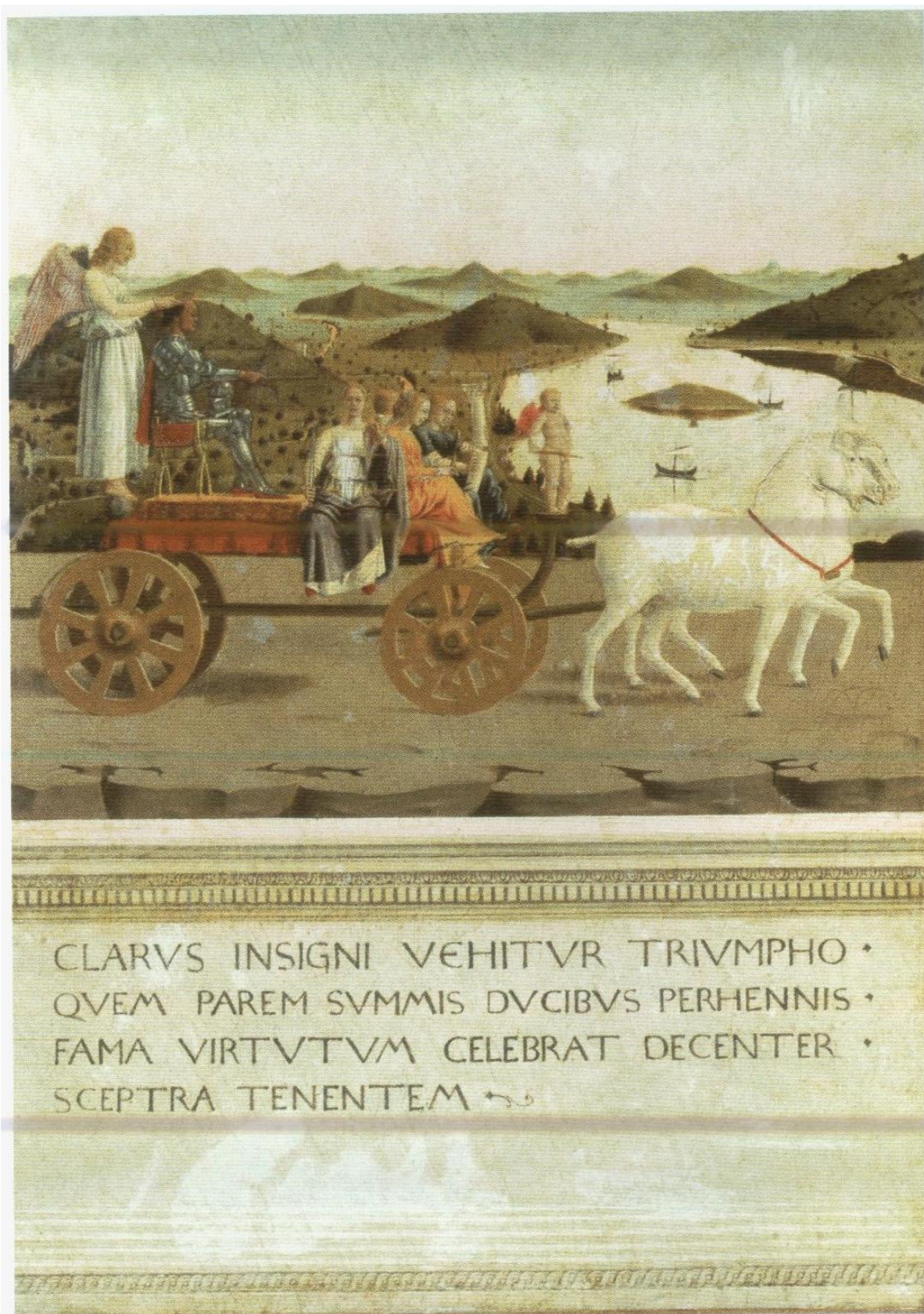


Fig.6 Il carro dei vivi con Federico (retro del ritratto degli Uffizi)



Fig.7 Il carro *ultraterreno* di Battista Sforza (retro del ritratto degli Uffizi).

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

Identificati i membri della famiglia, nella pala di Brera e nella predella, le altre figure presenti nella tavola di Brera fra le dodici+1¹⁶ 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 [12], [13]¹⁷. In questa atmosfera tristissima ma anche scanzonata e pagana per la 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 si è numerata la corrispondenza).

Giovanni Battista ha il volto di **Piero della Francesca** e va considerato quindi come un autoritratto. Da notare anche la canna 'metrica' che ha in mano, a significare la maniacale preparazione geometrica dei suoi dipinti¹⁸ e a fare riferimento al concetto di *modulo*¹⁹, che punta all'armonia totale e 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.

¹⁶ il riferimento a Cristo con i dodici Apostoli, malgrado il doppio volto di uno di essi, appare evidente.

¹⁷ per una ricostruzione della vita a corte in Urbino si veda [13].

¹⁸ ne fa fede la perfetta costruzione prospettica della *Flagellazione*.

¹⁹ si veda Francesco di Giorgio 'Trattati' ed Polifilo, Milano, 1967.



Fig.8 Confronto fra alcuni ritratti di Piero della Francesca [Piero della Francesca (1415- 1492)]: Jacopo de Barbari, Museo di Capodimonte, Napoli; Santi di Tito, Museo Civico di Sansepolcro; *Vite* del Vasari.

Il volto della tavola di Brera viene accostato in Fig.8 con quello del personaggio dipinto in secondo piano nel ritratto di Luca Pacioli, attribuito a Jacopo de Barbari e datato 1495²⁰, che, per quanto affermato dal Vasari, non può essere altro che il nostro Piero. Qui Piero è ritratto anche con una stola multicolore di pelliccia²¹ come nel ritratto attribuito a Santi di Tito, del Museo Civico di Sansepolcro, già descritto da Evelyn nel 1912, riportato da King [16]. Il volto viene infine confrontato con il ritratto nelle *Vite* del Vasari con una evidente identità.

Girolamo Dalmata (secondo e terzo a sinistra nella tavola di Brera), sembra avere il volto di **Luciano Laurana** Fig.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 lo inciti, battendogli la canna sul dorso della mano, 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 ad impiegare la canna metrica nella costruzione del palazzo per fare costante riferimento alle misure definite in sede di progetto attraverso il concetto di *modulo*.

²⁰ Napoli, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte.

²¹ evidente il legame con la sua coloratissima tavolozza.



Fig.9 Presunto ritratto di Luciano Laurana detto Magistro Luciano Schiavone (o Magistro Lutiano) (La Vrana 1420 - Pesaro 1479)

In questo rimprovero non si può non ricordare ciò che l'Alberti scrisse nel 1454 a Matteo de' Pasti: *le misure et proporzioni de' pilastri tu vedi onde elle nascono; ciò, che tu muti, si discorda tutta quella musica.*

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 solo e 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.

Anche per il Laurana la grande stima che Federico nutriva nei suoi riguardi è bene espressa nella 'patente' di investitura del 10 giugno 1468 [12], 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**.²²

In Fig.10 viene confrontata l'immagine della tavola di Brera con il quadro attribuito a Jacopo de Barbari (1495), ora al Museo Nazionale di Capodimonte. Va inoltre notato che Luca Pacioli era frate francescano e che impugna la croce, composta di aste e di nodi, come fosse una penna. Si ricorda che Alberti nel *De re aedificatoria* scrisse per i *nodos* di una struttura: *et ea nos, ab arundinibus ducta similitudine, appellabimus*

²² Isabel Arnold in [2] 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 lo svolgimento del presente lavoro.

*nodos*²³ facendo riferimento al modo nel quale progettare una costruzione ideale. Si pensa che l'impugnare una penna per Pacioli vada inteso come promessa per insegnare con umiltà francescana e passione (stimate) al piccolo Guidubaldo l'amore per la ricerca dell'essenza delle cose secondo gli insegnamenti di (Leon) Battista Alberti, che osserva, e, forse, date le somiglianze, immedesimarsi tanto in lui da trasfigurarsi.²⁴ Un altro riferimento su Luca Pacioli come precettore di Guidubaldo si ha dall'inventario dei beni più pregiati dell'eredità di Vittoria Della Rovere dove viene scritto²⁵, appunto, che il quadro, in parte riportato in Fig.10, raffigura i precettori di Guidubaldo.



Fig.10 Confronto fra le immagini di Luca Pacioli - Fra Luca Bartolomeo de Pacioli o Paciolo (Sansepolcro 1446/7–1517); Jacopo de Barbari, Museo di Capodimonte, Napoli.

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

²³ Leon Battista Alberti *L'Architettura (De re aedificatoria)* a cura di G.Orlandi Ed, Il Polifilo, Milano, 1966, vol II pagg. 702-703; Francesco Ceccarelli *La fabbrica del campanile della cattedrale*, in *Leon Battista Alberti*, Ingenium n.12, Leo S. Olschki, Firenze, 2009 pag.324.

²⁴ Il parallelo con la doppia figura del Laurana e le similitudini descritte in [2] sollecitano questa riflessione.

²⁵ Cecilia Prete, *Arte e collezionismo alla corte di Guidubaldo*, *Humanistica* vol. III, 2, 2008, pag 39-40.

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 libro-dono miniato sulle *Disputationes Camaldulenses*²⁶ dove, riferendosi all'Alberti stesso, scrive: *Nihil fuit familiarius neque amantius amicitia qua Battista et ego eramus coniuncti* [12]²⁷.

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 [12].

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* [15]²⁸: *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.*

Un altro confronto verrà proposto più avanti.

Sul 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 [17]. I confronti con altri suoi ritratti sono riportati in Fig.12, del resto per ammetterlo d'autorità in questa comunità, è sufficiente ricordare la grande amicizia che Federico nutriva nei suoi riguardi [10]²⁹ 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 ciò che Federico aveva fatto scrivere sulla porta della sua camera da letto: *melius te vinci vera dicentem quam vincere mentientem*, dato che questa è una sintesi della frase con la quale Bessarione aprì il concilio di Ferrara-Firenze (1431-1445). Bessarione aveva inoltre battezzato tutte le figlie di Battista Sforza ed aveva cresimato anche il piccolo Guidubaldo il 27 aprile 1472, solo pochi mesi prima di morire [6], [7], [15].

Come si vedrà, anche la figura del Bessarione, come quella di Piero, essendo sulla parte esterna del dipinto si pensa venisse in parte celata

²⁶ Biblioteca Apostolica Vaticana manoscritto Urb Lat. 508.

²⁷ [12] pag 365.

²⁸ [15] a pag. 155.

²⁹ [8] pag.262.

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

La sua figura viene confrontata in Fig.12 con altri suoi ritratti.

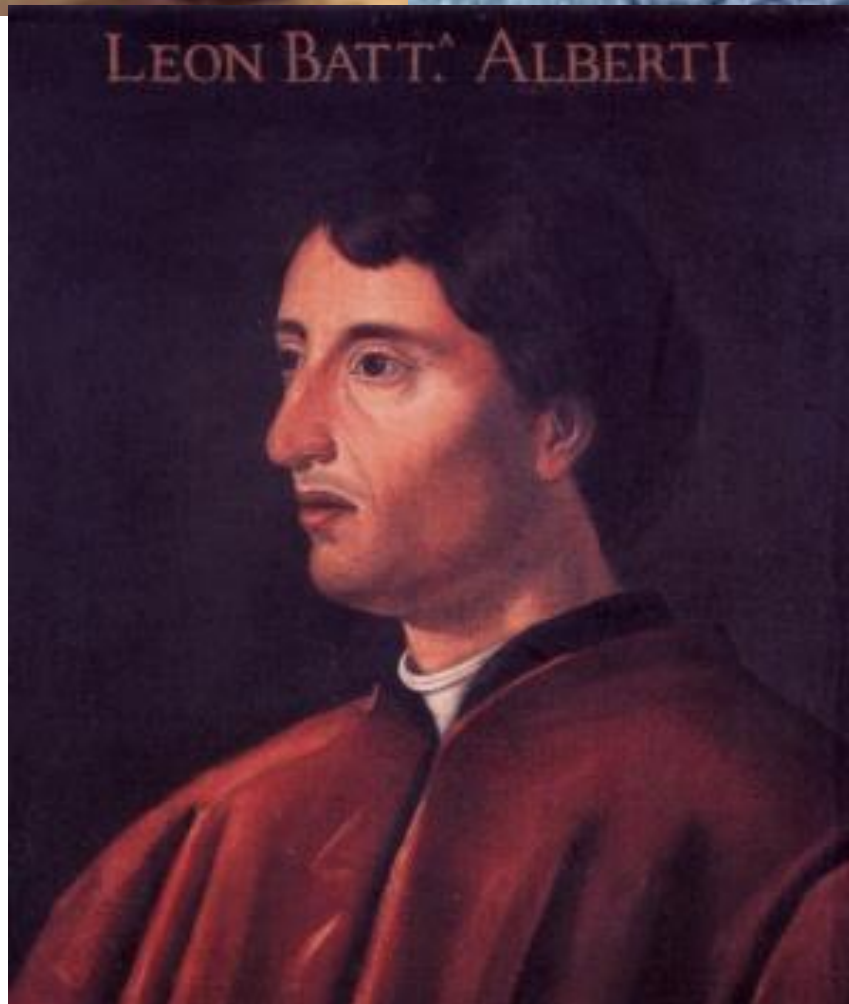


Fig.11 Confronto fra alcune immagini (Leon) Battista Alberti (Genova 18 febbraio 1404 – Roma 20 aprile 1472): Vittore Carpaccio – Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni; Cristofano di Papi, Uffizi-Firenze.



Fig.12 Confronti sulla figura di Bessarione. Vittore Carpaccio Scuola degli Schiavoni-Venezia; Fra Carnevale - Museo di Urbania; Boissard, Jean-Jacques, Bibliotheca chalcographica ... 1652-1669. <http://www.uni-mannheim.de/mateo/desbillons/aport/seite12.html>

Come pure è facile riconoscere l'Alberti nel personaggio di destra del quadro come custode e possessore delle chiavi del mondo delle idee e cioè colui che, uomo libero per estrazione sociale e per prestigio culturale, sta giudicando l'operato terreno di Bessarione appena defunto. In Fig. 13 si ripropongono alcuni accostamenti fra la figura dell'Alberti come viene dipinta nella *Flagellazione* con quella di altri suoi ritratti³⁰. Nel volto raffigurato in una medaglia del Pisanello fatta coniare dal duca Este in onore dell'Alberti si nota la particolare forma del lobo auricolare.³¹ Occorre notare anche la veste di broccato dell'Alberti con il fiore del cardo, che si pensa ironicamente scambiato con le famose 'palmette'³² 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'. 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 addolorarono profondamente Federico: quella di (Leon) Battista Alberti avvenuta a Roma il 20 Aprile e quella del Bessarione morto a Ravenna l'11 novembre.

³⁰ Si veda: Michel Paoli, *Les portraits de Leon Battista Alberti des XV^e et XVI^e siècles*, in Leon Battista Alberti - La biblioteca di un umanista, pp. 83-90, Firenze BML 8 ottobre 2005-7 gennaio 2006.

³¹ Dato il contesto, sarebbe opportuno considerare questo il ritratto dell'Alberti al quale ora fare riferimento.

³² per le palmette si veda per esempio [15] pag 119.



Fig.13 Confronti sulla figura dell'Alberti³³. Statua nel cortile degli Uffizi di Firenze; moneta del Pisanello, medaglia con effigie di L. B. Alberti, Cabinet des Medailles, Parigi³⁴,

³³ va notato anche il gioco delle mani, molto simile nel quadro del Museo civico di Urbani, attribuito a Fra Carnevale (Bartolomeo di Giovanni

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 [18] Fig.14³⁵, ordinati da Bessarione [1], [18] per la Cattedrale di Costantinopoli, poi da lui donati alla moglie di Novello Malatesta e Signora di Cesena, Violante da Montefeltro.

Ciò è una 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 per indicare che sta avvicinandosi per la conquista di Costantinopoli.

Piero, ripercorrendo nella tavola la vita che Basilio Bessarione [17] si lascia alle spalle, non può che riportare 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 trattato, con convincenti accostamenti ad un volto riportato in una medaglia del Pisanello [1], [8], [15].

Non sembra fuori luogo identificare in Sigismondo Malatesta il flagellatore, 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 [8]³⁶, [19].

La repubblica Genovese viene raffigurata nel marinaio, che osserva, in tono tra l'apatico, il consolatorio ed il complice, il martirio di Cristo e quindi la disfatta della Chiesa di Roma, a ricordare il comportamento determinante dei Genovesi nella disfatta di Varna.

Corradini), Qui Bessarione chiede, Federico lo rassicura e promette - avendo la stola fra la mano e la borsa- danaro.

³⁴ in [15] 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.

³⁵ Indicazione riportata anche in [15] a pag. 50.

³⁶ [8] pag 117.



Fig.14 La miniatura su uno degli antfonari commissionati da Bessarione, oggi alla Malatestiana di Cesena [18].

Nel dipinto si possono identificare tre differenti percorsi dei personaggi in primo piano. Del cammino terreno percorso (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 [19]). Sul cammino percorso (sulla parte destra) dall'Alberti si possono notare due sue opere: il campanile di Ferrara³⁷ e palazzo Rucellai di Firenze³⁸, 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 un libro del suo trattato e anche dall'aver conservato la vecchia chiesa di San Francesco all'interno del Tempio Malatestiano di Rimini. In Fig.15 sono riportate per un opportuno confronto le recenti fotografie dei due monumenti. E' così particolarmente agevole identificare nel giovane al centro dei tre personaggi Bonconte, sia per confronto con la tavola di Brera, sia perché Bonconte fu particolarmente vicino a Bessarione soprattutto per il grande amore della antica lingua greca.

³⁷ Che qui nella sua parte più alta (dal terzo ordine) si può definitivamente attribuire all'Alberti stesso, a causa della conoscenza diretta di Piero, superando le incertezze delle attribuzioni fino ad ora tentate.

³⁸ All'epoca di dimensioni più ridotte rispetto alle attuali – dimensioni che, forse, ora occorrerà rivedere-. Riferimento: F. Borsi, *Leon Battista Alberti*, Electa, Milano, 1975



Fig.15 Confronto con le opere dell'Alberti: il campanile del duomo di Ferrara ed il palazzo Rucellai di Firenze.

Il cammino percorso da Bonconte (al centro) ha una strada ampia che parte dalla Dimora dello Spirito, qui identificata nel meraviglioso giardino pensile del palazzo di Urbino, chiuso da un alto muro e ricco di fiori bellissimi [6] come le rose a cinque petali e circondato dai bianchissimi muri in pietra della Cesana. La Dimora dello Spirito, dipinta sullo sfondo, 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 dell’Eden*”³⁹ 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 Pietro Apostolo (Alberti) sta prendendo la sua decisione per ammetterlo al mondo delle idee con le mani alla cintola, cioè sulla ‘borsa’ [6], nel senso che sta cercando di ricompensarlo secondo i suoi meriti guadagnati sulla terra (si veda anche l’Appendice dove viene numerata la corrispondenza fra le figure ed i nomi). Va notato che, secondo quanto scrive l’Alberti, la pittura ha il divino potere di dar vita ai morti, anche dopo molti secoli [15]⁴⁰ (ritorna il parallelo fra Piero come San Giovanni Battista che, battezzando, fa rinascere a nuova vita e che con la sua canna punta all’origine stessa della vita).

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

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 [1], 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*) [19], [4], [20], quello così considerato dal maestro Gemisto e nella scuola di Mistrà [19], [8], [15] 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) [1]⁴¹ e che Federico considerava presente nella famiglia non

³⁹ Loghi riportato in [8] pag.364.

⁴⁰ [18] pag 198.

⁴¹ [1] pag.105.

essendosi mai rassegnato a prendere atto della sua improvvisa scomparsa.

Si scopre così come Battista Sforza fosse la vera anima scientifica-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 [14] 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, Pietro 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 dimensioni: base x altezza pari a 172 x 251 cm [3], la tavola *della Flagellazione* 81,5 x 58 cm, mentre i due ritratti degli Uffizi 33 x 47 cm. La Fig.16, 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 tutte le tre tavolette della predella, come ancora visibile, anche se senza sottofondo né colore, per la tavoletta *della Flagellazione*.

Da notare che in molti quadri del 1400 l'altezza della predella è proprio pari a circa il 20% dell'altezza del dipinto.

Per quanto riguarda la posizione occupata nella predella dalla Flagellazione si può pensare che per simmetria fosse collocata in posizione centrale, tuttavia data la bilaterale continuità dei paesaggi raffigurati sul retro dei due quadretti degli Uffizi, e data la disimmetrica capacità visiva di Federico, si pensa che i due quadretti fossero affiancati, e quindi si opta per la collocazione riportata in Figura 15. I due quadretti potrebbero essere stati solo appoggiati sulla cornice, forse in alabastro⁴², senza dover ruotare attorno a cerniere per poter vedere il

⁴² impiegato per sigillare anche l'apertura superiore del vano nel quale, come si vedrà, si pensa fosse collocato il dipinto.

dipinto sul retro; in questo caso avrebbero avuto la possibilità di essere asportati come le venerate icone bizantine. In sostanza si pensa cioè che il dipinto della Flagellazione avesse proprio la collocazione ipotizzata dal Parronchi in [5] con le motivazioni ivi sostenute, aggiungendo ulteriori elementi a favore.

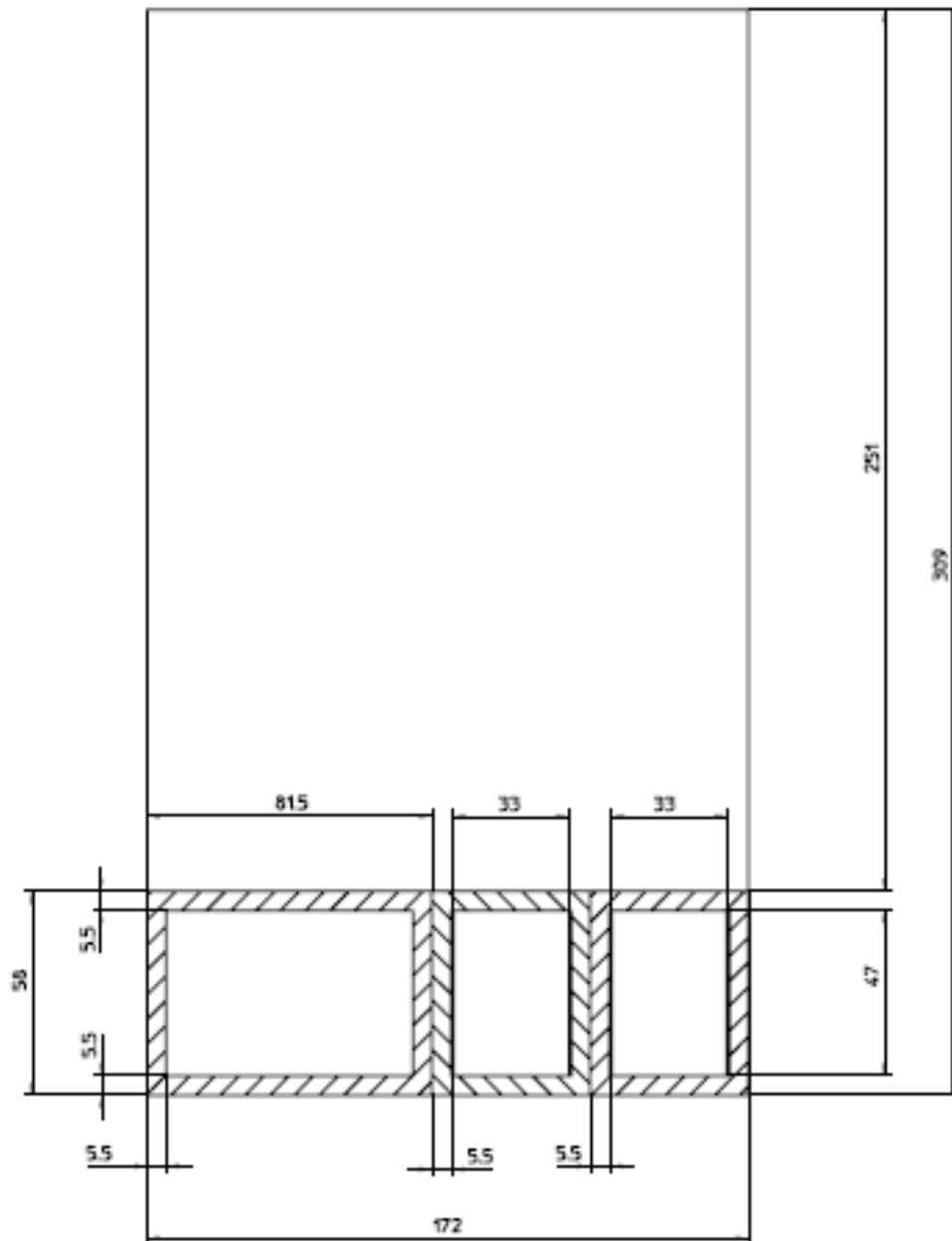


Fig.16 Il disegno quotato del dipinto completo. La parte tratteggiata identifica le cornici. Da notare una minima differenza per lo spessore della cornice di circa 7 mm ai lati dei quadretti degli Uffizi.

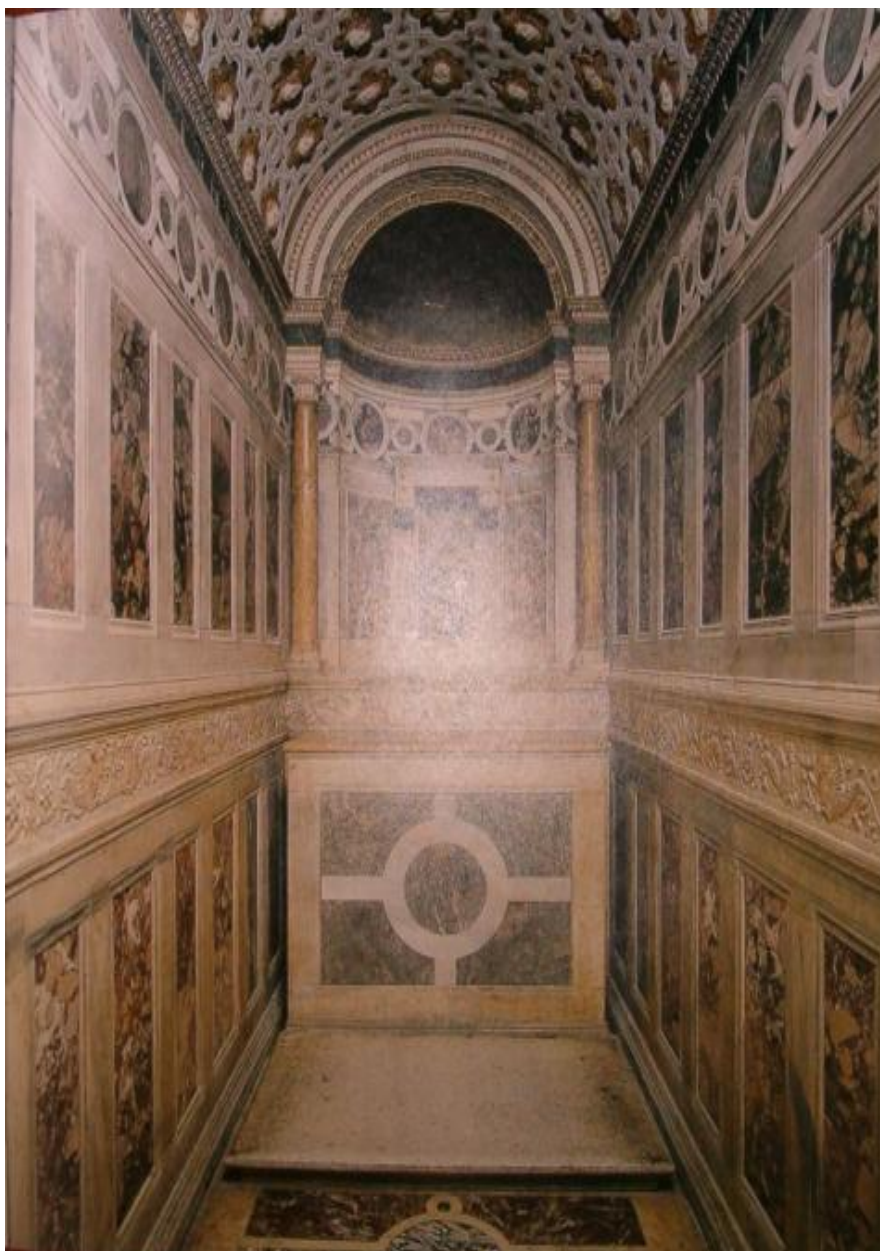


Fig.17 *La cappellina del perdono* è il luogo di meditazione di Federico

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 [6], [13], [15]⁴³.

⁴³ che il luogo ideale nel quale collocare la (sola) *Flagellazione* fosse la *Cappella del perdono* venne già formulata dalla M. Aromberg Lavin nel 1968 ma fu ferocemente stroncata [4].

Il mondo delle idee che, come 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.

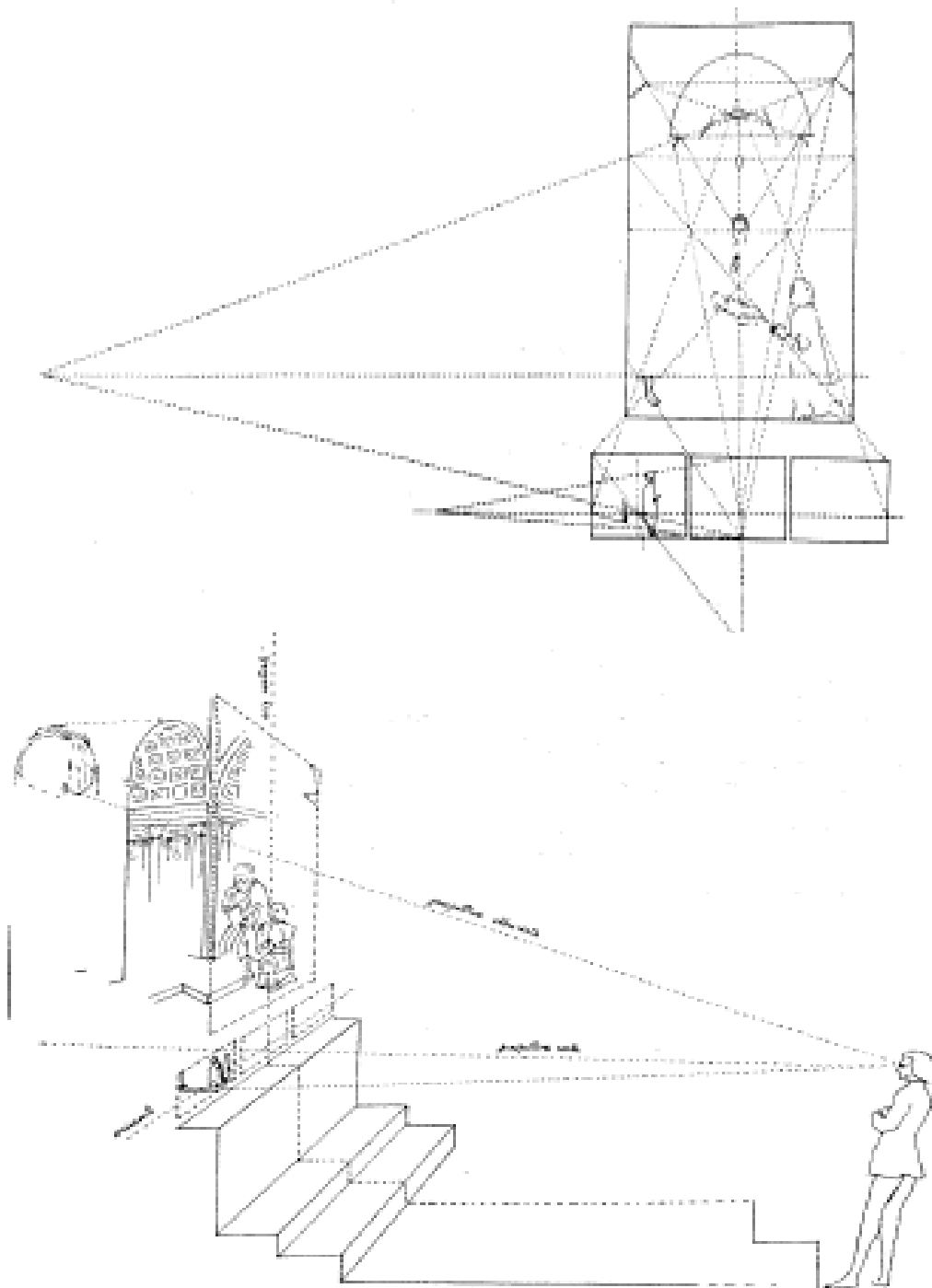


Fig.18 Studi sul punto di vista dell'osservatore [5].

Sembra quindi ovvio pensare che la tavola fosse collocata sulla parete di fondo della cappella del perdono. Questa collocazione era già stata pensata per la sola *Flagellazione*, anche se come isolato antependio dell'altare [4] [5] [6]. 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 ad una altezza opportuna, con quelli presenti nella cappella, inoltre nel retro delle due tavole degli Uffizi si nota la stessa cornice che corre sulle pareti laterali della cappella, Fig.17. Ad ulteriore conferma, in [5] 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.18.

Ma le dimensioni del complesso dei dipinti sono del tutto 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 309 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 una allargatura che permettesse lateralmente quei dieci centimetri necessari per accogliere la tavola stessa, che questo fondo del vano fosse dotato di una apertura sulla parte superiore che permettesse di superare la volta.

Una conferma di questa particolare disposizione si ha dalla costruzione della tavola, Fig.19, che consiste in nove parti di pioppo collegate l'una all'altra con un incastro e con particolari ferri sagomati ad omega in modo da presentare occhielli sporgenti [3]. Questa costruzione, particolarmente solida, si adatta ad essere montata in opera partendo dalla tavola in basso e incollando mano a mano una tavola sull'altra⁴⁴ dopo aver ancorato di volta in volta nella muratura opportune staffe collegate agli occhielli⁴⁵.

⁴⁴ dopo averle fatte scorrere dall'alto su guide laterali ricavate nella muratura.

⁴⁵ lo smontaggio della tavola deve essere stato particolarmente laborioso, tanto da giustificare le riscontrate [3] rifilature laterali.

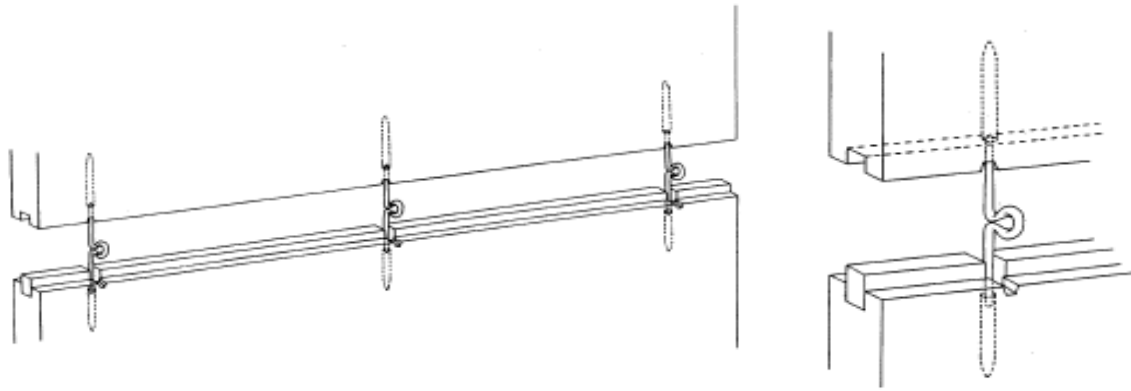


Fig.19 Il tipo di incastro delle tavole ed il particolare ferro di collegamento ad omega [3].

Del resto è ovvio al visitatore di oggi, ed è già stato evidenziato [6], 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.

In Fig.20 si tenta una ricollocazione della tavola evidenziando le parti anteriori.

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

Altra luce penetra da una finestrina interna (ora celata da un dipinto esposto nella Galleria delle Marche e dalla chiusura mediante un diaframma in legno della nicchia posta sull'altare), ricavata sulla parete della stanza più esterna dell'appartamento del palazzo, detto dell'Ariosto. Questa luce può illuminare *la Flagellazione* proprio dalla direzione indicata dall'idolo dorato e può illuminare, soprattutto se si pensa che la cornice della predella fosse in alabastro, anche le due tavolette della Galleria degli Uffizi, mettendo ulteriormente in evidenza l'importanza della *Flagellazione* stessa⁴⁶.

Si ha la conferma delle varie posizioni dei punti di luce della illuminazione considerata sui dipinti e nella realtà. Sulla *Flagellazione* erano infatti già notati tre punti di luce fra loro diversi, uno dall'alto e due laterali e veniva individuata una posizione di lettura molto ravvicinata [4].

⁴⁶ si sta tentando un accurato rilievo della posizione della finestrella e una resa in tre dimensioni di tutti i passaggi di luce per fornire una ulteriore conferma a quanto piuttosto evidente.

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 della tavola che fa ulteriormente meditare sulla discesa dell'uovo dalla conchiglia e quindi sulla nascita della vita, generando un effetto particolarmente mistico.

Nelle tavole l'azzurro viene impiegato come simbolo della gioia che esiste nel mondo dell'1, infatti Bonconte pur avendo 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 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 predella⁴⁷. In essa vi era la scritta: [1], [8], [6] *Convenerunt in unum*, come riportato sia dal Passavant, sia nel catalogo della Galleria Nazionale del 1863 [1]. Tale cornice, 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 completa e cioè: *Astiterunt reges terrae, et principes convenerunt in unum adversus Dominum, et adversum Christum ejus (Ps.II.2)*, contrariamente a quanto interpretato da Agostino, qui non può essere che una scritta decisamente blasfema, 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:

1 -> idolo dorato -> imperatore romano d'oriente.

⁴⁷ orribile, a questo punto, la cornice dorata che ora circonda la tavola a Brera.



Fig.20 La cappella con tavola ricostruita e ricollocata (ovviamente non si deve considerare l'altare e le tavole si devono pensare collocate su di una parete di fondo).

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

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

Il grande dolore, mai sopito per la morte di Bonconte, il dolore per la morte di (Leon) Battista Alberti, la grande gioia per la nascita del figlio maschio e poi il grande dolore per la morte della amatissima [7] 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 ..*[1]⁴⁸.

Lui, che pensava 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 [12]⁴⁹ 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 [12]⁵⁰, lascia Urbino, incapace forse di convertirsi al nuovo corso. Piero se ne va a Firenze dove frequenta la bottega del Verrocchio.

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 [1], [8] va a lui incontro sulla soglia dell'ultraterreno, mentre il Bessarione viene esaminato dall'Alberti su ciò che ha fatto di buono durante la sua vita e

⁴⁸ [1] pag 90.

⁴⁹ [12] pag. 365.

⁵⁰ [12] pag. 364.

sul motivo per il quale è stato sempre un po' di qua un po' di là rispetto al neoplatonismo e, come si vedrà più avanti, ad affermare il primato dell'Imperatore romano d'oriente sulla Chiesa Cattolica⁵¹, ma sicuramente verrà condotto da Bonconte nella 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 romano⁵² anche se musulmano [19], pensando a Guidubaldo, pressato anche dagli eventi che vorrebbe arginare, come il dilagante nepotismo papale, abbraccia nel 1473 il Cattolicesimo. Solo allora viene *perdonato* dal Papa.

Il 23 marzo del 1474 Federico viene subito nominato Gonfaloniere di Santa Romana Chiesa, viene solennemente elevato al titolo ducale a Roma il 21 agosto, Cavaliere dell'Ordine della Giarrettiera alla fine di agosto, viene nominato Cavaliere dell'Ordine dell'Ermellino a Napoli nel 1474 e insignito della Rosa d'Oro nel marzo 1475 [9].

Il Papa Sisto IV userà la *sottomissione* di Federico nel 1478 come valido aiuto per la congiura dei Pazzi [9] 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 [9].

Alla morte del Duca viene affidata la reggenza all'Ubaldini in attesa che Guidubaldo sia in grado di reggere il ducato. All'Ubaldini spetta (o forse viene forzato a farlo) il gravoso compito di 'smantellare' la parte più intima e segreta di Federico, cioè la sua cappella di meditazione, come attesta la lapide che l'Ubaldini fa apporre sull'architrave all'ingresso della cappella stessa Fig.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 costruita da Francesco di Giorgio, privandola della predella, dato il suo diverso ruolo e dato il contesto francescano-religioso e sarà considerata per ironia della sorte come 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'Ubaldini appunto

⁵¹ è ritratto con i piedi fra riquadri nel pavimento di diverso colore ma si deve anche ricordare il suo libro *In Calumniatorem Platonis* (1455).

⁵² da molti duchi veniva considerato il vero imperatore romano, anche se usurpatore [19].

per questa volontà di cancellare ogni traccia che emerge prepotentemente al di là di ogni tentativo di occultarla. Occorre 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 [1], [6].



Fig.21 La lapide nel fregio dell'architrave ricorda come fu Ottaviano Ubaldini ad effettuare la trasformazione del sacello, in base a quanto richiesto da papa Sisto IV, sicuramente dopo la morte di Federico (1482).

Si trova che il legame è dato dalla scritta che è posta sul fregio della cappella e da quanto è rappresentato proprio dalla 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**, scritta che qui viene interpretata nel senso che la **Giustizia**, rappresentata nella tavola dall'**Imperatore romano d'oriente**, viene 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 flagellazione⁵³.

Questo ulteriore, ma decisivo, legame toglie ogni dubbio sul fatto che le tavole fossero nella cappella detta *del perdono*, che la cappella fosse un luogo di meditazione di Federico per ritrovare se stesso, le proprie convinzioni e trarre forza, sia dal ricordo dei suoi cari, sia dall'Alto⁵⁴.

Conclusioni

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

Il problema di comprendere chi siano i 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 posizione 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.22.

A sinistra della predella vi era la tavola detta *della flagellazione* e ai lati vi erano le tavolette degli Uffizi coi ritratti di Battista Sforza e Federico. Queste ultime due tavolette potevano essere sposate sulla cornice, come icone da poter prendere in mano, dando anche luce alla *Flagellazione*, Figg.19 e 21.

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

In Fig.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 fossero più alte e sporgenti, in questo caso le figure di Piero della Francesca e quella di Bessarione ai lati della tavola di Brera sarebbero state in parte coperte e sarebbero state visibili solo avvicinandosi al dipinto.

⁵³ si dovrebbe richiamare quanto scritto (e sotterrato) sull'esterno dell'abside di Santa Restituta nel Duomo di Napoli, e si dovrebbe fare riferimento alla tavola che raffigura la famiglia reale Aragonese, oggi esposta a Castelnuovo, ma ciò sarà oggetto di un prossimo lavoro.

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

Un'idea tridimensionale di queste posizioni è ben resa nella terracotta datata 1503, di Federico Onofri della Chiesa dei Servi di Bologna, Fig.23, per la posizione dei due angeli che si intravedono dietro le prime colonne a sezione circolare.



Fig.22 La tavola ricostruita nella disposizione con la Flagellazione a sinistra, e le due 'icone', forse asportabili, sul lato destro.

Anche per la *Flagellazione* si possono fare considerazioni analoghe sul parziale ricoprimento della parte della flagellazione vera e propria, come pure per la tavoletta con il ritratto di Federico.

Le tavole erano illuminate in un ambiente già in penombra, con luce proveniente dall'alto che correva al di sopra la volta per quanto riguarda la tavola di Brera e con luce proveniente dalla stanza confinante per quanto riguarda *la Flagellazione*.

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.

Federico *comes*, già convinto seguace di questa filosofia, abbraccia nel 1473 il Cattolicesimo. Solo allora viene 'perdonato' dal Papa ed insignito del titolo ducale.

Alla sua morte il suo sacello di meditazione che contiene una eretica affermazione sulla superiorità del potere imperiale su quello della Chiesa Cristiana viene fatto trasformare dal Papa, attraverso l'Ubal dini, nella *cappellina del perdono* chiudendo il *lumen* superiore, aggiungendo un altare e anche l'indulgenza⁵⁵.

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.

⁵⁵ a maggiore conferma, l'ostensione di una reliquia la prima domenica di quaresima avveniva sull'esterno della cappella, considerando questa un luogo nel quale si era gravemente peccato.



Fig. 23 La terracotta di Federico Onofri nella abside della Chiesa dei Servi di Bologna (1503)

Bibliografia

Il lavoro non sarebbe stato possibile in tempi ragionevoli attraverso la lettura diretta di tutte le fonti, data la loro vastità e le 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] Carlo Ginzburg

Indagini su Piero

Biblioteca Einaudi, Giulio Einaudi ed., Torino, 1994 e 2001

[2] Isabel Arnold

E9037743 A424 The Project

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

[3] Emanuela Daffra, Filippo Trevisani, Pirin Brambilla Barcellona

La pala di San Bernardino di Piero della Francesca

Quaderni di Brera n.9, Ed. Di, Firenze, 1977

[4] Alessandro Parronchi

Ricostruzione della Pala dei Montefeltro

Storia dell'Arte, XXVIII, 1976, pp.235-248

[5] Alessandro Parronchi

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

[6] Dante Piermattei

Piero e Urbino – La Flagellazione: metafisica di una morte annunciata

il lavoro editoriale, Ancona, 2008

[7] Marinella Bonvini Mazzanti

Battista Sforza Montefeltro – Una 'principessa' nel Rinascimento Italiano

Quattroventi Edizioni, Urbino, 1993

[8] Silvia Ronchey

L'enigma di Piero

Biblioteca Universale Rizzoli, RCS Libri Milano, 2007

[9] Marcello Simonetta

L'Enigma Montefeltro

Rizzoli, Milano, 2008

[10] Daniela Pizzigalli

La signora di Milano, vita e passioni di Bianca Maria Visconti

Rizzoli Ed., Milano, 2000

[11] Walter Tommasoli

La vita di Federico da Montefeltro 1422/1482

Argalia Editore, Urbino, 1995

[12] Maria Luisa Polichetti

Il Palazzo di Federico da Montefeltro

Ed. Quattroventi, Urbino, 1985

[13] Robert Kirkbride

Architecture and Memory

Columbia University Press, New York, 2008

[14] Leonardo Benevolo in

Enciclopedia europea vol.6, pag.741

Garzanti ed, Milano, 1980.

[15] Bernd Roeck

Piero della Francesca e l'assassino

Bollati Boringhieri, Torino, 2007

[16] David A. King

An introduction to Ioannes Regiomontanus' acrostic, Cardinal Basileios 'Ioannes' Bessarion's Agenda, and Piero della Francesca's Enigma

Preprints of the Institute for the History of Science, Frankfurt am Main, 4th Series, no 2, 2006

<http://web.uni-frankfurt.de/fb13/ign/Code/Text/Code.pdf>

[17] Gianfranco Fiaccadori (a cura di)

Bessarione e l'Umanesimo –Catalogo mostra-

Vivarium, Napoli, 1996

[18] *Gli antifonari di Bessarione*

Biblioteca Malatestiana, Cesena

<http://www.malatestiana.it/>

[19] Luca D'Ascia

Il Corano e la Tiara

Edizioni Pendragon, Bologna, 2001

[20] R. Cassanelli et alii a cura di Tania Velmans

Bisanzio Costantinopoli Istanbul

Jaca Book, Milano, 2008 ISBN 978-88-16-60382-0

Per le opere di Platone si veda:

Platone opere complete con il testo greco

CD-ROM con volume di Francesco Adorno *Introduzione a Platone*

Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari, 2008.

Appendice 1 – Le scritte riportate sui fregi

Le ‘sentenze’ sulle tavole

Anche 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 ADVERSUM CHRISTUM EJUS //**

Il salmo viene tradotto [8]⁵⁶ 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:

**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.

Che indubbiamente 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 [7]⁵⁷.

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 da un trionfo insigne

- che la fama perenne delle virtù celebra in modo conveniente

- che è pari ai sommi condottieri,

⁵⁶ [8] pag.301.

⁵⁷ [7] pag 42.

- che tiene gli scettri.

Le 'sentenze' scritte 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'Ubalдини
alle ardenti e svolazzanti fiamme sottostanti.

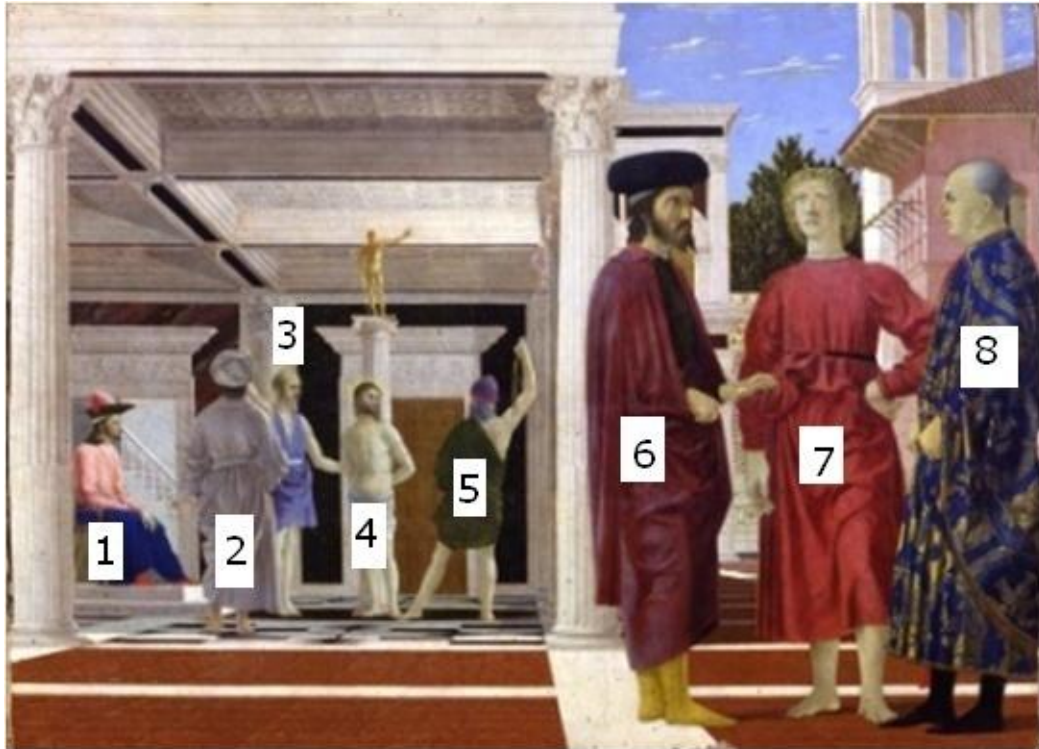
... sul portale del 'sacello di Federico'

**OCTAVIUS UBALD+ QUADRAGENARIAM URBIS ECCLESIA+
VENIAM PERPET+ IRREVOCAB+ RITE SEMPER HOC SA
CELLUM ADEUNTIBUS A SIXTO IIII PONT+ MAX IMPETRAVIT**

**Ottavio Ubalдини 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.

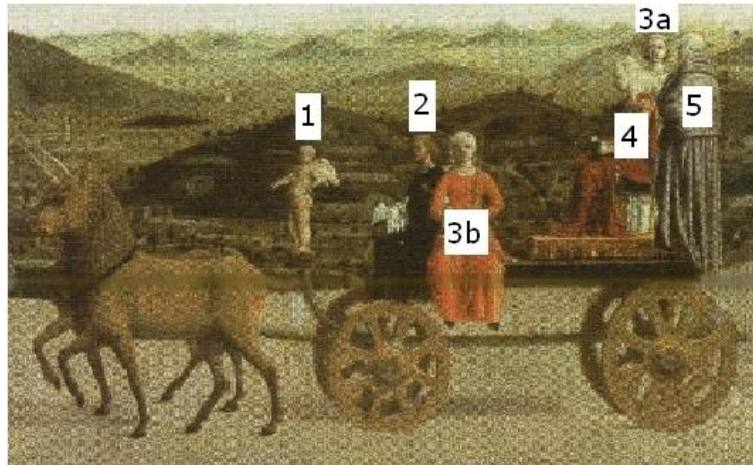
Appendice 2 –Le corrispondenze nomi-figure



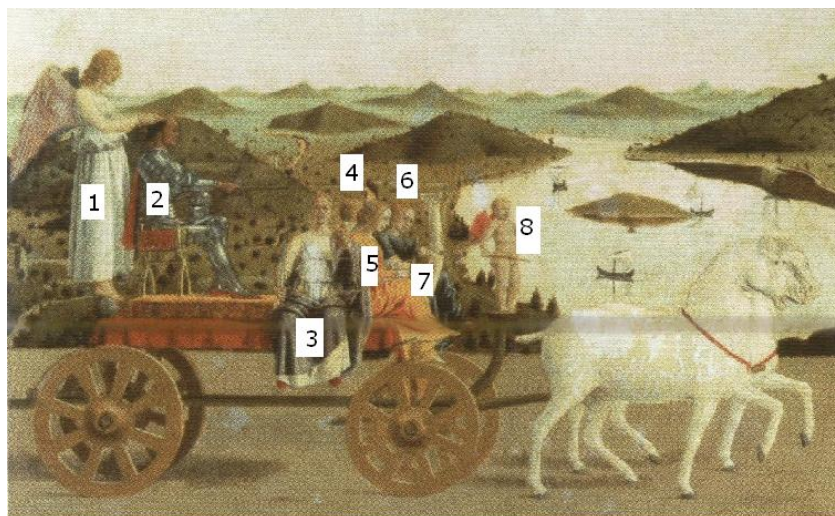
- 1- Un imperatore romano d'oriente (Giovanni Paleologo)
- 2- Maometto II
- 3- Un marinaio (La repubblica Genovese)
- 4- Gesù Cristo (La Chiesa Cattolica)
- 5- Il Flagellatore (Sigismondo Malatesta)
- 6- Basilio Giovanni Bessarione
- 7- Bonconte da Montefeltro
- 8- (Leon) Battista Alberti



- 1- Giovanni Battista -> **Piero della Francesca**
- 2- a – San Girolamo Dalmata -> **Luciano Laurana**
- 2- b- San Girolamo Dalmata -> **Luciano Laurana**
- 3- **Elisabetta da Montefeltro** (figlia riconosciuta di Federico)
- 4- **Giovanna da Montefeltro**
- 5- **Battista Sforza**
- 6- **Guidubaldo da Montefeltro**
- 7- **Bonconte da Montefeltro** (figlio riconosciuto di Federico)
- 8- **Antonio da Montefeltro** (figlio riconosciuto di Federico)
- 9- San Francesco d'Assisi -> **Luca Pacioli**
- 10- Pietro Martire -> **(Leon) Battista Alberti,**
- 11- Un Evangelista-> **Basilio Giovanni Bessarione.**
- 12- **Federico da Monfefeltro.**



- 1- **Costanza da Montefeltro** (la prima Costanza)
- 2- **Bianca Maria Visconti**
- 3- a – **Sveva da Montefeltro** (come matrigna di Battista)
b - **Sveva da Montefeltro** (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- **Felice-Feltria**
- 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.**

Ringraziamenti

L'Autore ringrazia sua figlia Luisa e Rosanna Di Battista per le appassionante discussioni sull'argomento, i consigli e l'aiuto per le ricerche storiche, nonché sua moglie Graziella per la pazienza di aver sopportato la *comunicazione* delle *scoperte* e per aver più volte *criticato*, anche aspramente, il testo.

Indice

<i>Riassunto</i>	pag. 2
<i>Premessa e ipotesi di base</i>	pag. 3
<i>I membri della famiglia di Federico</i>	pag. 7
<i>I membri della famiglia di Federico nelle tavole</i>	pag. 9
<i>Le altre persone raffigurate attorno alla famiglia di Federico e di Battista Sforza: le date ed i personaggi</i>	pag. 14
<i>Gli otto personaggi presenti nella Flagellazione</i>	pag. 21
<i>La geometria, i colori e le 'luci'</i>	pag. 31
<i>La grande tristezza del Duca e la 'diaspora' degli amici più cari</i>	pag. 39
<i>Il neoplatonismo e la cappella del perdono</i>	pag. 39
<i>Conclusioni</i>	pag. 42
<i>Bibliografia</i>	pag. 47
Appendice 1 – Le scritte riportate sui fregi	pag. 49
Appendice 2 – Le corrispondenze nomi-figure	pag. 51
Ringraziamenti	pag. 54
Indice	pag. 55

dalla Facoltà di Ingegneria
Bologna, 27 marzo 2009

(rev.3 dell' 1-11-2009)

il fine

