

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

Pier Gabriele Molari (*)



Ritratto di duchessa (Giovanna Da Montefeltro)
(Francesco 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 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.

Si riportano in Appendice le scritte presenti nell'intorno del *loco sacro* e si identificano, attraverso una numerazione, i personaggi rappresentati.

Le tesi sostenute permettono una nuova lettura di alcuni dipinti dell'epoca. Risulta così agevole identificare i personaggi ritratti nella *la Madonna di Senigallia*, dare significato alla tavola di Giusto De Gand detta *la Comunione dei Santi*, al dipinto di Marco Carpiso detto *L'adorazione dei magi*, alla scritta sotterrata a Napoli nella parte esterna dell'abside della basilica di Santa Restituta, e soprattutto riscoprire a Ferrara le molte cose celate negli affreschi dei mesi di Palazzo Schifanoia tanto da poterne proporre molte parti come opera di Piero e identificarli negli affreschi ritenuti perduti dal Vasari.

Ai miei nipotini: Camilla, Carlo, Marta, Pietro



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 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 OA.

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 al di sotto 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 1870. L'opera era, danneggiata da tre lunghe fenditure orizzontali e da alcune cadute di colore [35], [36].

Il dipinto fu oggetto di furto il 6 febbraio 1975, ma venne ritrovato a Locarno il 22 marzo 1976 insieme al dipinto dello stesso Autore detto *La Madonna di Senigallia*.

Secondo i canoni dell'epoca, si può pensare il dipinto diviso in due finestre di rappresentazione [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, trovando così il classico rapporto di Vitruvio: fra l'altezza da terra del solaio e larghezza dell'atrio, pari a $\sqrt{2}$ [51].

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 a destra -il fascio principale-, da sinistra 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 il colore, che in lui è immediatamente luce, con la forma, 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 ipotesi¹, 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 nella Storia dell'Arte al dipinto, è dibattuta da lungo tempo ma non ha trovato fino ad ora una risposta definitiva.

Le interpretazioni dell'iconografia

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

¹ 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 delle ipotesi della collocazione del dipinto.

Come sempre, quando si tentano classificazioni di opere dell'ingegno umano, c'è sempre qualcosa che 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:²

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 considerato essere Ponzio Pilato o l'ultimo imperatore di Costantinopoli Giovanni VIII Paleologo, il personaggio vestito alla orientale viene considerato essere 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, salvo sul personaggio che tocca Cristo che alcuni studiosi identificano in 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 alla 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

² 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 gli succedette come Signore di Urbino.

Una seconda ipotesi per lo stesso evento consiste nel pensare che ai lati di Oddantonio siano i suoi consiglieri Manfredi dei Pio e Tommaso di Guido dell'Agnello, rei di avere consigliato ad Oddantonio 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 per partecipare 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 ne è derivata alla popolazione.

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

Questo concilio iniziò a Ferrara nel 1431, venne poi spostato a Firenze, dove terminò nel 1445. La disputa del concilio fu nell'interpretazione da dare al *filioque procedit* cioè al fatto che lo Spirito Santo procedesse sia dal padre che dal figlio o solo dal padre come considerato dalla religione ortodossa d'oriente. Si considera che le due figure ritratte siano due sapienti: Bessarione quello di sinistra, Niccolò III d'Este quello di destra che stiano disputando sulle persone della Trinità, mentre il personaggio centrale viene individuato 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 nella introduzione alla traduzione di Plotino da Marsilio Ficino [42] che viene pensato essere il personaggio raffigurato al centro.

Questa interpretazione risente di una 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 il rito sia illustrato nel famoso affresco di Piero della Francesca nel Tempio malatestiano di Rimini.

Alcune altre interpretazioni:

1- Raffigura antenati di Federico da Montefeltro.

Si pensa che i Duchi rappresentati siano Guidubaldo e Oddo d'Antonio da Montefeltro. Questa 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 questo ragazzo si era recato con Bonconte, figlio di Federico, a Roma e stava recandosi a Napoli. Anche il conte di Mantova Ludovico Gonzaga aveva perduto improvvisamente il figlio Vangelista nello stesso anno.

In questa interpretazione compaiono alcuni confronti con il vestito del personaggio di estrema destra raffigurato in uno splendido vestito di seta con impresso lo stemma del cardo (con riferimento alla casata *della Carda* dell'Ubaldini)

3- Viene posta, in relazione fra la posizione dei personaggi e la scritta presente sull'astrolabio dell'astronomo Regiomontano, deducendone i nomi criptati [24]. Vengono proposte interpretazioni multiple dei vari personaggi. In particolare il personaggio con barba viene pensato essere un sapiente greco che discute dopo la caduta di Costantinopoli come realizzare una nuova crociata nel concilio di Mantova del 1459. 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 Buonconte, 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.

Le interpretazioni elencate non hanno dato una risposta definitiva accettata dagli studiosi, data la difficoltà di riferire contemporaneamente i tre personaggi ad un evento storico che li accomuni e che sia particolarmente significativo per la corte di Urbino. 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

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 questa 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, a parere del sottoscritto, sulla ipotesi esposta al riguardo della 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 cogliendo un vincolo importante, ma lo restringe ad una fruizione religiosa che mette solo in un non provabile contrasto la nascita di Cristo con la sua flagellazione.

Ipotesi di base del presente lavoro

In [23]³ si afferma che *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, detta di San Bernardino Fig.2 ed i due quadretti della Galleria degli Uffizi, detti ritratti dei Signori del Montefeltro, 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.

³ [23] pag. 62



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

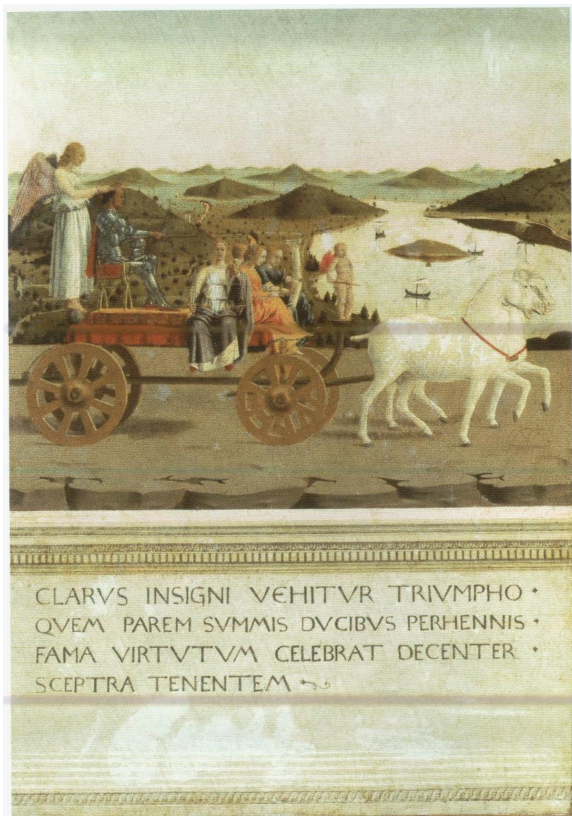


Fig.3 I ritratti dei signori di Montefeltro: Battista Sforza e Federico da Montefeltro (fronte e retro), Uffizi, Firenze.

In questo contesto la celebratissima pala di Piero della Francesca, ora a Brera, [6], [16] 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.

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* è già stata avanzata dal Parronchi in [35], [36] Fig.4. Questo Autore, cercando una 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 a colmare il contrasto fra la nascita di Cristo e la sua flagellazione.



Fig.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 trovando una diretta corrispondenza fra i vari personaggi rappresentati.

Per quanto riguarda la fruizione privata dei quadretti degli Uffizi, il Lightbown [27], facendo riferimento a simili quadretti dei Duchi di Milano, presenti nel guardaroba dei Duchi di Ferrara nel 1494, afferma: *non ci troviamo dunque davanti ad una immagine ufficiale di Federico, bensì a un ritratto che, sebbene principesco, ha anche carattere domestico.*

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 così 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. Anche Federico non può svolgere da solo questo compito (nel dipinto originale le mani e la corazza non sembrano opera di Piero), sembra quindi lecito pensare che Federico sia stato dipinto senza mani e, forse, ritratto a torso nudo (si veda il dipinto chiamato il Battesimo di Cristo). Federico vuole ricordarla proprio al centro della famiglia con i figli e con la parte più rappresentativa e colta della corte che si era scelta. Il dipinto vuole anche ricordare, in una atmosfera di grande tristezza, che mentre Federico era in armi, la famiglia rimaneva unita attorno a *la Batista* [11], 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 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 Mantova⁴ [11] 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

⁴ [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.

diversi anni (dal 1450 al 1458) allevarono Battista alla corte di Milano, come se fosse figlia loro [11], [41].

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 [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.⁶

> **Antonio** di 22 anni nel 1472, essendo nato nel 1450⁷

> **Gentile Feltria** di 14 anni nel 1472, essendo nata nel 1458⁸.

Dalla unione di Federico con Battista Sforza nacquero⁹:

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 [11]¹⁰) 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:

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

⁶ 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.

⁷ morirà ad Urbino nell'agosto del 1500.

⁸ morirà a Pesaro nel 1529.

⁹ [11] pag. 153.

¹⁰ [11] pag 153.

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)

Madama (o Madonna) Gentile (Gentile Feltria 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 [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.

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 [11]. 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 per una importante ambasceria volta a contrastare le mire espansionistiche di Sigismondo Malatesti, eterno rivale di Federico [19], [23].

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]. 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 trainato da due cavalli bianchi, segno di grandezza e di potenza nel tardo medioevo [27] e che ricordano i cavalli 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), 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 nel carro dei morti, trainato da una coppia di unicorni, 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, in rosso principesco seduta su di un faldistorio [27]¹¹, 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]¹², 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 dolce¹³ matrigna di Battista Sforza, vestita di bianco per voto di castità e posta di fronte alla vera madre, e poi uscita dal mondo -quindi morta¹⁴-, 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,

¹¹ [27] pag.65.

¹² [11] pag.42.

¹³ duos filii quos Sveva dilexit ac se natos [11] pag 30 nota 72.

¹⁴ ha lo sguardo alto e quindi nella realtà viva, ma morta per il mondo.

Sulla adorazione del Corpo di Cristo in un ambiente ultraterreno si può cogliere una forte polemica da parte di Piero.

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 [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]¹⁵ altre affermazioni sembrano di pura fantasia.

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 dividevano ad Urbino o a Gubbio i lunghi periodi di assenza del marito [43], [25]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**.

¹⁵ [11] pag.150.

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 [25].

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** e va considerato quindi come un autoritratto. Da notare la canna 'metrica' che ha in mano, a significare la maniacale preparazione geometrica dei suoi dipinti¹⁸ e a fare riferimento al concetto di *modulo* [51] [2] [20], 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.

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 1495¹⁹, che, per quanto affermato dal Vasari, non può essere altro che il nostro Piero. Qui Piero è ritratto anche con una stola multicolore di pelliccia²⁰ come nel ritratto attribuito a Santi di Tito, del Museo Civico di Sansepolcro, già descritto da Evelyn nel 1912, riportato da King [24] [30]. Il volto viene infine confrontato con il ritratto nelle *Vite* del Vasari con una evidente somiglianza.

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 lo invita 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*.

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

¹⁹ Napoli, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte.

²⁰ evidente il legame con la sua coloratissima tavolozza.



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

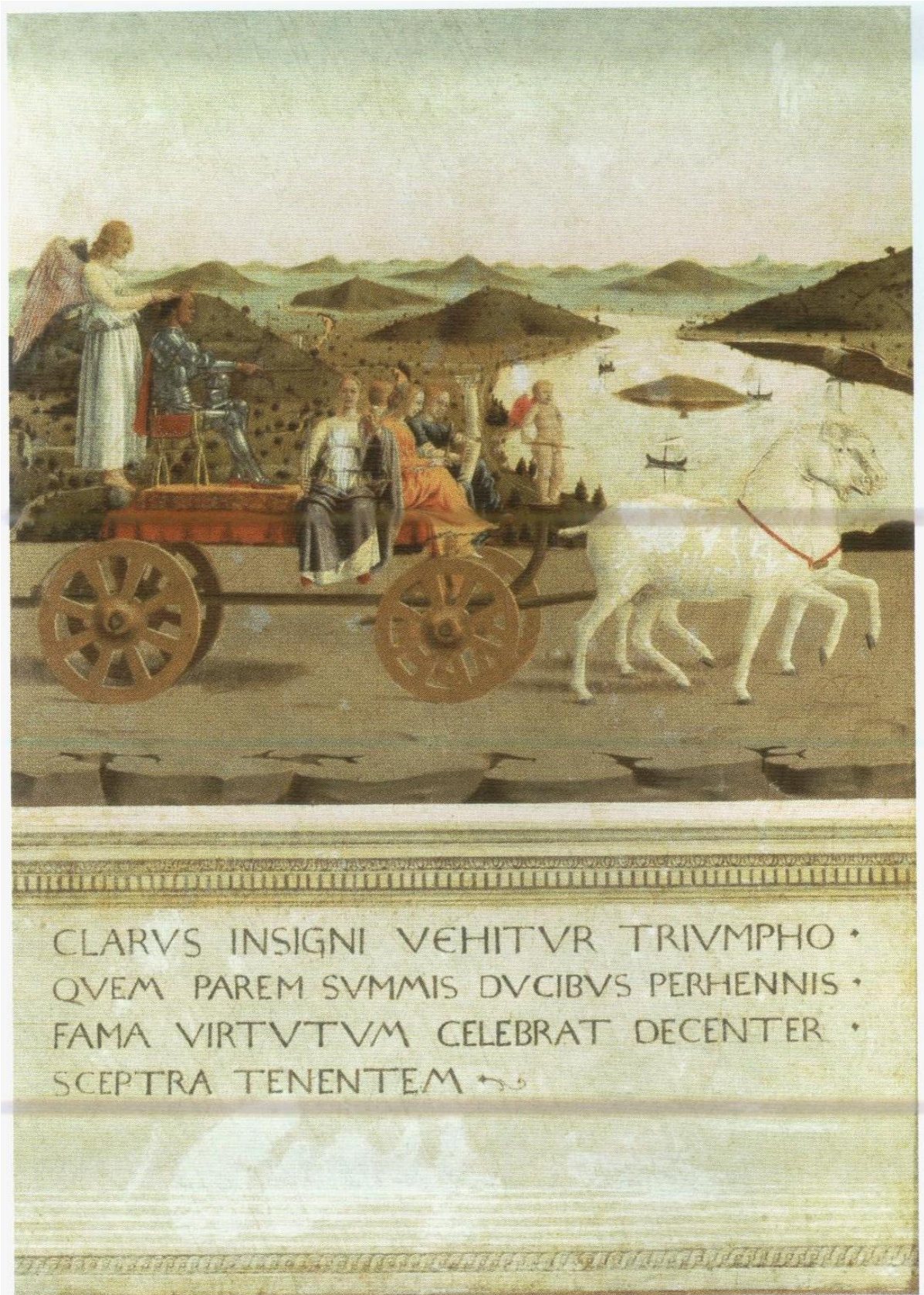


Fig.7 Il carro dei vivi con Federico (retro del ritratto degli Uffizi)

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.* 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*



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, Biblioteca Museo Città di Sansepolcro; *Vite* del Vasari.

modulari, così come un'orchestra accorda gli strumenti sulla nota "la" per poi intonare, attraverso intervalli armonici, accordi che suonano bene all'orecchio.

Ma 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 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.



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

Anche per 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 de' legnami e fabri, e d'ogn'altra persona di qualunque grado e di qualunque esercizio lavorasse alla detta opera; e così volemo e comandamo à detti maestri e operarii e a ciascuno eziam de' 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 fussionsimo presente. E in fede di ciò avemo fatto fare questa presente patente e sigillare del nostro maggior sigillo.

Francesco d'Assisi raffigura **Luca Pacioli**.²¹

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.(sulle sfere del quale viene raffigurato il palazzo ducale di Urbino). Va inoltre notato che Luca Pacioli era frate francescano e che impugnava una fragile croce di vetro, 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 nodos*²² 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

²¹ 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 lo svolgimento del presente lavoro.

²² [2] vol II pagg. 702-703; [14] pag.324.

Alberti, che osserva, e, forse, date le somiglianze, immedesimarsi tanto in lui da trasfigurarsi.²³



Fig.10 Confronto fra le immagini di Luca Pacioli - Fra Luca Bartolomeo de Pacioli (Sansepolcro 1446/7–1517); Jacopo de Barbari, Museo di Capodimonte, Napoli 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. Ma è soprattutto nella lettera di dedizione della *Summa* che si può capire quanto Pacioli fosse presente nella corte di Battista e in particolare l'attaccamento che avesse nei riguardi della stessa Battista tanto da rivolgersi a Francesco Sforza con le stesse parole che usava sua nepote: *filiale.(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.11 per confronto fra alcuni suoi ritratti.

²³ Il parallelo con la doppia figura del Laurana e le similitudini descritte in [6] sollecitano questa riflessione.

²⁴ Si può fare riferimento anche alla piccola stampa che appare più volte nella *Summa* [15].

²⁵ [44] pag 39-40.

Sulla descrizione del volto dell'Alberti esistono numerosi lavori [34] [1], in particolare si ha la descrizione di Cristina Acidini [1]²⁶ sulla 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 libro-dono 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]²⁷., ma anche nel testo del codice si possono trovare riferimenti per il ruolo dell'Alberti nella 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].

Il Baldi, anche se per sentito dire, scrive: *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 ui 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].

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]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.*

²⁶ [1] pagg. 60-61.

²⁷ [43] pag. 365.

²⁸ [43] pag. 155.



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; Masaccio, Cappella.Brancacci-S.Maria del Carmine-Firenze [1].

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 [18]. I confronti con altri suoi ritratti sono riportati in Fig.12,

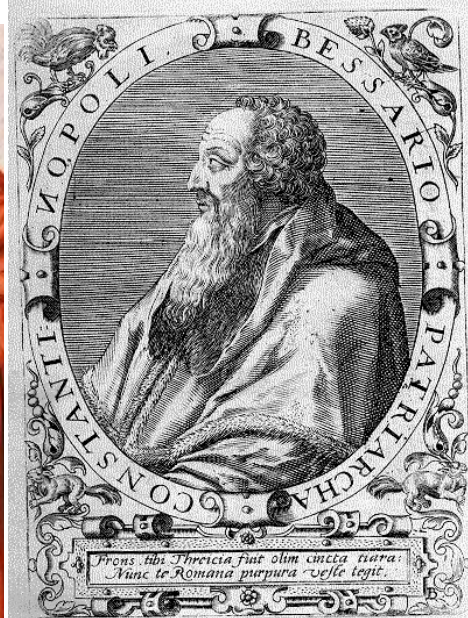


Fig.12 Confronti sulla figura di Bessarione. Vittore Carpaccio, Scuola degli Schiavoni-Venezia; Boissard, Jean-Jacques, Bibliotheca chalcographica ... 1652-1669, <http://www.uni-mannheim.de/mateo/desbillons/aport/seite12.html>

del resto per ammetterlo d'autorità in questa comunità, è sufficiente ricordare la grande amicizia che Federico nutriva nei suoi riguardi [40]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 doctrinae 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*, 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 Pletone [42]. 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 [38], [11], [45]. Da notare come le mani di Bessarione sorreggano solo dall'alto gli amati codici antichi che tuttavia porge e affida a Federico, dopo averli salvati dalla distruzione di Costantinopoli, per donarli definitivamente a Venezia. 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, come quella di Piero, essendo sulla parte esterna del dipinto si pensa venissero in parte celate da due colonnine laterali, ad indicare la loro 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.

²⁹ [40] pag.262.

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

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 ritratti [32]. 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.³⁰, 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'³¹ 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 è anche la posizione della firma che Piero inserisce nella *Flagellazione* che è posta ai piedi del trono dell'imperatore e che quindi definisce ciò che lui crede e cioè che sia l'imperatore romano il depositario del potere giudiziario, in netto contrasto con l'intermediazione proposta dalla Chiesa di Roma. Da ciò la sua condotta che non rinnegherà mai e le conseguenze che subirà ... ritirandosi nel paesello natio.

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.

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.14³², ordinati da Bessarione [23], per la

³⁰ Dato il contesto (malgrado nella *Flagellazione* si abbia una "trasfigurazione" dell'abito) sarebbe opportuno considerare questi due ritratti dell'Alberti come quelli di riferimento per la conoscenza diretta che Piero aveva dell'Alberti.

³¹ per le palmette si veda per esempio [29], [45] pag 119.

³² Indicazione riportata anche in [45] a pag. 50.



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 Come si dirà alla fine del saggio, va notato anche il gioco delle mani, molto simile nel noto quadro di Giusto di Gand detto Comunione degli

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 [18] 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 [23], [46], [45].



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

Apostoli della Galleria delle Marche di Urbino, dove un ambasciatore turco osserva dubbioso la scena della Comunione, Federico lo rassicura e giudica l'operato (di intermediazione) della Chiesa, rappresentata qui da Cristo, -avendo la stola fra la mano e la borsa del danaro.

³⁴ 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.

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]³⁵, [17].

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 l'ambiguo comportamento, ma determinante, dei Genovesi nella disfatta di Varna. 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 [20]). Sul cammino percorso (sulla parte destra) dall'Alberti si possono notare due sue opere 'celestiali': il campanile di Ferrara³⁶ all'epoca non ancora completato negli ultimi ordini³⁷ 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 degli edifici* il decimo 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. Parallelo fra Ferrara e Firenze per le due fasi del Concilio fra cattolici ed ortodossi, questa parte non è illuminata dallo spirito ma è in ombra. Solo la prima parte (del Concilio) del Campanile di Ferrara è in luce.

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

³⁵ [46] pag 117.

³⁶ 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, superando le incertezze delle attribuzioni fino ad ora tentate.

³⁷ infatti, è troncato

³⁸ All'epoca di dimensioni più ridotte rispetto alle attuali [5].

amore della antica lingua greca³⁹. 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 fiori⁴⁰, che mantiene traccia della perfezione originaria del Principio, nella chioma del quale si trova 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 dell'Eden*"⁴¹ 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 (cioè permettere che Bonconte apra la porta della Dimora dello Spirito, che è chiusa sullo sfondo) con le mani alla cintola, cioè sulla 'borsa' [39], 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 [45] (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).

³⁹ Silio Bozzi, vicequestore della Polizia Scientifica di Ancona, 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 [12]. Si pensa che questa identificazione rinforzi le ipotesi fatte accentuando la lettura neoplatonica dei dipinti e pensando Bonconte trasfigurato nel filosofo. L'interpretazione proposta chiarisce anche l'anomalia che Bonconte abbia lo sguardo diretto a chi osserva il dipinto e non rivolto verso il basso, come tutti gli altri defunti. Nel seguito, come fatto per il Pacioli, si preferisce riferirsi direttamente a Bonconte, ricordando tuttavia la trasfigurazione nel Ficino e associandola al concetto di trasmigrazione delle anime, punto di forza della filosofia professata dal Ficino stesso.

⁴⁰ L'albero 'cosmico' è di solito identificato nella magnolia glandiflora [31] pag. 36-37.

⁴¹ Longhi riportato in [46] pag.364.



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

Le tavole, considerate nella loro globalità, mostrano una meravigliosa rappresentazione di una profondità fisica-temporale, umana-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]⁴² e che Federico considerava presente nella famiglia non essendosi mai rassegnato a prendere atto della sua improvvisa scomparsa⁴³. Si può senza troppa fatica, come detto nella nota di pag.36, 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 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 [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, Pietro della Francesca come inventore di modelli formali, Laurana come esecutore. Da questa singolare collaborazione sarebbe nata la "città a forma di palazzo" come

⁴² [23] pag.105.

⁴³ 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.

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 [16], 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 tutta la predella, come ancora visibile, anche se senza sottofondo né colore, per la tavoletta *della Flagellazione*. E di una ulteriore cornice sempre di 55 millimetri attorno ai due quadretti come in Figura 16.

Da notare che in molti quadri del 1400 l'altezza della predella è proprio pari a circa il 20% dell'altezza del dipinto. Per i due ritratti va anche notato quanto affermato [27]⁴⁴ *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 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 in alabastro⁴⁵, senza dover ruotare attorno a cerniere per poter 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]⁴⁶.

⁴⁴ [27] pag. 56

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

⁴⁶ che il luogo ideale nel quale collocare la (sola) *Flagellazione*, anche se come antependio d'altare, fosse la *Cappella del perdono* venne già

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. 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.

In Fig.22 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 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* stessa¹. 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 [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 pensata 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 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 [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.18.

formulata dalla M. Aromberg Lavin nel 1968 ma fu ferocemente stroncata [35].



Fig.16 La ricostruzione del dipinto con la predella “chiusa”



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

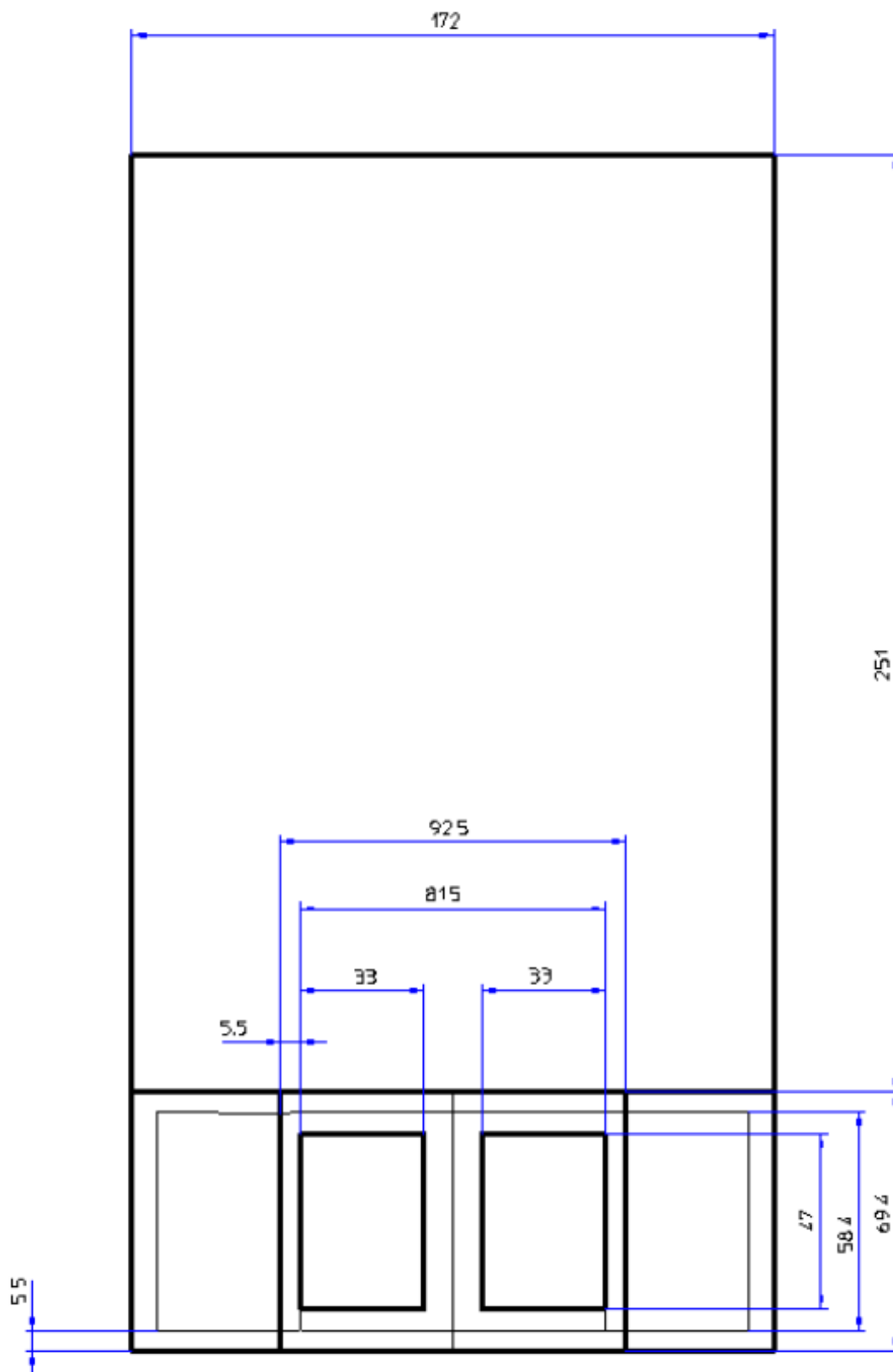


Fig.18 Il disegno quotato del dipinto completo base-altezza (172-320).



Fig.19 *La cappellina del perdono* è il luogo di meditazione di Federico
47

⁴⁷ 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

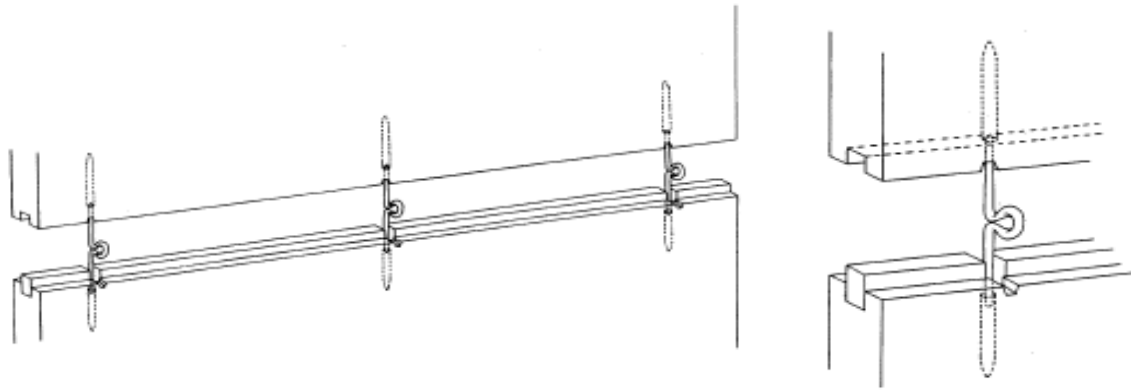


Fig.20 Il tipo di incastro delle tavole ed il particolare ferro di collegamento ad omega [16].

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 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 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 [16]. Questa costruzione, particolarmente solida, si adatta ad essere montata in opera partendo dalla tavola in basso e incollando mano a mano una tavola sull'altra⁴⁸ dopo aver ancorato di volta in volta nella muratura opportune staffe collegate agli occhielli⁴⁹.

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 si spiegare

⁴⁸ dopo averle fatte scorrere dall'alto su guide laterali ricavate nella muratura.

⁴⁹ lo smontaggio della tavola deve essere stato particolarmente laborioso, tanto da giustificare le riscontrate [16] rifilature laterali.

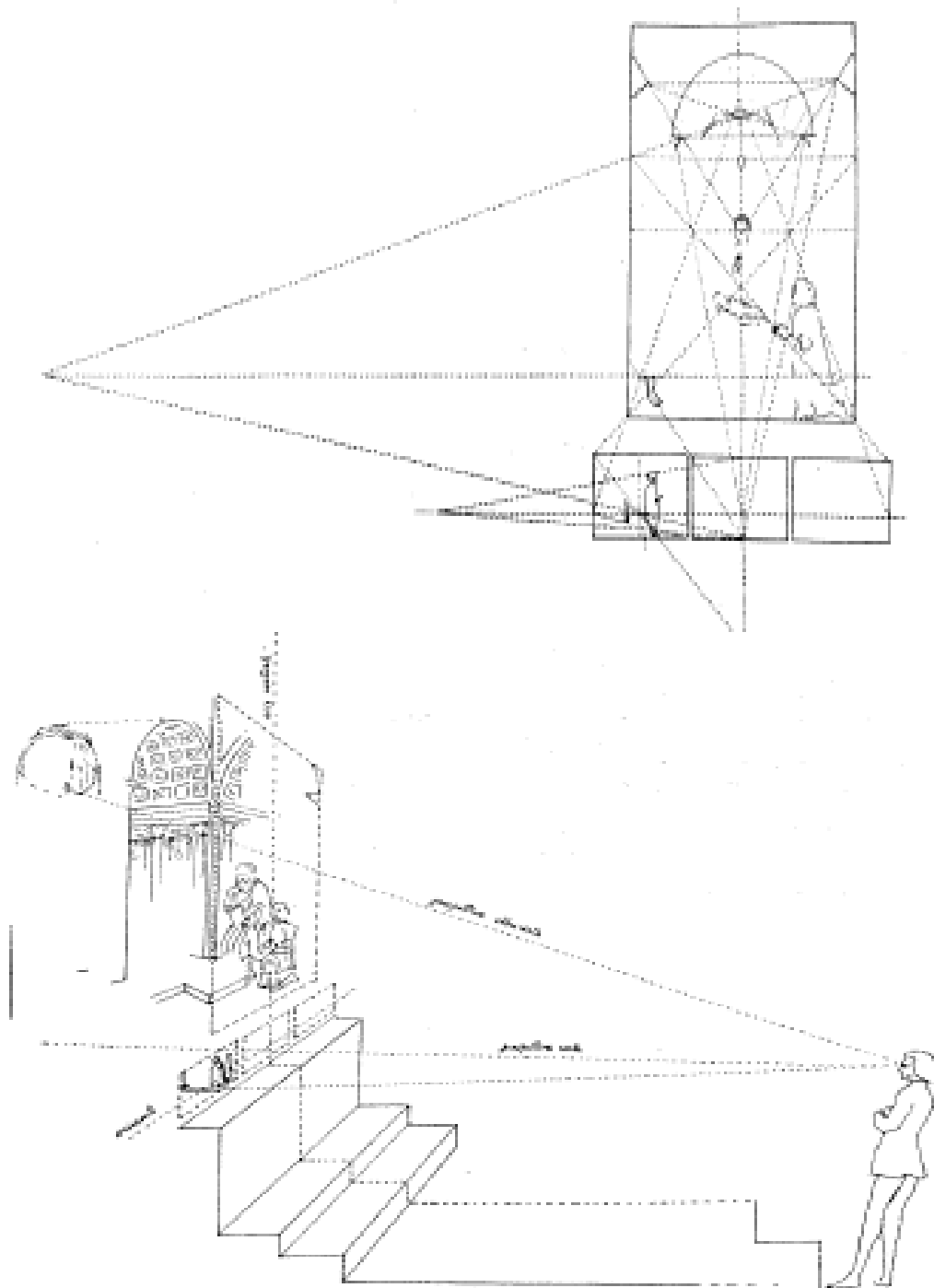


Fig.21 Studi sul punto di vista dell'osservatore [35].

l'illuminazione dall'alto che tanto ha turbato il Parronchi, che a questo proposito cita anche il Meiss, data l'impossibilità che venisse realizzata nella collocazione da lui ipotizzata [35].

Il Parronchi nel suo lavoro pone un altro quesito di 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

dato che li pone in stretta relazione alla tavola di Brera, tanto da ipotizzare che facessero parte di una sopracoperta alla tavola stessa [35]. Con la collocazione qui pensata i quadretti troverebbero posto nei riquadri laterali della cappella stessa e potrebbero essere la rimanente parte della corte non rappresentata nelle tavole principali. Peraltro si spiegherebbero così anche le illuminazioni diverse, quattro da sinistra e due da destra che hanno queste tavolette.

Nelle tavole principali l'azzurro viene impiegato come simbolo della gioia che esiste nel mondo dell'1, infatti Bonconte, reincarnato in Marsilio Ficino, ha 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 predella⁵⁰. 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 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.

pensato sostituito dal un colore tra il verde ed il giallo tipico dell'alabastro..

⁵⁰ orribile, a questo punto, la cornice dorata che ora circonda la tavola a Brera.

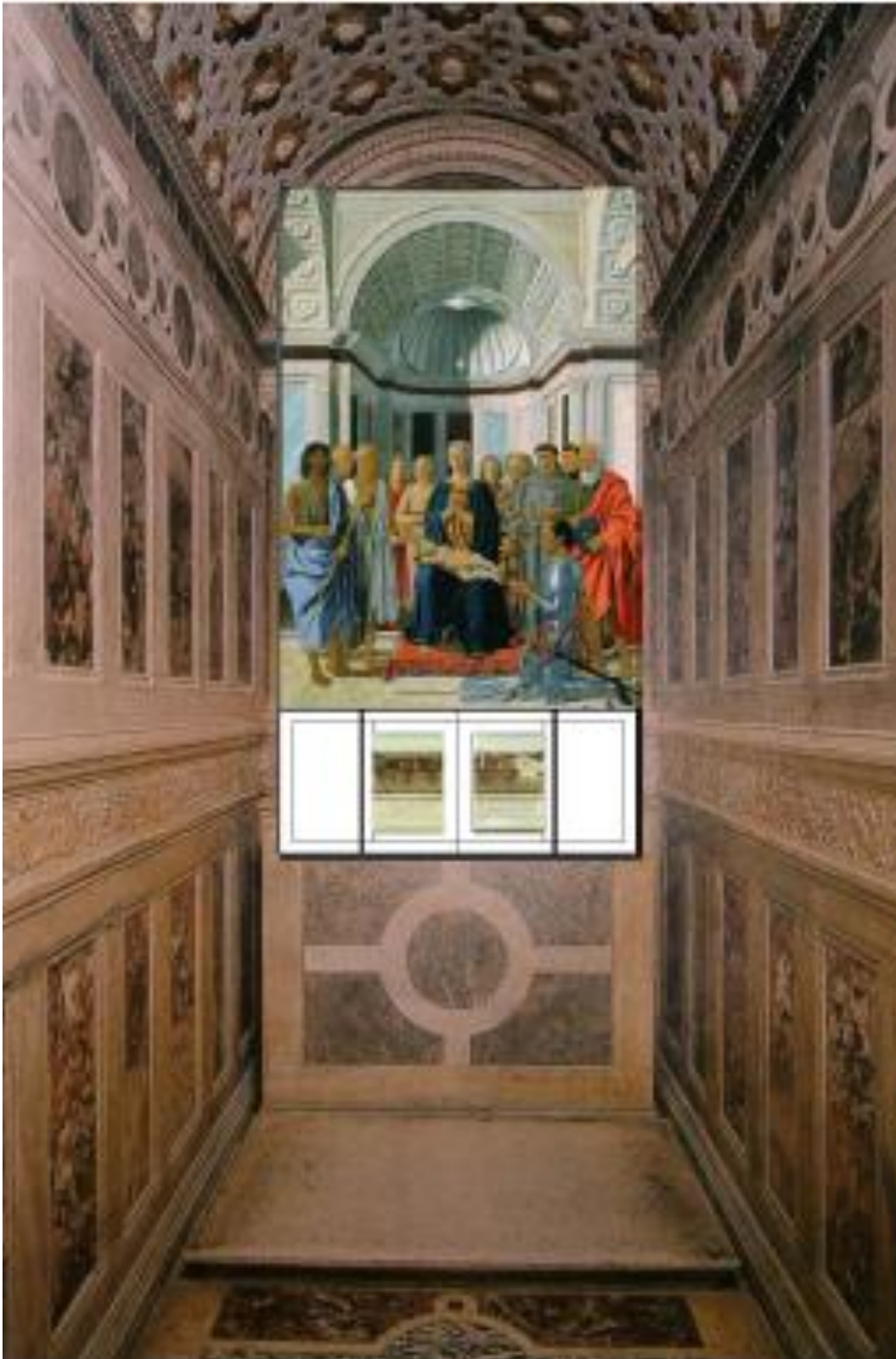


Fig.22 a La cappella con tavola ricostruita e ricollocata (ovviamente non si deve considerare l'altare e le tavole si devono pensare collocate su di una parete di fondo) e il bianco presente nella predella deve essere del colore dell'alabastro.

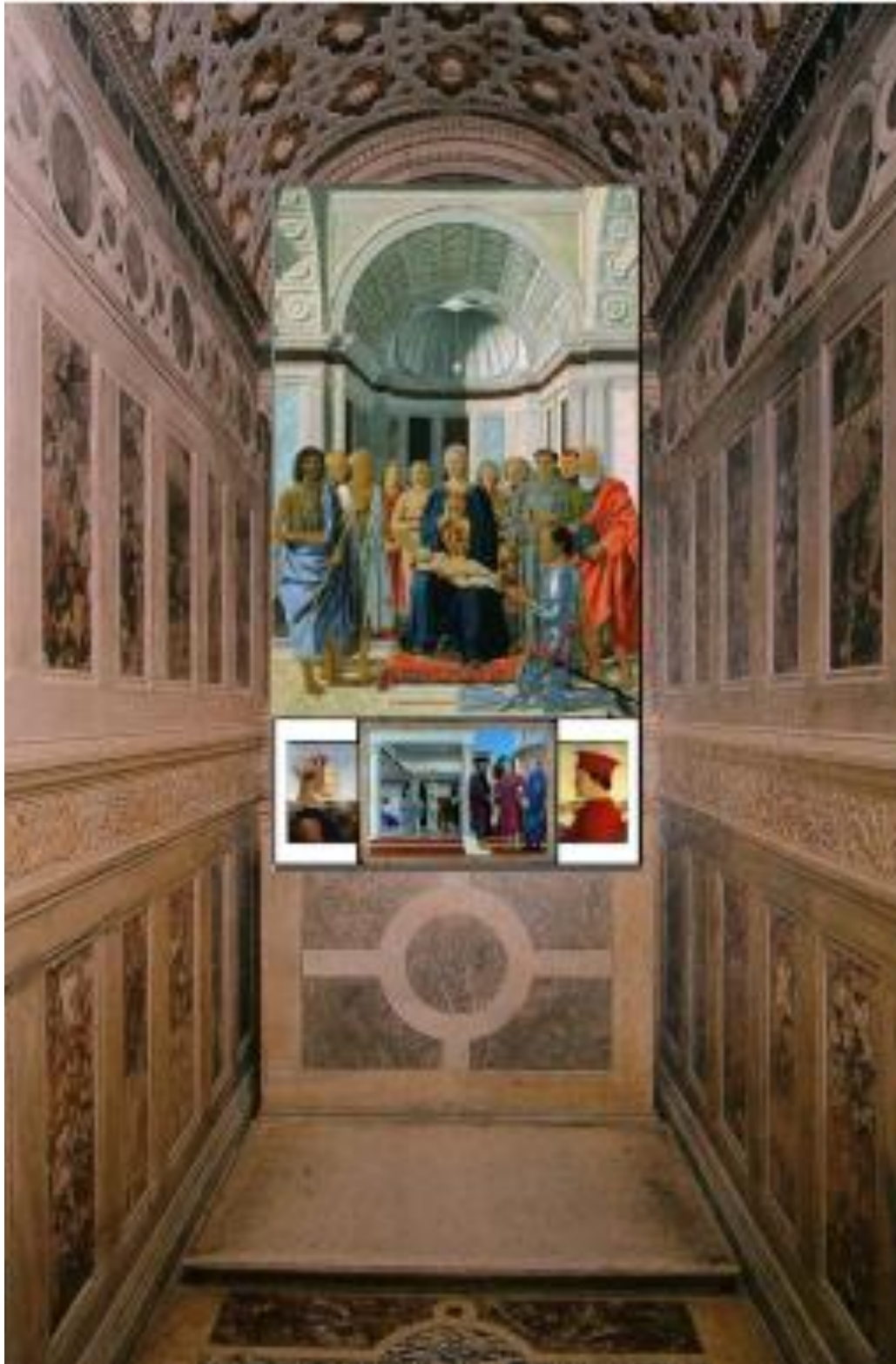


Fig.22 b La cappella con tavola ricostruita e ricollocata (ovviamente non si deve considerare l'altare e le tavole si devono pensare collocate su di una parete di fondo) e il bianco presente nella predella deve essere del colore dell'alabastro.

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 [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 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 [43]⁵¹ 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]⁵², 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 sua amarezza per l'esilio che lo porta a fare l'istitutore in varie corti, iniziando da Perugia [15].

⁵¹ [43] pag. 365.

⁵² [43] pag. 364.

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 incontro sulla soglia dell'ultraterreno, mentre il Bessarione viene esaminato dall'Alberti su ciò che ha fatto di buono durante la sua vita e 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 Cattolica⁵³, 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 romano⁵⁴ anche se mussulmano [17], pensando al figlio Guidubaldo come futuro re dell'Italia intera, 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, 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 forse per non accettare una cessione

⁵³ è ritratto con i piedi fra riquadri nel pavimento di diverso colore 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 si deve anche ricordare il suo libro *In Calumniatorem Platonis* (1455).

⁵⁴ da molti duchi veniva considerato il vero imperatore romano, anche se usurpatore [17].

segreta di Cervia ai Veneziani da parte di Novello Malatesta, signore di Cesena, avvenuta nel 1463 [21].

Alla morte del Duca viene affidata la reggenza all'Ubaldini [32] in attesa che Guidubaldo fosse 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 tralata 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 per questa volontà di cancellare ogni traccia che emerge prepotentemente al di là di ogni tentativo di occultarla, anche se sarebbe già sintomatico quanto già riportato e cioè come il Pacioli, unico rappresentante religioso della corte dei geni, senza dare date, confondendole quasi, lui così preciso, con fatica scrive: *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**, scritta che qui viene interpretata nel senso di togliere l'intermediazione della Chiesa per quanto riguarda il potere esecutivo, cioè 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 flagellazione.

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'Alto⁵⁵.



Fig.23 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, sicuramente dopo la morte di Federico (1482).

⁵⁵ 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.

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 avvalorava 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 spostate 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.

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.

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*.



Fig.24 La tavola ricostruita nella disposizione con la Flagellazione a sinistra, e le due 'icone', forse asportabili, sul lato destro.



Fig. 25 La terracotta di Federico Onofri nella 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.

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'Ubalдини, nella *cappellina del perdono* chiudendo il *lumen* superiore, aggiungendo un altare e anche l'indulgenza⁵⁶.

... 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'.



⁵⁶ 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.

Il quadro detto 'La Madonna di Senigallia'

Un altro dipinto di Piero della Francesca presenta gli stessi personaggi della tavola di Brera, come già evidenziato [20]. Si tratta dell'opera denominata *La Madonna di Senigallia* conservata ad Urbino nella Galleria Nazionale delle Marche. Il quadretto è dipinto con colori ad olio su carta riportata su tavola di noce delle dimensioni: (base x altezza) 61x53,5 cm.

Quasi come corollario al lavoro esposto nel presente saggio, si possono facilmente identificare anche i personaggi ritratti in questo dipinto.



Fig, 26 Il dipinto denominato: *La Madonna di Senigallia*. Urbino , Galleria Nazionale delle Marche

Bonconte defunto, già nella luce dell'1 che viene dall'alto, con le sembianze di Angelo, viene a prendere (per farla entrare per la porta aperta) Battista.

Ritorna anche qui il motivo che Bonconte, benché defunto, sia dipinto con gli occhi aperti. Non sembra quindi fuori luogo seguire l'idea espressa da Silio Bozzi [12] che vede rappresentato nell'angelo Marsilio Ficino, come reincarnazione di Bonconte.

Battista indossa un manto di colore bruno e una stola nera su tunica di color porpora (colore ducale, ha lo sguardo rivolto verso il basso (quindi defunta), e 'dice' con le mani "*aspetta un attimo, poi ti seguio*". La luce filtra attraverso una finestra con vetri un po' appannati e leggermente chiusa sulla parte alta ad indicare che iniziano ad esserci in Federico dubbi su questa Entità superiore, mentre la luce è piena nel Giardino dello Spirito, l'apertura del quale è sullo sfondo.

Battista Sforza sorregge per un ultimo istante il piccolo Guidubaldo che la saluta tenendo il diadema ducale sulla mano.

A destra vi è Giovanna, la figlia giovinetta di Battista e di Federico che dovrà prendere il posto della madre appena defunta, dovrà, cioè prendere in braccio (stringersi al seno) il piccolo Guidubaldo.

Da notare i libri posti nella parte più alta della scansia ma *tagliati*, perché ora inutili per Battista, dal quadro di rappresentazione e l'alto ripiano vuoto per il cibo che Battista 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 interpretato nel senso di fruizione personale di Federico da Montefeltro e non già in un contesto religioso. Il dipinto per essere stato dipinto su carta e riportato su tavola di noce sembra essere l'interno di cofanetto in legno o anta di stipetto che forse potevano contenere cose già indossate da La Battista.

Da quanto sopra, anche questa opera non può che essere stata dipinta subito dopo la morte di Battista cioè nel 1472.



L'affresco dei mesi del salone di Palazzo Schifanoia a Ferrara decorato fra il 1468 e l'estate 1469 [47].

Identificato il personaggio in primo piano a destra della Flagellazione in **Leon Battista Alberti** è agevole ritrovare la mano di Piero della Francesca anche nell'affreschi dei mesi di Marzo, Aprile, Maggio del Palazzo Schifanoia di Ferrara Fig.27.



Fig. 27 La sala dei mesi del Palazzo Schifanoia di Ferrara [47].

Ecco infatti nell'affresco del mese di Marzo il viso dell'Alberti ritratto sotto un arco con un concio fuori posto e che sta scivolando verso il basso Fig.28 , malgrado l'arco sia a tutto sesto, in aperta ironia con quanto l'Alberti scrive nel suo *De Re Aedificatoria* affermando che questo tipo di arco non può slegarsi Fig.28.

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 ché 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]⁵⁷

Ma ancora:

⁵⁷ [2] Cap XX

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 scalzare quello dal posto che occupa; quelli poi che fanno seguito ad



Fig.28. Confronto fra il volto della Flagellazione e quello nell'affresco di palazzo Schifanoia -mese di Marzo-.



Fig 29. Parallelo fra i presunti autoritratti di Piero: tavola di Brera e mesi di Marzo e Aprile.



Fig. 30 Parallelo fra i presunti autoritratti di Piero; qui mese di Maggio.

essi occupando i fianchi degli archi, verranno agevolmente trattiene 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]⁵⁸.

Il personaggio raffigurato 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], e anche nella *Flagellazione*, è proprio sulle orecchie che viene concentrata la mano del pittore che sembra voler ricordare ciò che diceva l'Alberti: *Erat enim vir unus, cuius aures ingentes extabant*, [4]⁵⁹

Ma un altro particolare permette di affermare che la mano che ha dipinto la tavola di Brera è la stessa di quella dell'affresco di Ferrara.

La somiglianza molto marcata fra quello che è stato qui proposto come un autoritratto di **Piero della Francesca** nei panni di San Giovanni

⁵⁸ [2] *Libro III Cap XIII.*

⁵⁹ [4] III, 53

Battista nella tavola di Brera e il dioscuro raffigurato nelle fascia centrale dell'affresco permette di proporre altri autoritratti di Piero Figg. 28 e 29 e quindi di ritrovare uno degli affreschi di Piero che il Vasari diceva perduti: *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].



Fig. 31 Mese di marzo: la giustizia esercitata al coperto da Borso d'Este con la Giustizia *velata* dal copricapo di Borso stesso.

Confrontando l'immagine del dioscuro del mese di marzo, Fig.29, con il Giovanni Battista della tavola di Brera sembra che esse derivino quasi dallo stesso cartone, si nota il netto parallelismo fra la postura, la posizione dei piedi, quella delle braccia e delle mani. La stessa espressione del volto riconduce alla stessa persona, mentre nel mese di

maggio la stessa immagine appare girata per quanto riguarda il corpo ma non per il volto, pure nel mese di aprile si riconoscono nel dioscuro gli stessi lineamenti.

Dopo quanto messo in evidenza sulla *Flagellazione*, sembra di poter agevolmente mettere in relazione la posizione dei tre dioscuro con la parte inferiore degli affreschi nelle quali vengono rappresenti tribunali di giustizia: attività che impegna Borso per tutto l'anno, ma questo accostamento, come vedremo, segue in particolare il pensiero fisso di Piero che cerca in tutti i modi di esprimere la sua idea sulla delega divina ad esercitare il potere giudiziario.

Il dioscuro in marzo, Fig. 29, rappresenta se stesso e l'Italia che vestita di stracci offre, guardando ad oriente, la guida di se stessa all'imperatore romano d'oriente (anche se usurpatore). In aprile si sveste degli stracci ma acquista dignità elevandosi e conquistando una posizione centrale cavalcando il toro turco, Fig. 30, nell'insegna del *sol invictus* per poi passare sulla parte destra (mese di maggio) e poter coltivare con raffinatezza le arti nobili.

E' così ovvio il legame fra il depositario del potere e chi lo esercita in sua vece. Il richiamo al potere giudiziario, come scritto sull'architrave, che viene esercitata dal Duca sia all'aperto, sia all'interno della basilica a difesa della quale c'è una bellissima ragazza Fig. 31. La ragazza raffigurata su fondo nero rappresenta appunto la giustizia. La ragazza è apparentemente *velata* secondo il costume orientale ed ha un espressivo volto romano, 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 d'oriente.

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 che deve venire esercitata solo su mandato divino. La fanciulla-giustizia è ammirata proprio dall'avvocato che dovrebbe perorare la causa della famiglia in miseria che rimane al di fuori del recinto della basilica stessa (alla quale non verrà mai data giustizia).

Nel mese di aprile la giustizia viene invece esercitata in una basilica nella quale non si ha una disposizione in serie fra il potere del duca e quello di un livello superiore, come nel mese di marzo, ma in parallelo fra i vari duchi e in nome del sultano/imperatore romano Fig. 32, (anfora sulla lunetta) con evidente consegna del potere (la chiave del potere nelle mani del sultano. Purtroppo l'immagine del tribunale del mese di maggio è stata distrutta dall'apertura nel muro di un passaggio.

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 Fig. 31.

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].



Fig.32 La giustizia esercitata in nome dell'imperatore con dignità e accogliendo anche i 'cani'.

Per le due distinte scene all'aperto e al coperto proprio per evidenziare che si tratta della basilica si fa riferimento alla evoluzione dell'edificio stesso, si può così fare riferimento a quanto scritto nel *De Architectura*: Origine della basilica [2]⁶⁰. *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*

⁶⁰ [2] Libro I, cap VII, cap XIV.

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 se sono i soffitti a travature, che le conferiscono sonorità.[2]⁶¹.

Così si scopre come tutto l'affresco sia visto in senso ironico, in una serena atmosfera di lazzi conviviali, ma con una ben precisa idea quella della vitale importanza di riconoscere come tramite divino alla giustizia il successore dell'imperatore romano, anche se usurpatore.

A ben vedere Piero dedica tutto l'affresco all'Alberti; così soffermandosi su alcuni particolari, si può notare che questi particolari che per ora non hanno trovato un nesso logico fra loro, possono venire facilmente legati attraverso gli aneddoti e le storie che l'Alberti raccontava affabilmente alla corte Estense e che si leggono nel suo stupendo trattato *De Architectura* ma anche negli *Intercenales* [3].

Si può così dare un senso alla presenza della vigna dipinta, Fig. 33, accostandola a quanto scritto sempre nel *De Re Aedificatoria* a proposito di come coltivare la vite in terreni paludosi⁶².

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 Schifanoia l'Alberti ha vicino al braccio, Fig.28, ha un significato. Infatti, l'Alberti scrive: *Il gufo volgeva da tutti i*

⁶¹ [2] Libro V, cap. IX.

⁶² [2] Libro X, cap IX

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 per il grande rilievo dato nell'affresco alle figure dei cavalli si ha un riferimento diretto all'Alberti, ricordando anche che il suo Cavallo Vivo è dedicato proprio a Ferrara:



Fig.33 La vigna posta su terreno paludoso



Fig.34 L'asino che corre con cavalli

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. Il senso ironico viene evidenziato nel mese di aprile nel quale viene raffigurato invece un asino con le caratteristiche descritte dall'Alberti per il cavallo, Fig. 34.



Fig.35 Il San Sebastiano di Mantova..secondo Piero e nella realtà.

Nel mese di aprile si vede anche la trabeazione rovesciata nel San Sebastiano di Mantova, Fig.35, dove Alberti 'taglia' la *catena* della capriata per inserirvi una "apertura di luce" sopra alla statua del Santo in modo da evidenziare che è il santo che sostiene la Chiesa, quasi come i padri fondatori posti alle fondamenta delle chiese di quel periodo (es. padri fondatori sulla facciata di San Petronio a Bologna) e lascia intatte le travi di falda, mentre qui la nicchia per la statua del santo viene inserita tagliando le falde e non la catena, ma ponendo il capo del santo all'apice del triangolo della trabeazione stessa.

Ma ancora:

Quasi tutti i capitelli e alcuni archi hanno le tipiche palmette dell'Alberti, GFig.36.

Ma ancora l'immagine del cane che "prova la solidità dell'arco" sul quale deve passare il Duca, Fig.37, può con facilità essere riferita al suo monumento equestre progettato dall'Alberti, anche oggi ben visibile nella piazza principale di Ferrara, proprio di fronte al Duomo.

Non va taciuto che l'Alberti cavalca avendo a fianco una fanciulla che ha i suoi stessi tratti somatici, Fig. 28, e anche questo 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. 36 I capitelli e gli archi con le palmette e i rosoni dell'Alberti



Fig.37 Borso non si fida della resistenza dell'arco dell'Alberti e manda ... un cane in avanscoperta.

Altri elementi comuni ai quadri di Urbino e all'affresco sono:
- l'impianto prospettico della vigna che è del tutto simile a quello della "basilica" nella quale il Cristo viene giudicato nella *Flagellazione*;

- la scala con i gradini, così cara ai riti di tradizione orientale per simulare la ascesa ad un livello superiore per poi discenderne, si vede sia al bordo della vigna sia nella Flagellazione;
- il gradino divide la famiglia nobile da quella non nobile nella basilica e nella Pala di San Bernardino;
- i due unicorni bianchi trainano il carro di Venere nella parte alta degli affreschi e nei quadretti degli Uffizi (anche se questo è sulla parte alta).



Fig. 38 Le mensole della ... *Flagellazione*

- le mensole esterne ai palazzi, Fig.38, che nella Flagellazione sorreggono una vecchia trave mentre qui sembrano spettri del potere per essere usati per l'impiccagione (forse in riferimento alle impiccagioni degli oppositori al potere temporale della chiesa, per esempio Stefano Porcari che fu impiccato a Roma a Castel Sant'Angelo nel 1453 su denuncia del Bessarione, allora legato del Papa a Bologna).

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** che può essere tradotta nel senso che l'architettura (o la natura) è l'alfabeto divino **abc di Dio**, mentre nel mese di aprile sul fregio della chiesa di San Sebastiano si può leggere **RUNOV ATEI** che si può tradurre

come l'alfabeto runico sia l'incomprensibile alfabeto dell'ateo, **alfabeto runico dell'ateo**, ma è evidente, anche se celata la citazione dell' UNO, di Platone.

Gli affreschi dei mesi di marzo, aprile e maggio vengono attribuiti a Francesco del Cossa. Il documento che fino ad ora ha condizionato l'attribuzione degli affreschi è una lettera del Cossa rivolta direttamente al Duca dove si legge: *il quale a sollo fatto quilli tre campi verso l'anticamera*. Essa contiene lagnanze sul modesto e non congruo compenso avuto.

Dai documenti dei pagamenti di Borso D'Este si ha la certezza di elevati pagamenti nei confronti di Baldassarre Estense che si configura quindi come il capocommessa del ciclo di pitture. In particolare si fa riferimento a varie cedole ducali [48] dal 1470 al 1473. In esse si nota che fra le figure eseguite e, quindi oggetto dei pagamenti, vi quella di un certo *lo Illustro Messer Alberto*. Questo Alberto è stato fino ad ora ricercato nei personaggi della corte estense, qui viene facilmente identificato in Leon Battista Alberti.

Dopo quanto visto si può pensare che la sopraddetta lettera di lagnanze possa riguardare solo la parte superiore dei tre riquadri dei mesi in questione, dove del resto è in evidenza il suo stile [47].

Inutili fino ad ora sono stati i tentativi per ritrovare gli affreschi di Piero della Francesca che si è così ritenuto fossero andati perduti anche se alcuni riconoscevano l'influsso di Piero in alcune scene degli affreschi di Schifanoia [47].

Per quanto soprascritto, sembra poter 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 a Ferrara e di lasciare a Francesco del Cossa solo le parti superiori di essi.

Va notato che il tema della giustizia e il parallelo fra ciò che succede sulla terra e ciò che "succede" *colà dove si puote ciò che si vuole* prosegue nei riquadri degli altri mesi.....

Altri dipinti dello stesso periodo

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

La Santa Eucarestia- di Giusto de Gand

La prima tavola, dalla storia nota, complessa e documentata, era stata



Fig. 38 *La Santa Eucarestia* di Giusto de' Gand Galleria Nazionale delle Marche a Urbino

commessa 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 poi gli venne

chiesto di restituire, poi finalmente venne realizzata dal pittore fiammingo Joos van Wassenhove, detto Giusto de 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- (ottenendone la sottomissione) fra i vari Duchi e Principi di allora.

E' solo questione di soldi sembra dire Federico rivolgendosi all'ambasciatore turco, mentre Ottaviano Ubaldini, in disparte, conta quanti sono coloro che seguono la Chiesa di Roma.

L'adorazione dei Magi a Castel Nuovo di Napoli

Ancora più palese e senza necessità di ulteriori commenti è la posizione del potere della Chiesa in un dipinto detto *Adorazione dei Magi* attribuito a Marco Carpiso, 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 l'Ostia Consacrata, facendo esplicito riferimento all'imperatore romano baciato dal sole – Nerone e sala rotante-. La tavola venne eseguita per la "Cappella palatina" del castello. Vi sono raffigurati Ferdinando I, Alfonso II e Carlo V al posto dei Re magi.

La scritta sotterrata sulla parete esterna dell'abside di Santa Restituta a Napoli

La scritta sotterrata sulla parete esterna dell'abside di Santa Restituta a Napoli segna la fine del sogno. La fine del grande sogno di ricondurre la Giustizia alla tradizione romana è vistosamente visibile nella scritta in caratteri lapidari romani sotterrata, ed ora visibile a seguito di scavi, sull'esterno dell'abside della basilica di Santa Restituta nel Duomo di Napoli:

TRADITIO LEGIS O CONSEGNA DELLA LEGGE.

Nell'opuscolo, distribuito all'ingresso del museo a commento di questa scritta, si legge: **(non si trova esplicito riferimento evangelico)** (SIC!!).

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 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-risportati, 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
Mostra
- [2] Alberti Leon Battista
L'Architettura (De re aedificatoria) a cura di G.Orlandi
Ed, Il Polifilo, Milano, 1966
- [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 abbate 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.
- [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, NewYork, 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,
 Petruzzi, 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 Prospectiva 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 coriphaei - 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.
- [a5] pieghevole Museo Duomo Napoli.



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 [46]⁶³ 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 strofa Saffica 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.

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 [11]⁶⁴. Va sottolineato come già peraltro fatto notare da Lightbown [27] riportando una affermazione di Creighton Gilbert del 1941 come questa scritta sia al

⁶³ [46] pag.301.

⁶⁴ [11] pag 42.

passato, mentre la successiva è al presente, ciò gli serve per dedurre che il quadro sia stato fatto solo dopo la morte di Battista (1472).

Va fatto il paragone con la scritta presente sulla tomba del poeta Ennio riportata dall'Alberti [2] libro VIII, Cap IV **Nemo-inquit ille-mihi funera faxit, cur vivus voluto 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' 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'

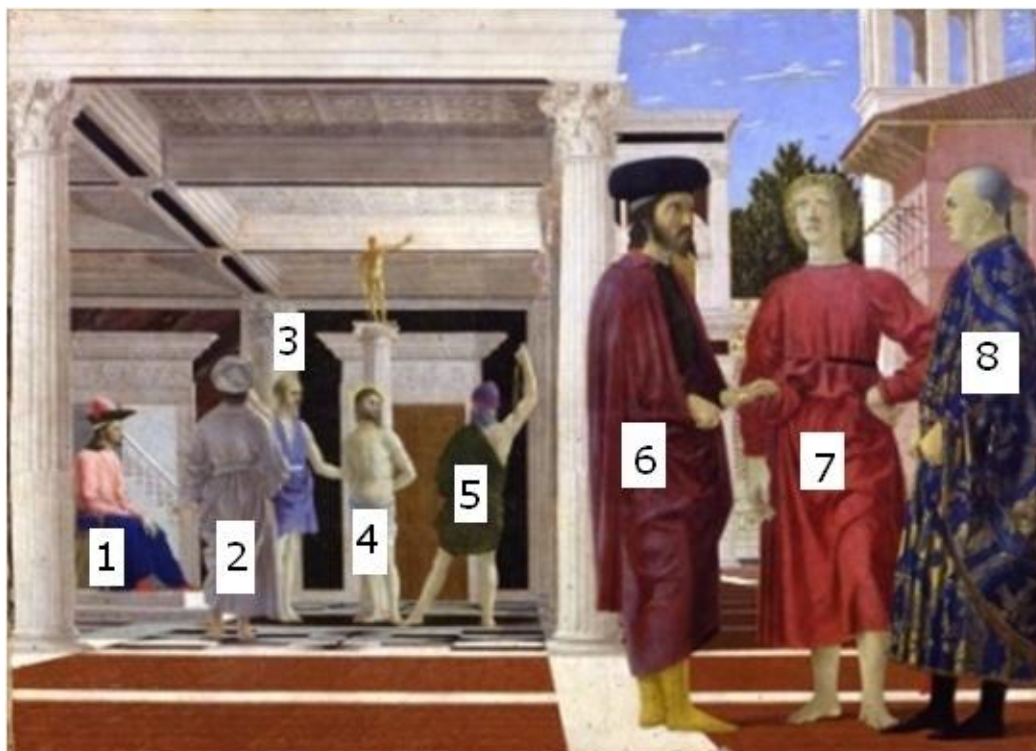
OCTAVIUS UBALD+ QUADRAGENARIAM URBIS
ECCLESIAR+
VENIAM PERPET+ IRREVOCAB+ RITE SEMPER HOC SA
CELLUM ADEUNTIBUS A SIXTO IIII PONT+ MAX
IMPETRAVIT

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

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



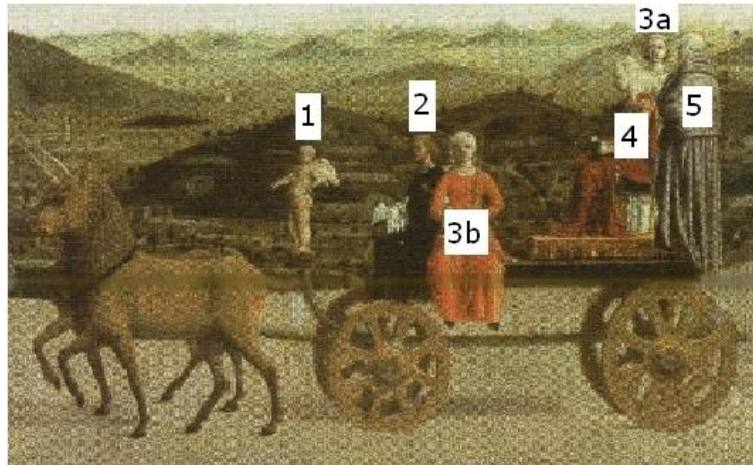
Appendice 2 –Le corrispondenze nomi-figure



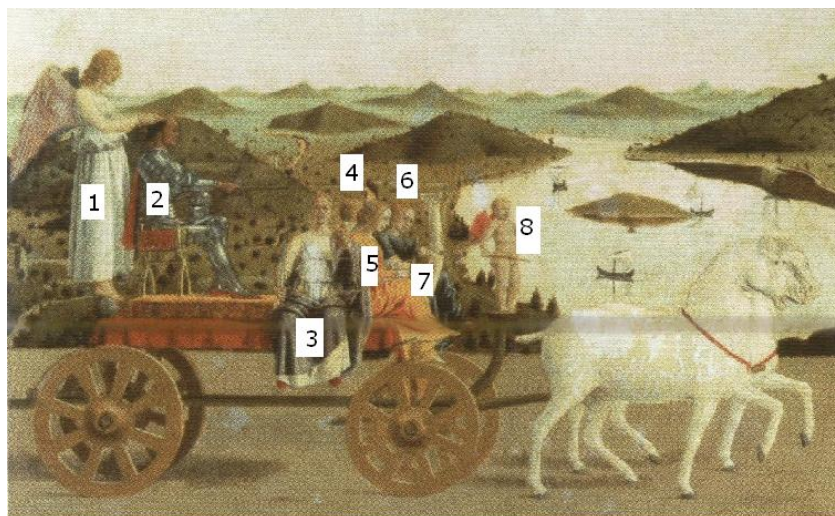
- 1- Un imperatore romano d'oriente (Giovanni Paleologo)
- 2- Maometto II
- 3- Un marinaio (La repubblica Genovese)
- 4- Gesù Cristo (La Chiesa Cattolica)
- 5- Il Flagellatore (Sigismondo Malatesta)
- 6- Basilio Giovanni Bessarione
- 7- Bonconte da Montefeltro
- 8- (Leon) Battista Alberti



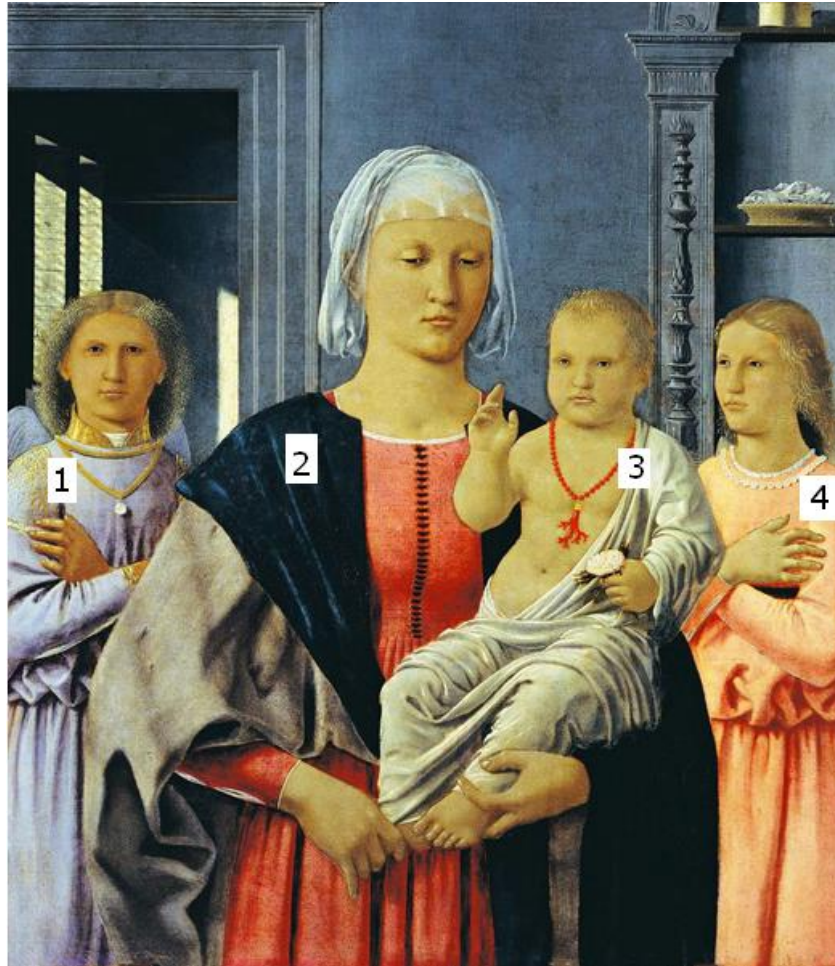
- 1- Giovanni Battista -> **Piero della Francesca**
- 2- a – San Girolamo Dalmata -> **Luciano Laurana**
 b- San Girolamo Dalmata -> **Luciano Laurana**
- 3- **Elisabetta da Montefeltro** (figlia riconosciuta di Federico)
- 4- **Giovanna da Montefeltro**
- 5- **Battista Sforza**
- 6- **Guidubaldo da 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.**



- 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
- 1408 ? nasce Bessarione
- 1416 nasce Piero de' Medici
- 1417 nasce a Rimini Sigismondo Malatesti
- 1417 nasce a Venezia Pietro Barbo (Paolo II)
- 1420 si sposa Cleofe Malatesti con Teodoro Paleologo figlio dell'imperatore bizantino Manuele II.
- 1422 nasce a Gubbio Federico da Montefeltro
- 1433 nasce Marsilio Ficino
- 1433 muore in circostanze misteriose Cleofe Malatesti-Paleologa
- 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 sconfitta di Sigismondo Malatesti nella decisiva battaglia di Varna
- 1445 nasce a Sansepolcro Luca Bartolomeo de' Pacioli
- 1447 muore il Papa Eugenio IV,
- 1449 Nasce Lorenzo il Magnifico
- 1452 muore a Mistrà Pletone
- 1453 caduta di Costantinopoli, nasce Giuliano de' Medici, viene impiccato Stefano Porcari a Castel Sant'Angelo.
- 1455 elezione del 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 di Monfelfro, muore Alfonso il Magnanimo re di Napoli, 6 agosto muore Callisto III, 19 agosto viene eletto Papa Pio II Piccolomini
- 1460 Marsilio Ficino inizia a tradurre dal greco, Battista Sforza è ad Urbino
- 1463 Cosimo fonda l'accademia di Firenze a Careggi (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 alla decorazione del salone dei mesi a Ferrara Schifanoia
1469 muore Piero De' Medici- gli succede Lorenzo, termina la decorazione del salone dei mesi di palazzo Schifanoia.
1471 muore Papa Pio II (Pietro Barbo)
1472 nasce Guidubaldo da Montefeltro
1472 muore Battista Sforza, muore Leon Battista Alberti, muore Bessarione
1474 Landino dona il libro *Camaldulenses disputationes* a Federico da Montefeltro
1478 congiura de'Pazzi muore Giuliano de' Medici
1482 muore Federico di Montefeltro
1490 edizione della traduzione di Ficino delle Enneadi di Plotino
1492 muore Lorenzo il Magnifico, muore Piero della Francesca
1495 Carlo V scende e conquista l'Italia
1499 muore a Careggi Marsilio Ficino
1514 o 1515 Muore a Sansepolcro Fra Luca Pacioli



Indice

<i>Riassunto</i>	pag. 2
<i>Premessa</i>	pag. 7
<i>Descrizione del dipinto</i>	pag. 8
<i>alcune altre interpretazioni</i>	pag. 9
<i>La collocazione del dipinto</i>	pag. 9
<i>Ipotesi di base del presente lavoro</i>	pag. 13
<i>I membri della famiglia di Federico</i>	pag. 15
<i>I membri della famiglia di Federico nelle tavole</i>	pag. 18
<i>Le altre persone raffigurate attorno alla famiglia di Federico e di Battista Sforza: le date ed i personaggi</i>	pag. 29
<i>Gli otto personaggi presenti nella Flagellazione</i>	pag. 37
<i>La geometria, i colori e le 'luci'</i>	pag. 48
<i>La grande tristezza del Duca e la 'diaspora' degli amici più cari</i>	pag. 49
<i>Il neoplatonismo e la cappella del perdono</i>	pag. 51
<i>Conclusioni</i>	pag. 55
<i>Agenda</i>	pag. 56
<i>Il quadro detto La Madonna di Senigallia</i>	pag. 58
<i>L'affresco dei mesi nel salone di Palazzo Schifanoia a Ferrara decorato fra il 1468 e l'estate del 1469</i>	pag. 67
<i>Altri dipinti dello stesso periodo</i>	pag. 68
<i>La Santa Eucarestia" di Giusto de' Gradi</i>	pag. 68
<i>L'adorazione dei magi"</i>	pag. 69
<i>La scritta sotterrata</i>	pag. 73
<i>Bibliografia</i>	pag. 74
<i>Appendice 1 – Le scritte riportate sui fregi</i>	pag. 80
<i>Appendice 2 – Le corrispondenze nomi-figure</i>	pag. 82
<i>Cronologia</i>	
<i>Indice</i>	

dalla Facoltà di Ingegneria
Bologna, 8-11-2010

Il presente saggio è una revisione con numerose aggiunte e correzioni di
un precedente e-book:

La soluzione dell'*enigma* di Piero della Francesca

<http://amsacta.cib.unibo.it/2663>

il fine



L'Italia in stracci guarda ad oriente e chiede di essere guidata dall'Imperatore romano (anche su trono usurpato)