

Alessandra Gianni

LA *FLAGELLAZIONE* DI PIERO DELLA FRANCESCA

Il significato
manifesto



FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

USIENA
PRESS

QUADERNI DEL DIPARTIMENTO
DI SCIENZE STORICHE E DEI BENI CULTURALI

- 2 -

QUADERNI DEL DIPARTIMENTO
DI SCIENZE STORICHE E DEI BENI CULTURALI

Direttore di collana

Enrico Zanini, Università degli Studi di Siena, Italia

Redazione

Giovanna Bianchi, Università degli Studi di Siena, Italia

Fabio Gabbrielli, Università degli Studi di Siena, Italia

Giulia Giovani, Università degli Studi di Siena, Italia

Andrea Zagli, Università degli Studi di Siena, Italia

Comitato scientifico

Roberto Bartalini, Università degli Studi di Siena, Italia

Juan Antonio Quiros Castillo, Università dei Paesi Baschi, Spagna

Valeria De Lucca, Università di Southampton, Regno Unito

Filippo Focardi, Università di Padova, Italia

Gabriele Galluzzo, Università di Exeter, Regno Unito

Anna Guarducci, Università degli Studi di Siena, Italia

Daniele Malfitana, Università di Catania, Italia

Andrea Nanetti, Università di Singapore, Singapore

Dorothy Noyes, Università dell'Ohio, Stati Uniti

Nuria Rodriguez Ortega, Università di Malaga, Spagna

Emanuele Papi, Università degli Studi di Siena, Italia

Victor M. Schmidt, Università di Utrecht, Paesi Bassi

Gianluca Venzi, Università degli Studi di Siena, Italia

Pier Mario Vescovo, Università di Venezia Ca' Foscari, Italia

Andrea Zorzi, Università degli Studi di Firenze, Italia

Alessandra Gianni

La Flagellazione
di Piero della Francesca
Il significato manifesto

La *Flagellazione* di Piero della Francesca : il significato manifesto / Alessandra Gianni. – Firenze : Firenze University Press ; Siena : USiena PRESS, 2023.
(Quaderni del Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali ; 2)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221502060>

ISBN 979-12-215-0205-3 (Print)

ISBN 979-12-215-0206-0 (PDF)

ISBN 979-12-215-0207-7 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0206-0

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover image: Piero della Francesca, *Flagellazione, 1450-1454*. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. DE 229, tempera su tavola, cm 67,5x91; particolare. © MiC, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino – Ph. Claudio Ripalti.

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP - USiena PRESS's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).


Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP - USiena PRESS's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP - USiena PRESS's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

USiena PRESS Editorial Board

Roberta Mucciarelli (President), Federico Barnabè (Economics Sciences), Giovanni Minnucci (Law and Political Science), Emilia Maellaro (Biomedical Sciences), Federico Rossi (Technical Sciences), Riccardo Castellana (Humanities), Guido Badalamenti (Head of Library System), Marta Bellucci (Managing editor).

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2023 Author(s)

Published by Firenze University Press and USiena PRESS

Powered by Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

Sommario

Presentazione La <i>Flagellazione</i> di Piero della Francesca a Urbino e il suo ‘mistero’ indotto <i>Alessandro Angelini</i>	7
Introduzione	11
Capitolo 1 Interpretazioni in chiave dinastica	15
Capitolo 2 Interpretazioni in chiave bizantina	25
Capitolo 3 Pseudoritratti	37
Capitolo 4 Esercizio prospettico	53
Capitolo 5 Episodi della Passione	55
Capitolo 6 La <i>Flagellazione</i> : Il significato manifesto	65
Conclusioni	83

Riferimenti bibliografici	87
Indice dei nomi	93
Ringraziamenti	99

PRESENTAZIONE

La Flagellazione di Piero della Francesca a Urbino e il suo 'mistero' indotto

Alessandro Angelini

Il libro di Alessandra Gianni è davvero benvenuto e resterà un importante contributo all'analisi di una delle opere d'arte più celebri e anche più studiate del primo Rinascimento italiano. Esso non ha lo scopo di accrescere con nuove, cervelotiche, teorie o esegesi iconologiche il già vastissimo bagaglio bibliografico sulla *Flagellazione* di Piero della Francesca. Anzi il fine di questo saggio pare essere, al contrario, quello di costituire un deterrente al vano proliferare di ipotesi sul 'mistero' che sarebbe celato nella celebre tavola urbinata. Esso rappresenta un implicito ma chiaro invito, formulato con semplice e piano linguaggio, a porre fine al profluvio esegetico fiorito nell'ultimo quarantennio attorno al dipinto e ad acconciarsi a ciò che la tavola intendeva e doveva offrire, nelle intenzioni del suo autore e del pubblico che lo circondava.

Con onestà intellettuale, prima di giungere a questa (immagino per molti) disarmante conclusione, la studiosa fa il punto, comunque, sull'apporto della vasta messe di ricerche cresciuta finora e da quelli che sono stati i principali filoni interpretativi, di cui il dipinto è stato oggetto nell'ultima fase degli studi. La prima interpretazione fortemente sostenuta dalla critica è quella in chiave 'dinastica', che ha almeno il pregio di essere la più antica e illustre, risalendo allo scorcio del Cinquecento, ai tempi del ducato roveresco, tutta tesa a celebrare la fama di un capolavoro riconosciuto, appartenuto con ogni probabilità *ab antiquo* alle collezioni dei duchi di Urbino. Quindi la tavola avrebbe avuto appunto anche la funzione di accrescere e potenziare il prestigio dei moderni duchi, proprio alla luce

del patrimonio artistico conservato nel loro prestigioso palazzo e raccolto in virtù del glorioso mecenatismo dei loro illustri avi.

Il secondo filone esegetico è invece quello rappresentato dalla lettura in chiave ‘bizantina’, quella perseguita con maggior tenacia negli studi, ma forse la più fragile sotto il profilo storico-artistico. È in sostanza la considerazione della tavola di Piero della Francesca come un vero e proprio manifesto politico, elaborato in chiave anti-ottomana negli anni successivi alla presa di Constantinopoli da parte delle truppe di Maometto II (1453). E visto che la crociata in senso proprio maturò solo in occasione del Concilio di Mantova, convocato da papa Pio II nel 1459, la datazione dell’opera ha registrato un pericoloso slittamento in avanti nell’attività dell’artista, rispetto ai tempi già indicati dai migliori studi del Novecento, a partire da quelli magistrali di Roberto Longhi, in forza dei suoi caratteri di stile e di cultura figurativa. Va detto che questa tesi della crociata, o ‘bizantina’ appunto, con il suo inevitabile risvolto cronologico per la tavola, è stata coltivata a lungo soprattutto da storici della politica, della religione o della cultura in senso lato, e non ha destato in loro quasi nessun dubbio o perplessità, restando del tutto estranei alla lettura stilistico-culturale, vale a dire più filologica dell’opera d’arte in senso stretto. Non è un caso se, tra i nuovi adepti a questo filone per così dire ‘bizantino’ dell’opera di Piero, Alessandro Ballarin (2022), uno dei nostri maggiori conoscitori di pittura rinascimentale, pur condividendo i contenuti politici del dipinto a cui accennavo, ha mantenuto in ogni modo saggiamente una cronologia precoce dell’opera nel contesto del percorso dell’artista, addirittura attorno al 1448.

Il terzo filone degli studi è quello che potremmo definire di interpretazione evangelica ed è quello in cui, oltre al sottoscritto, si riconosce anche la Gianni: la studiosa, infatti, lontana da ogni tipo di lettura in chiave politica o attualizzante, ritiene che l’esegesi del testo figurativo sia tutta inerente alla storia sacra. È la corrente interpretativa che prende le mosse dalle riflessioni di Ernst Gombrich (1952), prosegue con l’intervento di John Hope e Paul Taylor (1995), fino agli studi recenti di Machelt Brüngen Israels (2021) e di Caterina Zaira Laskaris (2021).

Conclusa questa disamina critica, necessariamente sintetica ma esauriente, la studiosa dà forma alla *pars costruens* del suo saggio, che si fonda su una diramata conoscenza dell’iconografia sacra due-trecentesca e dall’individuazione su queste basi del ricorrere attraverso i secoli del basso Medioevo di motivi, riferimenti, emblemi, ‘segni’ che proseguono spesso fino all’età umanistica inoltrata. Solitamente – ma con lodevoli eccezioni – gli studiosi di storia dell’arte medievale non si sono confrontati più di tanto direttamente con la pittura di Piero della Francesca, e coloro che si sono concentrati magari per tutta la vita sulla produzione del grande bor-

ghigiano appartengono ad una famiglia che non contempla molto lo studio assiduo dell'arte bizantina e medievale. Lo studio della nostra disciplina a settori nettamente scanditi, per così dire, può generare equivoci e le disamine iconologiche sulla *Flagellazione* rischiano talvolta questo tipo di fantasiosa deriva. Partendo invece dall'analisi iconografica molto concreta di una tavola raffigurante *Cristo deriso* della Fondazione Cini di Venezia, Gianni ha osservato la presenza, anche in questo caso, di tre singolari personaggi vestiti anche in abiti esotici al margine della storia sacra, in singolare ma eloquente analogia con i 'misteriosi' astanti alla *Flagellazione* di Piero della Francesca appunto. Da lì è nato in lei lo stimolo a reperire, in una lunga serie di ricorsi che si rincorrono nel contesto della pittura e della scultura tardomedievale, quelle tipiche tre presenze a margine di episodi della Passione di Cristo, individuabili soprattutto in varie scene raffiguranti la *Crocifissione*, l'episodio apice per antonomasia appunto della Passione di Cristo. La convincente proposta di Alessandra Gianni può essere davvero risolutiva per questa annosa questione critica. È comunque la riprova che il genio di Piero della Francesca ha risolto in termini inventivi e formali di sconcertante novità uno dei temi più replicati e ricorrenti della nostra tradizione iconografica tardomedievale. E quando l'artista dipinse il capolavoro che appartenne a Federico da Montefeltro non pensava affatto di alludere né agli eventi della politica contemporanea, né agli illustri personaggi del suo tempo. Tutto questo semmai, a partire dalla moda, dagli abiti e dalla foggia di una barba, veniva a riflettersi sul suo capolavoro in modo mediato e indiretto, per così dire inconsapevole.

Introduzione

Sulla *Flagellazione* di Piero della Francesca, oggi presso la Galleria Nazionale delle Marche a Urbino, da un secolo si concentrano gli sforzi interpretativi degli studiosi impegnati a svelare il mistero relativo alla sua inconsueta composizione che vede l'episodio evangelico relegato sullo sfondo e la presenza preminente di tre personaggi in primo piano che stanno parlando fra loro voltando le spalle al Cristo alla colonna. Si è cercato di identificare un 'reale' soggetto iconografico, sotteso a quello religioso, allo scopo di rintracciare committenza, occasione, funzione e provenienza del dipinto e così, nella maggior parte delle ipotesi ermeneutiche, la flagellazione diventa l'oggetto metaforico su cui verte la conversazione dei tre uomini in primo piano (Fig. 1).

La vicenda critica inizia il secolo scorso e vede, attraverso la produzione di una copiosa messe di saggi e di corposi tomi monografici, susseguirsi i tentativi di identificare i tre personaggi in primo piano per poter interpretare quello che sta 'realmente' accadendo nel dipinto.

Anticipo che, a mio parere, l'unico tema rappresentato nella tavola è la *Flagellazione* declinata secondo la misurata impostazione prospettica costruita da Piero il quale tuttavia al contempo utilizza schemi compositivi che gli derivano dalla secolare tradizione iconografica delle scene facenti parte del ciclo della Passione. Questa constatazione non condurrà a nuovi elementi utili a svelare la committenza e la provenienza del dipinto, ma almeno ne svincolerà la realizzazione da proposte di datazione derivate dal-



Figura 1 – Piero della Francesca, *Flagellazione*, 1450-1454. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. DE 229, tempera su tavola, cm 67,5x91. © MiC, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Ph. Claudio Ripalti.

le diverse interpretazioni del soggetto iconografico. Sgombrato il campo dalle numerosissime ipotesi ermeneutiche, spesso astruse e forzate, semplificando la decifrazione dell'unico soggetto presente nella tavola, che è la *Flagellazione*, è possibile tornare ad apprezzare la pura qualità artistica del dipinto, la sua composizione, la geniale messa in scena del dramma attraverso la sapiente distribuzione di volumi e di colore, di luci e di ombre, in sostanza il personalissimo linguaggio formale di Piero finalizzato alla nitida rappresentazione di quell'episodio della Passione.

Per le dimensioni relativamente piccole del quadro si può escludere che esso provenga da un luogo di culto pubblico e anche che abbia fatto parte della predella di un complesso più grande, a causa innanzitutto della presenza della firma del pittore. Si può ricondurre la sua funzione a

quella devozionale per un ad oggi ignoto committente privato e databile, per via meramente stilistica, ai primi anni Cinquanta, nel periodo che precede l'inizio dell'impresa del ciclo aretino, come concordemente proposto dalla critica¹.

Prima di confutarli occorre tuttavia analizzare i diversi filoni interpretativi che sono, per la maggior parte, basati su riferimenti a fatti storici contemporanei all'epoca dell'esecuzione del dipinto. Le principali linee ermeneutiche, che spesso si contaminano producendo infinite altre ipotesi interpretative, sono sostanzialmente tre: la prima legge nell'insieme del dipinto, suddiviso in due scene distinte, riferimenti alle vicende dinastiche che coinvolsero i membri della famiglia o della corte di Federico da Montefeltro; la seconda vede nel dipinto riferimenti al dramma della caduta di Costantinopoli per mano turca e la chiamata a partecipare ad una crociata antiturca rivolta ai principi occidentali riuniti al Congresso di Mantova convocato da Pio II nel 1459; la terza identifica nelle due scene altrettanti fatti aventi come fonti la narrazione evangelica della Passione.

¹ Per la cronologia del primo periodo di attività di Piero della Francesca si vedano Bellosi 1992 e Angelini 2014, 134-46.

Interpretazioni in chiave dinastica

A ben vedere le interpretazioni in chiave dinastica dell'opera di Piero iniziano precocemente e cioè almeno a partire dalla fine del Cinquecento, periodo durante il quale furono eseguite le quattro tavolette che riproducono il giovane biondo al centro del trio della *Flagellazione*, accompagnato da iscrizioni che lo identificano con Oddantonio da Montefeltro. Secondo Alessandro Angelini la commissione di questi 'ritratti' dal dipinto di Piero, rientra nell'azione, tesa a glorificare la dinastia dei Montefeltro, intrapresa da Francesco Maria della Rovere, ultimo duca di Urbino¹. Questa identificazione deve essersi consolidata nel tempo poiché veniva riferita anche dalle fonti locali settecentesche; e così il canonico Simon Francesco Ciccarini nel 1717, segnalando la tavola nella sacrestia del duomo che necessitava di una nuova cornice, brevemente accenna: «vi sono da un lato i ritratti di alcuni nostri serenissimi duchi»². Pochi anni dopo, durante la visita pastorale svoltasi nel 1725, l'arcivescovo di Urbino, Tommaso Maria Marelli, menzionando il dipinto, identifica nei tre uomini i tre duchi:

¹ «Agli occhi di Francesco Maria e della sua corte quella tavola, autorevolmente firmata da Piero della Francesca, doveva rappresentare una sorta di manifesto dinastico raffigurante, in un'improbabile, ideale, conversazione, i tre successori del conte Guidantonio. Nella loro raffigurazione immaginaria i primi tre duchi di Urbino in successione dinastica, rappresentati tutti assieme da un celebre maestro esaltato dalle fonti urbinati, a partire dai testi di Luca Pacioli, costituivano un documento autorevole» (Angelini 2020, 75).

² L'annotazione del canonico Ciccarini è pubblicata in Israëls 2019, 490-91.

Oddantonio, Federico al centro e il figlio di questi Guidobaldo³. Tali identificazioni vengono riprese da Michelangelo Dolci nell'inventario *Notizie delle pitture che si trovano nelle chiese e nel Palazzo d'Urbino* pubblicato nel 1775 (cfr. Serra 1993, 294-95). Per tutto il secolo seguente i tre personaggi continuano ad essere messi in relazione con le vicende dinastiche dei duchi di Urbino, prevalentemente nell'ambito della letteratura erudita locale. Tale tradizione viene recepita anche da Johann David Passavant che cita per la prima volta la scritta *convenerunt in unum*, a quel tempo presente sul dipinto, mettendola in rapporto con la congiura contro il duca Oddantonio cui alluderebbero i tre uomini del proscenio:

Un'altra piccola tavola, ora nella Sagrestia del Duomo, che la tradizione dice donata dal duca Federigo, rappresenta Cristo alla colonna davanti a Pilato. Nel primo presso si veggono tre gentiluomini, uno dei quali, a destra, vestito sfarzosamente di seta e d'oro, è dipinto nella maniera olandese. Appresso a costoro evvi scritto: *Convenerunt in unum*, per fare la satira (dice la tradizione) a tre principi nemici del duca. Questa tavoletta, eseguita con tanta delicatezza, porta ancora oggi l'iscrizione: OPUS PETRI DE BURGO SCTI SEPULCRI⁴.

L'iscrizione qui menzionata per la prima volta, e di lì a poco non più ricordata come vedremo, costituisce la citazione di un versetto del salmo 2 che recita: «Astiterunt reges terrae, et principes convenerunt in unum adversus Dominum, et adversus Christum eius». Tale passo viene citato e interpretato negli *Atti degli Apostoli* come riferimento alla alleanza fra Pilato, Erode e gli ebrei contro l'innocente Cristo e fa parte dell'ufficio delle ore del Venerdì Santo⁵. Nella letteratura critica più antica vi si è letto un riferimento alle vicende dinastiche dei Montefeltro e in particolare alla congiura (*convenerunt in unum*) ordita ai danni di Oddantonio, fratellastro di Federico, nel 1444 che portò alla sua morte. Il versetto biblico venne riportato in versione lievemente diversa, ossia come *Tres convenerunt in unum*, da Johann Anton Ramboux sul disegno che egli trasse dal dipinto, riproducendo solo i tre personaggi sul primo piano, che risale più o meno allo stesso periodo della pubblicazione del volume del Passavant e che è oggi conservato allo Städel Museum di Francoforte (Fig. 2).

³ L'annotazione dalla visita pastorale è riportata in Negroni 1993, 147.

⁴ Passavant 1882, 293-94. La scritta era già riportata nell'edizione originale tedesca (*Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig: Friedrich Harnold Brockhaus, 1839)

⁵ Astiterunt reges terrae, et principes convenerunt in unum adversus Dominum, et adversus Christum eius. Convenerunt enim vere in civitate ista adversus sanctum puerum tuum Jesum, quem unxisti, Herodes et Pontius Pilatus, cum gentibus et populis Israel (*Act. 4, 26-7*)



Figura 2 – Johann Anton Ramboux, Disegno dalla *Flagellazione*, 1818-1843. Frankfurt am Main, Städel Museum, Bib. 2472 VII 49 A, disegno su carta, cm 57,8x36,6. © Städel Museum, Frankfurt am Main.



Di lì a poco tale iscrizione non verrà più menzionata, a partire dal Dennistoun che identifica nei tre uomini Oddantonio e due suoi cattivi consiglieri e che riporta solamente l'iscrizione OPUS PETRI DE BURGO SCTI SEPULCRI (Dennistoun 1851, 199). La scritta non sarà rammentata neppure da Giovanni Battista Cavalcaselle (Crowe and Cavalcaselle 1864, 546). Lo studioso traeva dai dipinti disegni che corredeva di annotazioni e commenti suscitati dalla visione diretta delle opere, per poterle studiare e poi scriverne. Fra i disegni che, insieme a migliaia di fogli contenenti gli appunti utili per la stesura della sua opera, sono conservati presso la Biblioteca Marciana di Venezia, vi è quello che riproduce la tavola urbinata in maniera fedele e dettagliata con numerose glosse e commenti vergati accanto a ogni particolare del dipinto (Fig. 3). Ebbene mentre vie-

Figura 3 – Giovan Battista Cavalcaselle, Disegno della *Flagellazione*, 1861-1862. Venezia, Biblioteca Marciana, Cod. It. IV, 2037 (= 12278), taccuino XII, f. 19v. © Su concessione del ministero della Cultura. Biblioteca Nazionale Marciana.

ne riportata due volte la scritta in caratteri capitali: OPUS PETRI DE BURGO SANCTI SEPULCRI, una volta sulla base del trono di Pilato, dove si trova effettivamente, e una volta in alto, come annotazione, non vi è traccia del versetto biblico. Questi dati relativi all'iscrizione, rammentata tardivamente nelle fonti e subito scomparsa, hanno indotto Machtelt Israëls (2019) a formulare l'ipotesi che essa fosse non coeva all'esecuzione del dipinto e che possa essere stata apposta sulla cornice che era stata realizzata nel 1717, per sostituirla con una vecchia e malmessa, successivamente a sua volta rimossa.

I riferimenti ai duchi o ad altri personaggi gravitanti intorno alla corte urbinata proseguono nella letteratura storico artistica del secolo scorso coinvolgendo Roberto Longhi (1927) il quale, assecondando l'ipotesi che nel dipinto vi fosse un riferimento alla congiura contro Oddantonio, ne ancorava a quel fatto, avvenuto nel 1444, la cronologia, che egli spostò successivamente più avanti di qualche anno in base al dato stilistico (Longhi 1963, 225).

È allo scopo di fissare l'occasione, la provenienza, la committenza e dunque la datazione dell'opera che da questo momento in poi si susseguono le ipotesi volte a identificare i tre uomini sul primo piano.

Per Marilyn Aronberg Lavin il dipinto potrebbe essere stato realizzato negli anni intorno al 1460 durante i quali si svolsero i drammi familiari di Ottaviano Ubaldini della Carda, che la studiosa identifica nell'uomo barbuto a sinistra, fratellastro di Federico da Montefeltro e influente membro della corte di Urbino, che aveva perduto il proprio figlio, e di Ludovico III Gonzaga marchese di Mantova, ritratto nell'uomo a destra, al quale si era ammalato gravemente un nipote molto amato: entrambi i ragazzi sarebbero evocati dal giovane biondo in rosso. Il committente, individuato in Ottaviano, anche grazie al motivo del cardo intessuto nella stoffa dell'uomo in primo piano sulla destra che alluderebbe al nome della famiglia della Carda appunto, avrebbe destinato il dipinto alla Cappella del Perdono all'interno del Palazzo Ducale. La funzione del dipinto sarebbe stata di carattere consolatorio al pari delle orazioni consolatorie come quella redatta dall'umanista Francesco Filelfo per Jacopo Antonio Marcello, in occasione della morte del figlio di questi Valerio (1461). La consolazione deriverebbe dal parallelismo istituito nel dipinto fra i giovani morti, evocati entrambi dal giovane biondo, e il Cristo flagellato e sofferente che, essendo sormontato dall'idolo dorato, è al contempo glorioso (Lavin 1968; 2002).

Il motivo fitomorfo del cardo, che caratterizza il robone dell'uomo sulla destra del trio in primo piano, viene successivamente utilizzato da Joanna van Waadenonjien per identificare in Ottaviano Ubaldini del-

la Carda, che sarebbe ritratto proprio in quell'uomo, il committente del dipinto senza suggerire riferimenti cronologici di tale commissione⁶.

Eugenio Battisti spinge molto in avanti la datazione del dipinto che sarebbe stato realizzato fra il 1463 e il 1474, periodo durante il quale Federico da Montefeltro intensificò gli sforzi per celebrare la propria casata. Tale scopo si attuerebbe nella *Flagellazione* attraverso la riabilitazione di Oddantonio, alla cui tomba doveva essere destinato il dipinto, il fondatore della dinastia che sarebbe effigiato qui al centro nel giovane biondo e scalzo ritratto nelle vesti di pellegrino in Terra Santa mentre assiste senza intervenire al colloquio fra gli altri due personaggi. Qui riaffiora il riferimento alle vicende relative alla caduta di Costantinopoli per mano turca avvenuta nel 1453 e simboleggiata dalla flagellazione di Cristo, interpretazione questa di cui parleremo diffusamente più avanti e che aveva avuto inizio con Kenneth Clark (1951). Nell'atteggiamento dei due personaggi, alla presenza muta del giovane Oddantonio, lo studioso vede l'appellarsi di un dignitario della corte bizantina, effigiato nell'uomo con barba, ad un principe occidentale, l'uomo di profilo in abito damascato blu sulla destra, per salvare la cristianità orientale. Tale congiuntura collocherebbe il dipinto intorno al 1463, periodo in cui Po II organizzava la crociata antiturca. Per Battisti è evidente l'intento da parte del pittore di distinguere nettamente e di separare attraverso la prima colonna del pretorio le due scene poiché esse si svolgerebbero in tempi diversi, ossia l'una in epoca evangelica naturalmente mentre nell'altra sarebbero contenuti riferimenti ai fatti di attualità⁷. L'impalcatura prospettica che unisce le due parti avrebbe lo scopo di creare un parallelismo, ma non una relazione, tra i due eventi dei quali il principale sarebbe rappresentato dal trio i cui membri non sono tuttavia i committenti, ma neppure personaggi contemporanei alla storia della Passione illustrata.

Lo storico Angelo Turchini ipotizza il carattere votivo del dipinto che sarebbe stato realizzato intorno al 1472 anno in cui l'insigne cardinale bizantino Bessarione, l'uomo con la barba al centro della scena, il primo del gruppo, cresimò il figlio di Federico, Guidobaldo da Montefeltro, il giovane in rosso. Il personaggio in broccato, anche in questa proposta, viene

⁶ Van Waadenoijen 1993. La studiosa propone una lettura ibrida del dipinto poiché, dopo aver osservato che l'unico soggetto presente è la *Flagellazione*, identifica nel trio sulla destra oltre al committente Ottaviano, un profeta, l'uomo con barba, e san Giovanni evangelista, il giovane in rosso, tutti e tre starebbero meditando sui misteri della vita di Cristo.

⁷ Battisti 1971, 318-30. La divisione della *Flagellazione* in due scene distinte viene marcata ulteriormente dal fatto che le due parti vengono pubblicate su due pagine diverse del volume sebbene affrontate.

identificato con Ottaviano Ubaldini della Carda che sarà tutore di Guidobaldo alla morte del padre Federico (Turchini 1982).

Carlo Bertelli, che su base stilistica propone una datazione in stretta prossimità con il ciclo di Arezzo, e dunque nei primi anni Cinquanta, recide il legame fra il dipinto e Urbino ipotizzando che Piero possa averlo realizzato per un Malatesta a Cesena o a Rimini mettendo in relazione il fregio floreale che compare sulle architetture di fondo con quello della base del tempio malatestiano. Lo stesso motivo ricorre in codici eseguiti per Domenico Novello Malatesta che aveva sposato Violante sorella di Oddantonio. Il dipinto potrebbe così essere stato donato alla cattedrale di Urbino dai Malatesta dopo il matrimonio, celebrato nel 1471 fra Roberto Malatesta e Elisabetta da Montefeltro, che sancì l'unione delle due famiglie per lungo tempo rivali. Potrebbe essere stato donato dalla stessa Violante, la quale avrebbe fatto redigere la scritta *convenerunt in unum* allusiva alla congiura contro il fratello Oddantonio che probabilmente già al tempo veniva identificato con il giovane in rosso. Dal punto di vista del soggetto iconografico rappresentato nel primo piano lo studioso propone un'inedita e complicata decifrazione poiché il personaggio al centro del trio viene a essere identificato con il giovane risorto dalla vera croce a Gerusalemme, città il cui segno distintivo nelle mappe era la colonna Elia, sormontata dal Cristo Sole, cioè la colonna del supplizio nello sfondo del dipinto di Piero. Il divario cronologico di tre secoli fra la flagellazione e il miracolo della Resurrezione del ragazzo sarebbe sottolineato dalla diversità della luce: solare nell'esterno e lunare nell'interno del pretorio. Sulla soglia fra le due epoche si pone l'uomo con turbante di spalle il cui gesto della mano aperta viene acutamente interpretato non come di colui che ordina la tortura, per questo c'è già Pilato, ma come espressione di ammirazione e contemplazione espressa in maniera aristocraticamente contenuta. Per la fitta serie di rimandi archeologici, teologici e politici individuati nel dipinto e per il carattere dimostrativo della dottrina prospettica Bertelli lo ritiene realizzato non per un luogo di culto, ma più probabilmente per uno studiolo o una biblioteca malatestiani (Bertelli 1991, 115-30).

Alcuni anni più tardi lo studioso ritornerà sulle sue considerazioni ammettendo, con una certa ironia, di essersi lasciato sedurre da una 'idea brillante', quella del fregio di rose sullo sfondo considerato malatestiano, intorno alla quale aveva fatto ruotare tutto il suo ragionamento. Dopo aver ripercorso la storia ermeneutica del dipinto basata su molte idee brillanti afferma che ora non ha un nome da dare ai tre personaggi e che anzi considera il suo tentativo, insieme a quello di altri studiosi, un modo per non rendere il giusto merito al pittore (Bertelli 2008).

Per Maria Grazia Ciardi Dupré (1992) il giovane in rosso del trio è senza ombra di dubbio Oddantonio e il committente sarebbe Federico che

avrebbe fatto realizzare il dipinto commemorativo a dieci anni dall'assassinio, nel 1454 dunque, per scagionarsi dalle accuse di aver fatto assassinare il fratellastro presentandolo come una vittima innocente attraverso il parallelismo con Cristo flagellato. Non manca per la studiosa l'irrinunciabile riferimento alla caduta di Costantinopoli sotto i turchi, ai quali si riferirebbe l'uomo con turbante visto di spalle, sotto gli occhi indifferenti dell'imperatore, personificato qui da Pilato, che assiste inerte al supplizio di Cristo. L'imperatore vero e proprio, e non metaforico, sarebbe ritratto nell'uomo barbuto sul primo piano vestito alla bizantina colto in atto di bloccare con la mano protesa in avanti l'inchino di omaggio che starebbe per fargli Oddantonio alla presenza del padre Guidantonio, l'uomo in broccato blu.

Per il motivo del cardo dorato sul fondo blu, visibile sulla spalla del robone, l'uomo sulla destra viene identificato da Alessandra Bertuzzi con Ottaviano Ubaldini della Carda, al cui nome rimanderebbe l'allusione fitomorfa dell'abito⁸. Ottaviano sovrintendeva al rinnovamento edilizio del palazzo ducale di Urbino e avrebbe fatto realizzare al suo interno la Cappella del Perdono, concepita nel 1464, cronologia riferibile alla tavola destinata alla cappella.

Un vero e proprio atto di accusa di fratricidio rivolto a Federico sarebbe contenuto nel dipinto secondo Bernd Roeck il quale recupera l'antico riferimento all'assassinio di Oddantonio, effigiato nel giovane biondo. Il committente viene identificato dallo studioso tedesco con il cardinale umanista Prospero Colonna, zio di Oddantonio, alla cui illustre casata alluderebbe la colonna del martirio di Cristo di cui peraltro un frammento aveva raggiunto Roma nel XIII secolo grazie all'antenato Giovanni Colonna. Nella monografia sulla *Flagellazione*, fitta di rimandi a fatti storici coevi all'esecuzione del dipinto, sui personaggi della scena si accumulano diversi livelli di significati e interpretazioni che in parte attingono agli studi precedenti a cui se ne sommano di nuovi. Viene dichiaratamente applicata alla scena l'interpretazione tipologica, che si applica solitamente ai testi biblici, per cui i fatti evangelici sono prefigurazione delle vicende dinastiche dei Montefeltro. La premessa per avventurarsi in questa selva di riferimenti è costituita dalle vicende di Pilato e di Giuda narrate nella *Legenda aurea*, raccolta agiografica medievale. Entrambi i personaggi presenti nel dipinto, poiché Giuda viene identificato nell'uomo in primo piano con la barba, sono fratricidi e dunque alludono al fratricida Federico

⁸ Bertuzzi 2019. Per la connessione fra il cardo e Ottaviano Ubaldini della Carda si vedano anche Lavin 1968, la quale tuttavia identifica in Ottaviano l'uomo con la barba a sinistra, e van Waadenonjen 1993.

da Montefeltro. Cristo simboleggia contemporaneamente il fratellastro di Pilato, quello di Giuda e Oddantonio uccisi con fratricidio; infine il personaggio in broccato simboleggia i padri; quello di Pilato, quello di Giuda e quello di Federico, cioè Bernardino della Carda a cui alluderebbe il cardo della veste. La commissione risalirebbe al 1459, dopo la conclusione del ciclo aretino, e si sarebbe protratta a lungo, secondo la consueta lentezza di Piero al punto che, al termine della lavorazione il quadro, che avrebbe potuto danneggiare la carriera urbinata del pittore per il riferimento a Federico fratricida, sarebbe rimasto a Sansepolcro in casa dello stesso pittore, poiché nel frattempo era morto il presunto committente Prospero Colonna, per approdare a Urbino per mezzo di una donazione degli eredi del collezionista borghigiano Francesco Ducci, consapevoli del legame del dipinto con la dinastia dei Montefeltro (Roeck 2007).

Quelle fin qui illustrate sono alcune delle proposte interpretative che legano il dipinto a determinati eventi di carattere politico o della sfera privata dei duchi di Urbino che dovrebbero costituire indicazioni cronologiche per la sua datazione e che in sostanza appaiono ancora tutte dipendere dall'antica tradizione locale. Nella congerie di identificazioni ogni volta diverse, per cui in ogni personaggio collocato in primo piano si individuano protagonisti della storia del tempo, l'unico punto fermo è il giovane biondo in cui viene sempre individuato il conte Oddantonio a causa della sua somiglianza con i ritratti successivi accompagnati dal nome che sono derivazioni postume da quello (Angelini 2020).

Ritengo che tutte le interpretazioni in chiave dinastica debbano essere respinte a partire da considerazioni sulle consuetudini e sulla mentalità del tempo. È improbabile che, a quell'altezza cronologica, si sia potuto utilizzare una storia sacra come la flagellazione di Cristo che, sebbene relegata sullo sfondo, è presente nel dipinto, come pretesto per illustrare avvenimenti riguardanti una famiglia, sia pure ducale. Soprattutto è assai singolare che i presunti membri della famiglia siano inseriti nella scena in quell'attitudine e cioè voltando le spalle al Cristo alla colonna in maniera del tutto inedita per la tradizione iconografica fino a quel momento e anche successiva. Ma su questo avremo modo di tornare a riflettere più avanti.

Interpretazioni in chiave bizantina

Fu Kenneth Clark che recuperò un filone interpretativo, anticipato molto tempo prima da Felix Witting (1898), che avrà largo seguito negli studi successivi e che ancora oggi viene accreditato come il più plausibile e cioè quello che vede nel dipinto riferimenti all'evento epocale della caduta di Costantinopoli per mano turca avvenuta nel 1453 e a tutta quella serie di iniziative promosse per riconquistarla. Clark individua nei tre personaggi una sorta di convegno, e in questo senso interpreta l'uso del versetto del salmo *tres convenerunt in unum*, convocato per soccorrere la Chiesa d'Oriente assalita dai Turchi. Secondo questa chiave le proposte di datazione potrebbero essere il 1459, anno del congresso di Mantova indetto da Pio II per organizzare una crociata, o il 1461, anno in cui Tommaso Paleologo, fratello dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo, giunse a Roma con la reliquia della testa di sant'Andrea, patrono della chiesa costantinopolitana, da donare al papa per invocare aiuto (Clark 1951).

Numerose furono nei decenni successivi le diverse declinazioni della lettura bizantina, tutte accomunate dal fatto di considerare come soggetto principale del dipinto il convegno dei tre personaggi in primo piano, identificati in vario modo con personalità del mondo ecclesiastico, politico e diplomatico del tempo. In tal modo la *Flagellazione* diventa il simbolo della cristianità oppressa dai turchi, evocati dal turbante dell'uomo visto di spalle nel pretorio, mentre Pilato viene ad essere identificato con l'imperatore Giovanni VIII Paleologo a causa dello *skiadion*, il copricapo imperiale con

il quale l'imperatore viene ritratto nella medaglia realizzata da Pisanello al suo arrivo in Italia in occasione del concilio di Ferrara-Firenze (1438-39).

In questo filone si distingue, con un'ipotesi originale, Charles de Tolnay, il quale, non escludendo riferimenti specifici ai fatti di attualità, ossia all'oppressione dei turchi sulla Chiesa orientale incarnata dal Cristo flagellato, e riallacciandosi alla scomparsa iscrizione che allude ad un convegno, crede che il dipinto di Piero rappresenti un concetto più generale. I tre uomini sulla destra, definiti potenti, incarnerebbero le tre forme di *incroyance* e cioè l'ebraismo, il paganesimo e le eresie europee unite nella condanna della Chiesa (de Tolnay 1963).

Gouma Peterson identificò in Pilato l'imperatore bizantino, a causa dei calzari cremisi, ritratto in atteggiamento passivo mentre osserva impotente il martirio della Chiesa d'Oriente; nei tre uomini in primo piano individuò un ambasciatore greco nell'uomo barbuto con alto copricapo a sinistra, che si rivolge all'uomo in broccato blu, rappresentante dei principi occidentali; il giovane in mezzo costituirebbe allegoricamente l'esito della trattativa fra i primi due, essendo un 'atleta della virtù' pronto per il combattimento. L'ipotesi cronologica per l'esecuzione del dipinto, derivata da questa decrittazione dei personaggi, ne sposterebbe molto in avanti la datazione che si collocherebbe fra il 1459 e il 1472, periodo in cui più volte i papi progettarono crociate. Il committente sarebbe stato il cardinale Bessarione, a cui alluderebbe il personaggio barbuto, 'mediatore fra oriente e occidente', che avrebbe donato la tavola a Federico da Montefeltro per indurlo a partecipare alla crociata (Gouma Pereson 1976).

Carlo Ginzburg condivide e sviluppa le ipotesi della Peterson in merito al soggetto e alla datazione del dipinto aggiungendo nuovi elementi. Egli considera l'uomo in pellanda blu sulla destra un ritratto di Giovanni Bacci di Arezzo, committente del ciclo aretino di Piero della Francesca, che negli anni 1456 e 1457 era podestà di Gubbio, a quel tempo dominio dei Montefeltro, e lo indica quale committente anche della *Flagellazione* realizzata per Federico duca di Urbino. Il muto colloquio fra l'ipotetico Bacci e l'uomo con la barba e alto copricapo grecanico, identificato decisamente con il cardinale Bessarione, evocerebbe una presunta missione diplomatica a Bisanzio di Bacci, che forse per questa ragione viene definito nelle fonti «nuntio a Cesare», che potrebbe essere avvenuta nel 1440 allo scopo di comunicare a Bessarione la nomina cardinalizia¹. Tuttavia il reale contenuto della loro conversazione non sareb-

¹ Il riferimento al cardinalato di Bessarione sarebbe rappresentato dalla sciarpa rossa che pende dalla spalla destra dell'uomo in broccato blu e dorato. Successivamente Ginzburg durante una conferenza tenuta nel 1993 allo Städel Museum di Francoforte dal titolo "La *Flagellazione*: congetture e confutazioni" (Ginzburg 2022, 257-79) tornerà su questo dettaglio dell'abbigliamento che compare spesso

be la comunicazione della nomina cardinalizia *in absentia*, ma, nell'intreccio di molteplici riferimenti e livelli ermeneutici proposti da Ginzburg, verrebbe indicato dalla perduta iscrizione *convenerunt in unum*, ritenuta autentica, che riguarderebbe il salvataggio di Bisanzio aggredita dal turco, così come Cristo viene flagellato su ordine dell'uomo con il turbante di spalle. Tale azione di soccorso era il tema del congresso di Mantova convocato nel 1459 allo scopo di organizzare la crociata nella quale sia Bessarione, che in qualche modo viene proposto come il reale committente del dipinto per il tramite del Bacci, che Pio II cercavano di coinvolgere il recalcitrante Federico. Questo termine cronologico, il 1459 del Congresso di Mantova, in relazione alla datazione del dipinto avanzato per primo dal Clark, resta un punto fermo nell'impianto argomentativo di Ginzburg e viene rafforzato da altri elementi di carattere storico. Per lo studioso infatti nella tavola urbinata sarebbero presenti riferimenti espliciti ad alcune reliquie conservate a Roma che Piero potrebbe aver visto durante il suo soggiorno in quella città collocabile fra il 1458 e il 1459. Un ultimo richiamo individuato dallo studioso utile a confermare la datazione sarebbe di carattere privato questa volta: il giovane biondo viene ad essere identificato con Buonoconte, figlio di Federico da Montefeltro, stimato come ragazzo prodigioso anche da Bessarione, che era morto di peste nel 1458. Nell'ipotesi dello studioso che il dipinto sia stato inviato a Federico da Bessarione per il tramite di Giovanni Bacci per indurlo a partecipare al progetto di crociata antiturca, il dolore per la scomparsa del figlio adorato, il giovane biondo ritratto in una posizione che echeggia quella di Cristo flagellato sullo sfondo, doveva ricordare al destinatario il dolore della Chiesa per i cristiani oppressi².

Anche per Roland Lightbown il dipinto è un invito pressante rivolto, questa volta alla vigilia dell'assedio dei turchi del 1453, a Francesco Sforza, l'uomo in pellanda blu sulla destra, dalla moglie Bianca Maria Visconti a partecipare alla crociata contro i turchi. L'identificazione del duca milanese, ritenuta inequivocabile ancora una volta come quelle avanzate nella letteratura e nelle interpretazioni precedenti, sarebbe suggerita dalle rose sullo sfondo che per un certo periodo sarebbero state l'emblema di Filippo Maria Visconti, suocero di Francesco Sforza, e dal blu della pellanda che richiama il colore della livrea sforzesca. L'uomo con la barba vestito alla bizantina non sarebbe il criptoritratto di un personaggio specifico, ma la personificazione

prevalentemente nei letterati e che lo studioso riconoscerà non avere nulla a che fare con quella carica ecclesiastica.

² Ginzburg 1981. Tali ipotesi vengono riproposte dallo studioso nelle edizioni successive fino all'ultima (Ginzburg 2022) sulla cui copertina è ritratto il particolare dell'uomo con turbante visto di spalle nel dipinto di Piero e che assiste alla flagellazione di Cristo, sintesi del riferimento al turco che assedia Costantinopoli secondo le interpretazioni in chiave bizantina.

dell'appello da parte dell'Impero bizantino al principe occidentale. Tale richiesta è mostrata come benedetta da Dio tramite la presenza di un arcangelo, il giovane in rosso, che assiste, ma in maniera distante, al dialogo che intercorre fra i due personaggi che si stanno accordando come mostrerebbe la mano protesa del bizantino. L'accordo era ricordato dalla scritta *conveniunt in unum*. Il riferimento ai fatti attuali sarebbe sottolineato da un uso 'flessibile' della prospettiva, forzata in maniera tale da collocare in un tempo remoto l'evento evangelico, tramite una marcata riduzione in scala dei suoi protagonisti, ed enfatizzare il trio in primo piano chiamato a rappresentare l'appello urgente antiturco della Chiesa bizantina. La realizzazione del dipinto sarebbe avvenuta a Pesaro dove viveva Francesco Sforza prima di diventare duca di Milano, la tavola sarebbe giunta a Urbino in un secondo momento attraverso Francesco Maria della Rovere, duca di Urbino, che divenne signore di Pesaro. Il complesso quadro ricostruito da Lightbown prende dunque le mosse da una serie di assiomi che sono l'identificazione dell'uomo di profilo all'estrema destra con lo Sforza; il riferimento alle vicende costantinopolitane derivato dall'abbigliamento greco-bizantino dell'uomo con barba alla sinistra; il rilievo dato alla conversazione fra i tre personaggi sulla destra che di conseguenza appare come il principale soggetto del dipinto. Trovo inedite e discutibili definizioni come 'flessibile' e 'relativo' riferite all'impianto prospettico utilizzato, secondo lo studioso, per sottolineare la distanza cronologica intercorrente fra le due scene e il loro livello di importanza, lasciando intendere che il reale e più importante contenuto del dipinto è l'appello espresso dal bizantino sul primo piano (Lightbown 1992, 49-69).

Il turbante del personaggio di spalle che assiste alla flagellazione, erroneamente identificato come copricapo turco, e la presunta riconoscibilità della piazza illustrata nel dipinto in quella tardo medievale di Urbino prima dei rifacimenti del Palazzo e del Duomo costituirebbero per Enrico Ferdinando Londei elementi *post* e *ante quem* per la datazione; rispettivamente il 1453 della caduta Costantinopoli per mano turca e il 1465 inizio della fase laurenese della ricostruzione del palazzo ducale (Londei 1994).

Maurizio Calvesi ritiene che l'ipotesi interpretativa bizantina inaugurata da Clark (1951) sia la più attendibile e che il trio sul primo piano sia composto in maniera evidente da ritratti che egli si impegna e identificare in maniera a suo parere finalmente convincente. Il punto di partenza è il gesto dell'uomo sullo sfondo visto di spalle con la mano alzata e il palmo rivolto verso il basso, ripreso dall'uomo barbuto in primo piano. In entrambi i casi si tratterebbe di un gesto che indica accordo che nello sfondo è stipulato fra Erode, l'uomo con turbante, e Pilato contro Cristo mentre sul primo piano l'accordo ha segno opposto di difesa della cristianità di Costantinopoli assediata dal turco. L'uomo con turbante e la mano sollevata assumerebbe la doppia identità di Erode e di Maometto II e Pilato seduto sul faldistorio in-

dicherebbe i genovesi della colonia di Pera che durante l'assedio, prevedendo la vittoria dei turchi, si mantennero neutrali. L'identificazione dei componenti del trio sul primo piano consentirebbe allo studioso di individuare committenza, occasione e dunque datazione del dipinto. Il giovane biondo sarebbe il re d'Ungheria Mattia Corvino il quale nel 1463, temendo una minaccia turca anche sull'Occidente, avrebbe costituito una lega con Venezia alla quale aderì anche Pio II. Intorno a quella data Mattia Corvino avrebbe commissionato il dipinto facendosi rappresentare fra Tommaso Paleologo, l'uomo barbuto, e un rappresentante della repubblica di Venezia per dimostrare il proprio ruolo nella lega in difesa della cristianità (Calvesi 1995).

Chiara Pertusi (2003) riprende l'interpretazione bizantina già avanzata in precedenza (Pertusi 1994) circoscrivendo le fonti letterarie, presunte ispiratrici del dipinto di Piero, a precisi ambiti culturale e cronologico senza scendere nel dettaglio delle identificazioni dei personaggi della scena che la studiosa ritiene giustamente difficilmente verificabili. I testi cui si riferisce la Pertusi sono una serie di scritti di carattere apocalittico prodotti in ambito domenicano durante il '400 e in particolare viene preso in esame il *De futuris christianorum triumphis in Saracenos* il cui autore, l'umanista domenicano Annio da Viterbo, raccoglie argomenti già esposti in pubbliche letture tenute nel 1471 e nel 1473. Secondo l'autore l'età dell'anticristo è già attuata da ottocento anni, e cioè dal tempo delle conquiste del falso profeta Maometto; l'oppressione turca attuale sarebbe anche la punizione inflitta alla Chiesa bizantina per la secolare posizione scismatica rispetto alla Chiesa di Roma; ma il predominio turco sta per finire grazie all'intervento di un Re-angelo che radunerà i principi occidentali per sconfiggere gli oppressori. Poiché il liberatore viene descritto come angelico e vestito di rosso viene ad essere identificato dalla Pertusi con il giovane al centro del trio fra un greco a sinistra e un principe occidentale a destra e il dipinto dunque sarebbe stato realizzato negli anni '70 al tempo della datazione del testo e nel periodo della proclamazione della crociata da parte di Sisto IV. Per le piccole dimensioni viene considerata una commissione privata di un frate domenicano che potrebbe per l'autrice essere identificato con Leonardo Mansueti, divenuto padre generale nel 1474, che avrebbe potuto aver incontrato Piero a Perugia durante il proprio incarico di priore del convento perugino fra i 1461 e i 1465. L'individuazione del Mansueti come probabile committente della *Flagellazione* è dovuta al suo coinvolgimento nella questione bizantina dal momento che era stato incaricato nel 1462 da Pio II di promuovere la crociata antiturca in alcune città italiane.

Jean Pierre de Rycke sottolinea la portata diplomatica dell'opera che sarebbe stata concepita alla vigilia della Caduta di Costantinopoli del 1453 come richiesta di aiuto al mondo occidentale. L'uomo in broccato e quello con barba, un latino e un greco, che alluderebbero all'unione delle

due Chiese raggiunta con il concilio di Ferrara Firenze del 1439, sarebbero identificabili rispettivamente, grazie a confronti iconografici con ritratti, con Francesco Accolti, giurista e diplomatico aretino, e con Giovanni Arghyropoulos, ambasciatore e emissario particolare nel quadro dei negoziati fra Bisanzio e la cancelleria pontificia per salvare l'impero d'Oriente. Naturalmente il Cristo flagellato rappresenta la cristianità oppressa anche se non manca un riferimento a Oddantonio, anch'egli vittima (de Rycke 2005).

La lettura bizantina è stata ripresa da Silvia Ronchey che, attraverso una ricostruzione del quadro storico e politico nei rapporti fra Oriente e Occidente al tempo di Piero e una notevole mole di confronti di carattere iconografico, identifica tutti i personaggi della scena, in parte recuperando precedenti ipotesi e in parte proponendone di nuove, per giungere al significato del dipinto: si tratterebbe della rievocazione del concilio di Ferrara-Firenze, svoltosi nel 1439 per raggiungere l'unione della Chiesa Greca con quella Latina, con l'intento di ottenere il concorso del papa e dei principi d'Occidente nella lotta contro l'incombente potenza turca. Tale rievocazione si inserirebbe negli anni del congresso di Mantova (1459) riunito per contrastare il turco. L'uomo con la barba sarebbe dunque Bessarione, fra i principali promotori dell'unione delle due Chiese, effigiato al tempo di quel concilio svoltosi circa vent'anni prima dell'esecuzione del dipinto e dunque in età giovanile e senza insegne cardinalizie. Il giovane biondo viene identificato con Tommaso Paleologo, erede al trono bizantino al tempo del concilio di Ferrara e dunque vestito di porpora, ma privo dei calzari imperiali. L'uomo in pellanda blu viene identificato con Niccolò III d'Este, marchese di Ferrara, padrone di casa al tempo del Concilio; per Pilato sullo sfondo, rappresentato con *skiadon* e veste imperiali, viene recuperata l'identificazione con l'imperatore Giovanni VIII Paleologo che assiste impotente alle sofferenze della cristianità oppressa dai turchi. La tavola urbinata sarebbe dunque stata commissionata dallo stesso Bessarione per inviare un messaggio ad un non identificato principe occidentale chiamato a soccorrere Bisanzio in occasione del congresso di Mantova. Il dipinto sarebbe successivamente giunto a Urbino insieme alla biblioteca del prelado (Ronchey 2006).

Ultimamente ha riaffermato con decisione l'interpretazione bizantina Alessandro Ballarin nei suoi due volumi sulla fase giovanile di Piero della Francesca. Dopo aver ricostruito le vicende storiche intorno al quinto decennio del secolo, ruotanti intorno alla minaccia turca su Bisanzio, al Concilio di Ferrara Firenze, ai numerosi tentativi reiterati in quel periodo per soccorrere la cristianità sofferente d'Oriente, lo studioso individua luogo e termine *ante quem* per l'esecuzione del dipinto che, dal punto di vista stilistico, egli data agli anni Quaranta, in prossimità del *Battesimo* di Londra.

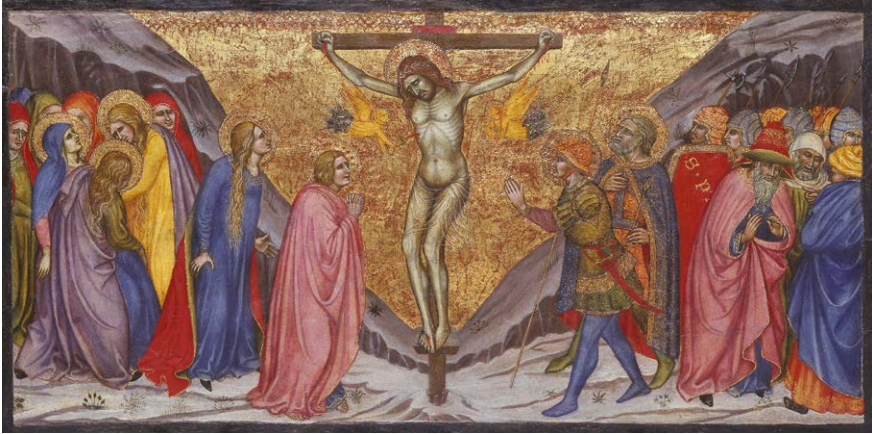


Figura 4 – Taddeo di Bartolo, *Crocifissione*, 1401-1404. Chicago, Art Insitute, inv. 1933/1033, tempera su tavola, cm 37,6x72,4. CC0 1.0.

Nel 1447 Piero avrebbe interrotto i lavori agli affreschi di Arezzo e si sarebbe recato a Ferrara chiamato da Lionello e lì lavorò ad affresco nel 1448 molti ambienti del palazzo di corte e una cappella della chiesa di Sant'Agostino stando alle notizie di Vasari; in quella città e in quell'anno avrebbe realizzato la *Flagellazione*, poco prima della morte dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo, avvenuta il 31 ottobre, che lo studioso vede pseudoritratto nella figura di Pilato. La morte dell'imperatore, rappresentato ancora sul trono, mentre l'uomo con turbante di spalle viene interpretato indubabilmente come il minaccioso turco, sarebbe il termine *ante quem* per la datazione del dipinto. Resta tuttavia aperto il problema della committenza soprattutto perché, per ammissione dello stesso Ballarin, non si comprende la ragione per cui il dipinto si sia trovato ad un certo punto nelle mani di Federico da Montefeltro invece che nelle collezioni estensi (Ballarin 2023, 267-95).

La popolare lettura bizantina suscita a mio avviso le stesse perplessità incontrate per la lettura in chiave dinastica, ritengo cioè assai improbabile che al tempo di Piero, qualunque sia stata la destinazione dell'opera, si sia voluto utilizzare un tema sacro e un dipinto per alludere a fatti di attualità e per chiamare alle armi uno o più principi occidentali per una crociata anti-turca. Il punto di partenza di tali ipotesi, insieme alla collocazione in primo piano del trio sulla destra, agli attributi imperiali di Pilato, ossia lo *skiadion* e i calzari cremisi, è spesso il turbante del personaggio visto di spalle sempre considerato riferimento all'oppressore turco.

In realtà nella produzione artistica del periodo quel copricapo non aveva necessariamente una connotazione islamica, ma indicava in generale i personaggi *sub legem*, ossia i profeti, i magi, gli ebrei presenti nelle scene neotestamentarie. Così possiamo vederlo in uno degli astanti nella *Cro-*



cifissione di Taddeo di Bartolo oggi all'Art Institute di Chicago (Fig. 4); nei profeti sui pilastri dell'Incoronazione di Lorenzo Monaco oggi agli Uffizi (Fig. 5); nel centurione e in un soldato della *Crocifissione* del Maestro della *Virgo inter virgines* oggi agli Uffizi (Fig. 6); in uno dei profeti nelle fasce degli affreschi realizzati da Giovanni da Modena nella Cappella Bolognini in San Petronio a Bologna e successivamente caratterizzerà comunque gli ebrei come si può vedere in Nicodemo nel *Compianto* di Cima da Conegliano, oggi nella modenese Galleria Estense, o in uno degli addetti al distacco del corpo di Cristo dalla croce nella *Deposizione* Cinuzzi di Sodoma oggi nella Pinacoteca senese e in numerose altre opere. Con il turbante, con generica connotazione orientaleggiante ed esotica, come abbiamo detto possono essere rappresentati anche i Magi in questo periodo e i personaggi del loro corteo come possiamo vedere nell'*Adorazione dei Magi* di Andrea Mantegna oggi agli Uffizi (Fig. 7).

Si tratta comunque sempre di personaggi che non costituiscono una minaccia esplicita e diretta, come spesso si è scritto riguardo alla figura con turbante nel dipinto urbinato. Dicevamo che con quel copricapo, realizzato con fasce variamente avvolte intorno alla testa, possono essere rappresentati anche una determinata categoria di ebrei e cioè i profeti che sempre vengono inseriti nei cicli neotestamentari, solitamente in predelle, pinnacoli, pennacchi, cornici, cioè in zone esterne alle scene vere e proprie. Sarebbe perciò troppo innovativo, anche per Piero della Francesca, il fatto che abbia voluto e potuto introdurre direttamente nella scena della flagellazione un profeta in quella particolare collocazione mentre osserva sospeso l'avverarsi del contenuto del proprio presagio. Più probabile è che si tratti di uno degli ebrei presenti sulla scena del supplizio, sebbene di solito essi siano ritratti

Figura 5 – Lorenzo Monaco, *Profeti*, pilastro della *Incoronazione della Vergine*, 1414. Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 885/1890, tempera su tavola. © Gabinetto Fotografico-Uffizi Firenze.



Figura 6 – Maestro “Virgo inter virgines”, *Crocifissione*, 1490 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1237/1890, olio su tavola, cm 57x47. © Gabinetto Fotografico-Uffizi Firenze.

all'esterno del pretorio in atto di discutere con Pilato. L'identificazione dell'uomo con turbante con uno degli ebrei ci viene confermata dalla ripresa che ne farà l'allievo Luca Signorelli nella predella della tavola con *Madonna con Bambino, Trinità e santi*, oggi agli Uffizi e proveniente dal monastero camaldolese della Santa Trinità di Cortona (Fig. 8) nella quale questo personaggio sta discutendo con un'altra figura anch'essa caratterizzata da copricapo e vesti ricercate.



Figura 7 – Andrea Mantegna, *Adorazione dei Magi*, 1460-1465. Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 910/1890, tempera su tavola, cm 76x76,5. © Gabinetto Fotografico-Uffizi Firenze.

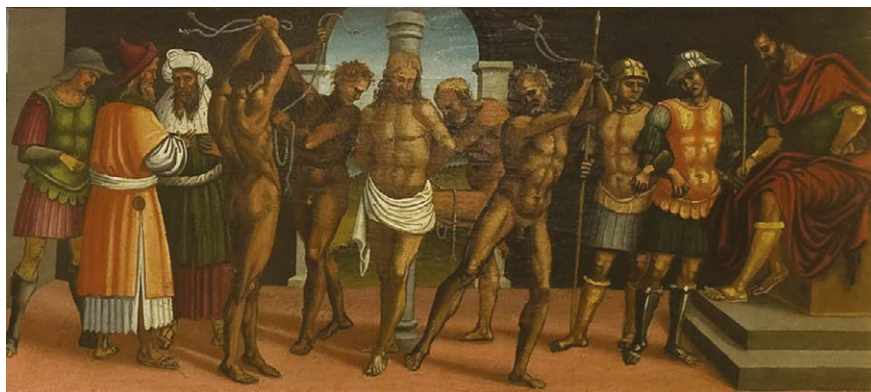


Figura 8 – Luca Signorelli, *Flagellazione*, 1500 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 8371/1890, olio su tavola, scomparto di predella, intero cm 21x210. © Gabinetto Fotografico-Uffizi Firenze.



Figura 9 – Piero della Francesca, *San Sigismondo e Sigismondo Malatesta*, 1451. Rimini, Tempio Malatestiano, affresco, cm 257x345. © Ufficio Beni Culturali-Diocesi di Rimini.

Si è insistito spesso anche sull'atteggiamento inerte di Pilato che assiste passivamente al supplizio di Cristo per farne un parallelismo con la passività dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo dinanzi alla pressione turca sulla Chiesa Orientale; in realtà in quel medesimo atteggiamento, con le braccia abbandonate sulle ginocchia e lo sguardo assorto e un po' assente, lo stesso Piero ritrae san Sigismondo in trono nel Tempio Malatestiano (Fig. 9). Si tratta di una soluzione formale, più che di un dato di carattere iconografico, che bene esemplifica il concetto di 'arte non eloquente' coniato per Piero della Francesca da Bernard Berenson (1950).

La varietà delle proposte di identificazioni dei personaggi sul primo piano spesso ritenute inoppugnabili, soprattutto dell'uomo di profilo con abito damascato blu sulla estrema destra, dimostra di per sé l'infondatezza delle stesse e la problematicità nel considerare quelle figure i committenti o ritratti di altri personaggi contemporanei.

Pseudoritratti

In entrambe le ipotesi interpretative, quella dinastica e quella bizantina, risultano non convincenti le identificazioni di personaggi contemporanei raggiunte in base a confronti iconografici con ritratti del tempo. L'uomo in pellanda blu non assomiglia ai ritratti di Ottaviano Ubaldini della Carda come quello del medaglione marmoreo che si trova nel Museo di S. Francesco a Mercatello sul Metauro (Fig. 11) identificato dall'iscrizione, realizzato probabilmente su disegno di Francesco di Giorgio Martini da uno scultore toscano e databile dopo il 1474¹.

Il presunto Bessarione, l'uomo con la barba al centro, è assai diverso dall'immagine codificata dell'illustre prelado bizantino che possiamo vedere nel dipinto realizzato per lo studiolo di Federico da Giusto di Gand e da Alonso Berruguete e oggi al Louvre (Fig. 10), qui e in tutte le miniature elencate da Ginzburg² egli viene identificato da una lunga barba grigia e soprattutto per l'abito nero da monaco basiliano con il cappuccio tirato sopra la testa e per il galero rosso cardinalizio. Ancora meno convincenti risultano i confronti istituiti fra il profilo dell'uomo in broccato e i ritratti di Francesco Sforza e di Niccolò III d'Este.

¹ Si veda ultimamente Vastano 2020.

² Ginzburg 2022, in particolare da p.179 in poi riporta numerosi ritratti dipinte e miniate del cardinal Bessarione.



Figura 10 – Giusto di Gand e Alonso Berruguete, *Bessarione*, 1474-1476. Parigi, Louvre, inv. MI646, olio su tavola, cm116x56. Photo. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Gérard Blot.

Circa la presenza di ritratti nelle scene di carattere religioso, e dunque escludendo il genere ritrattistico, nella pittura italiana e fiamminga del Quattrocento, occorre ricordare alcuni dati di fatto. La tradizione iconografica medievale, a cui si uniformava solitamente la committenza, prevedeva che l'inserimento di persone contemporanee, di solito i donatori, nelle scene sacre avvenisse in modo tale che essi fossero nettamente distinti dagli altri personaggi e che assumessero un atteggiamento devoto e cioè in ginocchio e con le mani giunte in atto di invocare l'intercessione dei santi o della Vergine. Questo perché la maggior parte dei polittici, delle tavole e dei cicli di affreschi di carattere religioso scaturivano da disposizioni testamentarie nelle quali il testatore e committente investiva del denaro per giovare alla salvezza della propria anima. Ciò avveniva oltre che attraverso opere di carità, tramite la celebrazione di messe di suffragio e la commissione di tutto quanto fosse necessario per quello scopo e dunque la costruzione di cappelle che potevano essere affrescate e altari sormontati da dipinti e dotati di tutte le suppellettili necessarie alla celebrazione dei sacri uffici: calici, patene e pissidi, tovaglie e paramenti ricamati, codici liturgici miniati. Nella scelta dei soggetti da rappresentare nei dipinti spesso si dichiarava in maniera esplicita di inserire anche l'immagine di sé in atteggiamento di richiesta di intercessione *pro remedio animae*³. Tale consuetudine veniva osservata anche durante il Quattrocento, sebbene liberata dal vincolo di rappresentare in scala ridotta il committente a partire dalla *Trinità* di Masaccio in Santa Maria Novella a Firenze, tanto che lo stesso Piero ritrae in questo atteggiamento Sigismondo Malatesta inginocchiato dinanzi a San Sigismondo nell'affresco del Tempio Malatestiano (Fig. 9) e i devoti sotto il manto della Madonna della Misericordia

³ A titolo esemplificativo riporto uno dei numerosi testamenti esaminati da Michele Bacci (2000, 321-22) nell'Archivio di Stato di Lucca. Si tratta delle disposizioni redatte il 31 luglio 1373 da un tal Giovanni di Giacomo di Giacco Fatinelli che esercitava il patronato nella cappella di Santa Zita in San Frediano nelle quali si legge: «Item per amore di Christo e per la salute dell'anima sua e la remissione dei suoi peccati ha giudicato disposto e ordinato che per tramite dei suoi infrascritti fedecommissari, ossia eredi, sia fatta una tavola onorevole in cui siano dipinte l'immagine della beatissima Vergine Maria con la figura del Signore Gesù Cristo in forma infantile sul braccio, in modo bello e ornato, [segue l'elenco di otto santi di culto civico e familiare al termine del quale dispone che] il loro viso e la resa degli occhi (*figura oculorum*) guardi da una parte e in un verso in un atteggiamento e in un aspetto tale che i sunnominati santi preghino il Signore Gesù Cristo e la beatissima Vergine Maria per la salute dell'anima del testatore e per la remissione dei suoi peccati; sotto la figura di tutti quei santi sia e debba essere la figura dipinta dello stesso testatore inginocchiato e con le mani giunte alla maniera di una persona che sia in atto di supplicare con massima umiltà e che presenti una supplica a favore di sé medesimo».



Figura 11 – Scultore toscano, *Ottaviano Ubaldini della Carda*, dopo 1474. Mercatello sul Metauro, Museo San Francesco, bassorilievo in marmo, diametro cm 50. CC0 CC-BY-SA-4.0.

del pannello centrale del polittico per l'omonima confraternita borghigiana, oggi nel locale Museo Civico, nel quale vengono rispettate ancora le convenzioni medievali circa le dimensioni ridotte dei devoti committenti rispetto a quelle della Vergine, e infine Federico da Montefeltro nella tavola oggi presso la Pinacoteca di Brera e in origine commissionata per la chiesa di San Bernardino a Urbino che per volere del duca doveva essere destinata alla funzione di mausoleo della famiglia ducale (Fig. 12).

Alla stessa maniera viene ritratto Federico nel rilievo bronzeo con il *Compianto su Cristo morto* realizzato in quegli anni da Francesco di Giorgio Martini per l'oratorio della confraternita di Santa Croce a Urbino. L'unica azione permessa ai donatori effigiati nelle scene sacre è la supplica, una partecipazione devota agli eventi narrati o la loro contemplazione.

Nelle sacre conversazioni al massimo essi vengono presentati alla Vergine con il Bambino da uno dei santi che appoggia la mano sulla loro spalla in segno di presentazione e protezione. Il donatore colto forse nell'atto di alzarsi in modo irrituale dalla posizione in ginocchio si trova nella tavoletta di Filippo Lippi con *Madonna, santi e angeli*, oggi nella collezione Giorgio

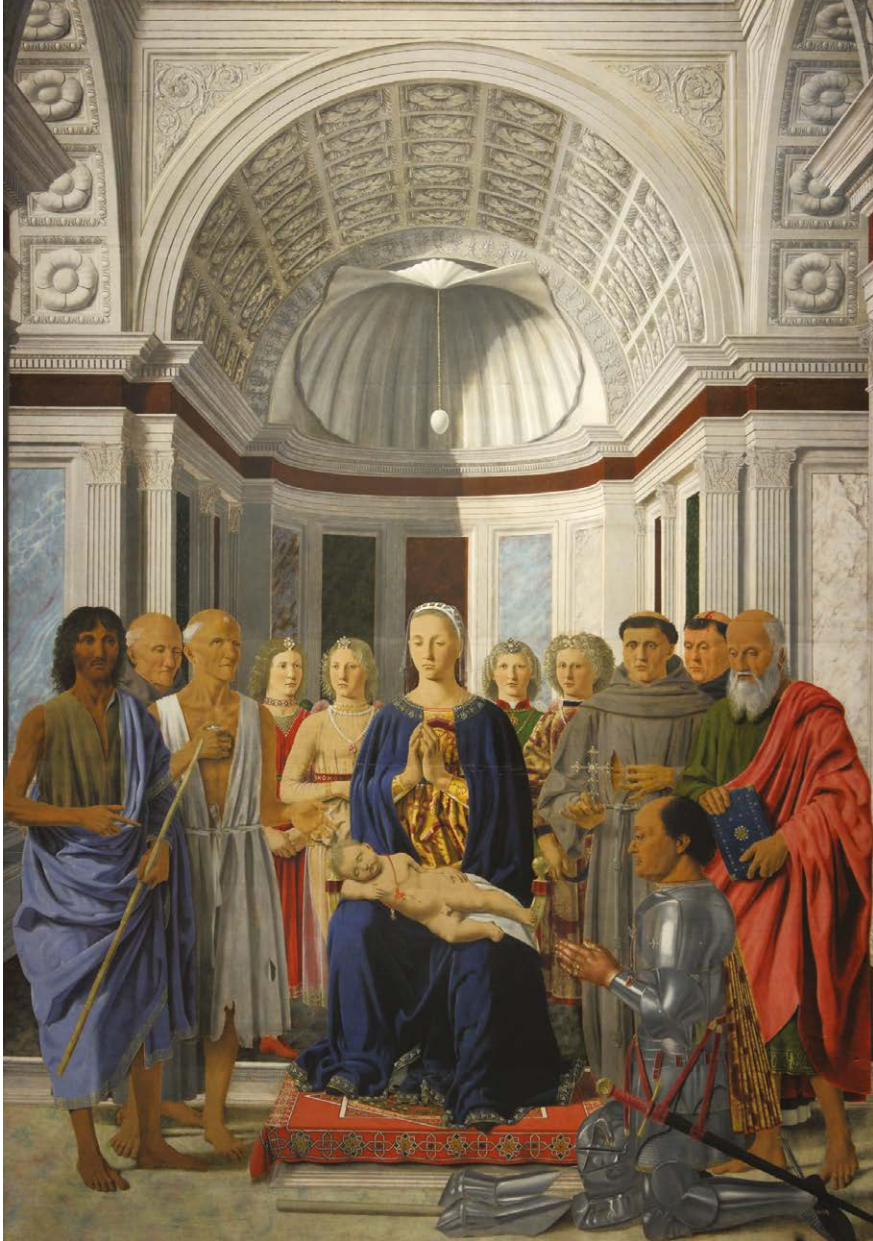


Figura 12 – Piero della Francesca, *Sacra Conversazione e Federico da Montefeltro*, 1472ca. Milano, Brera, inv. reg. cron. 180, tempera su tavola, cm 251x173. © Pinacoteca di Brera, Milano.



Figura 13 – Filippo Lippi, *Madonna con Bambino e santi e committente*, ante 1431. Venezia, coll. Vittorio Cini, inv. FD 4013-2, tempera su tavola, cm 47,1x36. © Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

Cini di Venezia (Fig. 13), nella quale un angelo staccatosi dal corteo asiepato intorno alla Vergine si dirige verso il donatore e lo invita a mettersi in piedi accennando al gesto di afferrarlo per le mani, come per tirarlo su. In generale, anche quando vengono mostrati gesti o atteggiamenti di



Figura 14 – Piero della Francesca, *San Girolamo e donatore*, 1449 ca. Venezia, Accademia, inv. 47, tempera su tavola, 49x42. © Galleria dell'Accademia di Venezia. Su concessione del Ministero della Cultura.

confidenza e interazione con le figure sacre, soprattutto nei dipinti di piccolo formato e dunque destinati alla devozione privata, questo avviene sempre con il donatore inginocchiato come possiamo vedere nella piccola tavola del pittore borghigiano con *San Girolamo e donatore* (Fig. 14), oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, nella quale il santo eremita, che guarda in modo accigliato il suo protetto, sembra essere contrariato per

essere stato da lui bruscamente interrotto durante lo studio dei volumi squadernati sul rustico sedile e sulle sue ginocchia. C'è dunque una sorta di confidenza fra i due, ma il donatore sta genuflesso e con le mani giunte.

La partecipazione attiva al dramma sacro da parte dei personaggi contemporanei, in generale i committenti, può forse verificarsi nell'arte fiamminga e tedesca del Quattrocento, con la quale Piero era entrato in contatto già nel periodo fiorentino⁴, dove i personaggi sacri più fortemente caratterizzati e abbigliati secondo la moda del tempo potrebbero indicare la presenza di ritratti, fatto questo tuttavia difficile da stabilire. Ebbene tali ipotetiche presenze di personaggi contemporanei, che partecipano fattivamente all'azione sacra messa in scena nei dipinti, sono tuttavia sempre collocate in atteggiamento deferente e pietoso diversamente dai membri del trio sul primo piano della *Flagellazione* urbinata che sembrano ignorare o essere del tutto indifferenti rispetto a ciò che si sta svolgendo alle loro spalle. Nel *Compianto* di Roger van der Weyden oggi agli Uffizi, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, con abiti contemporanei e i piedi calzati, diversamente dagli altri personaggi, e volti caratterizzati, e quindi ipoteticamente dei ritratti, sostengono pietosamente il corpo morto di Cristo (Fig. 15).

Nella *Deposizione nel sepolcro* di Dieric Bouts (Fig. 16), oggi alla National Gallery di Londra, il personaggio effigiato a destra ai piedi di Cristo, Giuseppe d'Arimatea o Nicodemo, potrebbe essere il ritratto del donatore, anche perché mostrato di profilo; ebbene egli ha un atteggiamento deferente mentre, con l'aiuto della sindone, adagia con cauta sollecitudine il sacro corpo dentro il sepolcro.

Indubbiamente i committenti rivestivano nel Quattrocento un ruolo sempre più ingombrante, non soltanto per le loro dimensioni, che sono le stesse delle figure sacre, ma anche per la loro collocazione e il loro atteggiamento all'interno delle scene sacre. Secondo la suggestiva ipotesi di Francesco Frangi già in alcune opere capitali di Rogier van der Weyden e cioè la *Madonna del cancelliere Rolin* (Parigi, Museo del Louvre), la *Madonna del canonico van der Paele* (Bruges, Groeningemuseum) e nel *Politico Bladelin* (Berlino, Gemäldegalerie) i committenti, seppure effigiati inginocchiati, appaiono i veri protagonisti dal momento che, secondo lo studioso, il personaggio o la scena sacra che si trovano dinanzi a loro sarebbero la materializzazione dell'oggetto della loro meditazione. Tale ipotesi si basa sull'espressione assorta dei donatori ritratti non in atto di contemplare ciò che hanno dinanzi a loro, ma in atteggiamento di medi-

⁴ Sui plausibili rapporti di Piero con la pittura fiamminga già durante il suo soggiorno fiorentino, documentato nel 1439, si veda Bellosi 1992.



Figura 15 – Van der Weyden, *Deposizione nel sepolcro*, 1450 ca. Firenze, Uffizi, inv. 1114/1890, olio su tavola, cm 110x96. © Gabinetto Fotografico-Uffizi Firenze.

tazione. Frangi collega questa attitudine dei donatori alla diffusione de testi devozionali del tempo che affondano le radici nelle medievali *Meditationes vitae Christi* e che spingono i lettori ad un esercizio di visualizzazione degli episodi evangelici e di immedesimazione nei sentimenti di gioia e di dolore dei loro protagonisti (Frangi 2022, 17-128). In realtà a ben vedere l'espressione assorta accomuna i donatori e gli altri personaggi sacri presenti nelle scene ed è dunque difficile stabilire se questi ultimi siano l'oggetto delle meditazioni dei donatori o siano presenze reali.



Figura 16 – Dieric Bouts, *Deposizione*, 1450 ca. Londra, National Gallery, inv. NG664, tempera su lino, 87,5x73,6. © The National Gallery, London.

Sebbene l'inserimento dei committenti nelle scene sia stata dettata, oltre che dalla devozione, anche dalla loro volontà di lasciare sempiterna memoria di sé, essi si fanno ritrarre in ginocchio e con le mani giunte in atteggiamento se vogliamo meditabondo ma comunque assai distanti da quello dei tre uomini sul proscenio della *Flagellazione* di Piero. In particolare l'uomo in pellanda blu di profilo sulla destra, più volte identificato con il ritratto del committente, ha una posa assai divergente da

quella che nella tradizione iconografica caratterizza il donatore poiché ha un piglio quasi arrogante, dal momento che se ne sta impettito, con i pollici delle mani infilati nella cintura che si stringe sotto il ventre sporgente, segno di opulenza forse oltre che di età avanzata.

Per tornare alla presenza di committenti nascosti nei dipinti rinascimentali un'altra celebre opera eseguita a pochi anni di distanza dalla *Flagellazione* ha suscitato la caccia ai ritratti di personaggi contemporanei e a riferimenti ad eventi storici, che talvolta sono gli stessi evocati per l'opera di Piero; si tratta del ciclo di affreschi eseguiti da Benozzo Gozzoli per la cappella di palazzo Medici Riccardi. A partire da una guida francese di fine Ottocento infatti si diffuse la falsa notizia che la cavalcata dei Magi rappresentasse l'arrivo a Firenze dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo e del patriarca di Costantinopoli, che sarebbero ritratti in due dei Magi, in occasione del Concilio del 1439; il re più giovane veniva identificato con Lorenzo il Magnifico che al tempo era però un bambino di dieci anni. In realtà i tre re santi hanno volti di maniera quali Benozzo utilizzava nelle sue opere e non sono ritratti che invece possono essere individuati nell'affollato corteo che partecipa certamente all'azione, ma da posizioni defilate, al seguito dei personaggi sacri. Osserva giustamente Ernst Gombrich che l'abitudine di rintracciare ritratti in questi dipinti ha distolto l'attenzione dal significato religioso, e cioè il racconto dell'arrivo dei Magi da diverse parti della terra, e da quello realmente storico della scena che è connesso con la confraternita dei Magi che godeva del favore dei Medici così che «non c'è motivo di pensare che il sacro episodio venisse considerato un mero pretesto per ritrarre personaggi ed eventi del secolo» (Gombrich 1973, 70-3).

A partire dagli ultimi decenni del Quattrocento diventa abbastanza comune nei dipinti e nei cicli di affreschi, prevalentemente toscani ma non solo, la presenza di ritratti di contemporanei collocati in piedi invece che in ginocchio come già possiamo vedere negli affreschi di Domenico Ghirlandaio nella cappella di Santa Fina a San Gimignano. Nella stessa città di Urbino, ove si trova la *Flagellazione*, si può notare la presenza di Federico da Montefeltro, questa volta in piedi ed elegantemente vestito, con una sciarpa rossa sulla sua spalla sinistra, sullo sfondo della scena con la *Comunione degli apostoli* dipinta su tavola da Giusto di Gand su commissione della Confraternita del Sacramento di Urbino e oggi presso la Galleria Nazionale delle Marche a Urbino (Fig. 17).

Tali comparse restano tuttavia relegate in collocazioni marginali rispetto alla scena centrale, come avviene nella cappella Tornabuoni affrescata da Domenico Ghirlandaio con un ciclo dedicato a san Giovanni Battista nel quale compaiono in diverse scene i ritratti dei membri dell'aristocrazia commerciale fiorentina. Nell'*Annuncio a Zaccaria* sono presenti circa venti ritratti di contemporanei.



Figura 17 – Giusto di Gand, *La comunione degli apostoli*, 1473-1474. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. olio su tavola, cm 288x321. © Galleria Nazionale delle Marche-Urbino.

A detta di Giorgio Vasari si ha un omaggio ai Medici nell'*Adorazione dei Magi* di Sandro Botticelli commissionata da Gaspare di Zanobi del Lama per la cappella funeraria di famiglia in santa Maria Novella, e oggi conservata agli Uffizi, nella quale comparirebbero Cosimo e i figli ma nelle vesti dei Magi che in maniera deferente si inginocchiano dinanzi a Gesù Bambino offrendogli doni.

Esiste tuttavia almeno un'eccezione fiorentina a questa regola di comportamento nella quale i personaggi contemporanei, abbandonato l'atteggiamento rispettosamente defilato, entrano prepotentemente in scena, sul primo piano, relegando su retro i personaggi sacri. Questo avviene in una scena del ciclo di affreschi realizzati da Domenico Ghirlandaio nella cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze. Sul proscenio della *Conferma della regola* (Fig. 18) del ciclo francescano, commissionato da Francesco



Figura 18 – Domenico Bigordi, detto del Ghirlandaio, *Conferma della regola*, 1483-1485. Firenze, S. Trinita, Cappella Sassetti, affresco. © Gabinetto Fotografico-Uffizi Firenze.

Sassetti per il proprio santo eponimo, è effigiato sulla destra in piedi il committente con il figlio affiancato da Lorenzo dei Medici il quale, con atteggiamento compassato, sta ricevendo il gruppo composto dai suoi tre figli e dai loro precettori che stanno spuntando da una scala che sale dal sottopalco, replicando in qualche modo la scena agiografica che sta avvenendo dietro nella quale il papa, seduto sul trono al di sopra di una scalinata, riceve il poverello d'Assisi e i suoi frati. Sebbene i personaggi contemporanei siano collocati in margine la naturalezza e la vivacità dell'azione che si svolge sul primo piano attira lo sguardo. Non solo dunque ci sono personaggi contemporanei ma essi svolgono un'azione diversa e parallela rispetto a quella dei soggetti principali della scena sacra, quasi offuscandone la rilevanza, un po' come parrebbe avvenire nella tavola di Urbino nella quale i tre personaggi sul primo piano compiono l'azione di discutere ignorando e sovrapponendosi alla scena sacra che si svolge alle loro spalle. Nell'affresco del Ghirlandaio la scena agiografica si trova stretta fra la rappresentazione della Firenze medicea sullo sfondo e la scala dell'iposcenio da cui salgono come intrusi i familiari del Magnifico i quali vengono da lui diretti e, come osserva acutamente Aby Warburg:

vogliono recitare il preludio per occupare definitivamente, non appena giunti sopra, anche lo stretto spazio rimasto libero su cui si affollano san Francesco, papa e concistoro, come arena di cose mondane.

Lo studioso commenta che difficilmente il committente e il pittore vollero intenzionalmente «creare un così tragico urto» e che «la scala pare perfino aggiunta dal pittore in un secondo momento» (Warburg 1966, 136).

Direi che si tratta di una soluzione rara, frutto di un intervento pesante del committente dal momento che nel disegno preparatorio (Fig. 19), gli invadenti membri della famiglia Medici sono preceduti da un cardinale che sale la scala per raggiungere il concistoro che si estende fino al proscenio dove sono assenti i personaggi contemporanei che saranno introdotti poi nella scena affrescata. Occorre inoltre rilevare che ci troviamo in un'epoca abbastanza distante rispetto a quella in cui fu dipinta la *Flagellazione*, in un periodo in cui tuttavia Piero, al momento di introdurre il duca di Montefeltro nella tavola di Brera, lo fa rappresentandolo secondo la consuetudine medievale: inginocchiato e di profilo (Fig. 12).



Figura 19 – Domenico Bigordi detto del Ghirlandaio, *Conferma della regola*, 1483. Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 4519, disegno preparatorio, cm 24x37. © Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin.

Alcuni tipi umani maschili ricorrenti nelle opere di Piero con i capelli rasati, come l'uomo in pellanda blu damascata sulla destra della *Flagellazione*, possono essere definiti come una sorta di pseudoritratti, simili a quelli presenti nell'arte fiamminga, improntati ad un naturalismo fisiognomico non necessariamente finalizzato a riprodurre le esatte fattezze di una persona reale, che probabilmente venivano introdotti nelle scene sacre allo scopo di catturare l'attenzione. Sostiene Enrico Castelnuovo che la consuetudine di introdurre nelle scene le sembianze di personaggi contemporanei era diffuso e riporta come testimonianza di questa pratica un brano del *De pictura* di Leon Battista Alberti:

poiché in una istoria sarà uno viso di qualche conosciuto et degno uomo bene che ivi sieno altre figure, di arte molto più che queste perfette et grate, pure quel viso conosciuto ad se in prima trarrà tutti li occhi di chi la storia raguardi. Tanto si vede in sé tiene forza ciò che sia ritratto dalla natura⁵.

Questo fenomeno è sostanzialmente quanto sta accadendo da secoli a coloro che guardano il dipinto di Piero.

Si può dunque concludere che nessuno dei tre personaggi del proscenio del dipinto urbinato è un ritratto, non solo perché essi non corrispondono alle immagini di identità certa con cui sono stati di volta in volta confrontati, ma anche perché vengono mostrati in atto di voltare le spalle, attitudine mai riscontrata nei committenti presenti nelle scene e che, come vedremo, ha una sua ragione d'essere se si considera la tradizione iconografica.

⁵ Il brano è citato in Castelnuovo 2015, 28.

Esercizio prospettico

Il ruolo giocato dalla prospettiva nel dipinto urbinato, così preminente da relegare sullo sfondo il soggetto sacro della flagellazione di Cristo, ribaltando i tradizionali rapporti gerarchici tra gli elementi della scena, ha indotto diversi studiosi a considerarlo come una sorta di esercizio prospettico dimostrativo realizzato dal pittore per documentare la propria capacità tecnica. Così Charles Hope e Paul Taylor i quali, come vedremo più avanti, propongono un'interpretazione innovativa per quel tempo del soggetto iconografico e considerano il dipinto una prova delle capacità tecniche di Piero (Hope e Taylor 1995).

Antonio Pinelli, a conclusione del suo studio sulla cronologia di Piero in rapporto ai suoi soggiorni romani, respinge ogni interpretazione politica circa il significato del dipinto e, paragonandolo alle celebri tavole prospettiche brunelleschiane con il Battistero e il Palazzo Vecchio, afferma con sicurezza che il reale messaggio del dipinto il quale, al pari di quelle, non aveva bisogno di committente, fosse quello dimostrativo «di una ineguagliabile supremazia prospettica e pittorica che Piero forse volle portare con sé alla corte di Urbino per poter far vedere di che cosa lui, e solo lui, era capace» (Pinelli 2002, 28). Tale ipotesi è condivisa da Judith Veronica Field (2005, 174-81) che considera l'esplicito carattere dimostrativo del dipinto urbinato al pari dei disegni posti da Piero a corredo del trattato teorico *De perspectiva pingendi* e soprattutto funzionalmente simile ai piccoli disegni con figure che, stando al Vasari, Piero

dipinse per il duca di Urbino probabilmente per documentare la propria abilità (Field 2005, 174-81). Sulla stessa linea si pone Alessandro Angelini il quale considera il dipinto una prova esemplare a uso del pittore che egli avrebbe potuto mostrare, come una sorta di biglietto da visita, a chi avrebbe saputo apprezzare le sue capacità e cioè il duca di Montefeltro a Urbino, città nella quale il dipinto sarebbe poi rimasto per sempre (Angelini 2014, 141-42). Urte Krasse, invocando l'anonimato per il trio in primo piano, lo considera composto dal pubblico presente sulla scena della flagellazione secondo la tradizione iconografica. La loro predominanza è il risultato dell'applicazione delle leggi della prospettiva che prevede che siano di dimensioni maggiori le figure prossime all'occhio dello spettatore, mentre la loro parvenza di ritratti è un artificio per attrarre l'attenzione di chi guarda. Essendo l'uomo misura di tutte le cose il suo sguardo determina la realtà e i rapporti fra le cose rappresentate più del loro significato anche religioso (Krasse 2015).

Queste interpretazioni circa la funzione, innovativa e credo inedita, del dipinto su tavola, utilizzato come illustrazione delle teorie prospettiche e di sponsorizzazione del pittore presso le corti, hanno il grande merito di considerarlo nella sua oggettiva eccezionale qualità artistica e tecnica liberandolo da tutte quelle incrostazioni di enigmi sempre nuovi e mai risolti che, da un certo momento in poi, ne hanno decretata la celebrità trascurandone però l'aspetto formale. In queste ipotesi l'identità dei personaggi sul primo piano è ricondotta, a mio parere correttamente, ai fatti che avvennero al momento della flagellazione di Cristo che si tratti del rilascio di Barabba (Hope e Taylor, Pinelli e Angelini) o di generiche categorie di persone (Field e Krasse).

Tali funzioni di dimostrazione pratica delle teorie matematiche e di autopromozione del pittore non sono tuttavia a mio parere convincenti. Non possiamo dimenticare innanzitutto che il tema principale del dipinto, sebbene collocato sullo sfondo, è la flagellazione di Cristo, un soggetto sacro che come tale al tempo di Piero non poteva essere utilizzato come pretesto per svolgere in realtà un esercizio prospettico che diventerebbe il fine della rappresentazione stessa. Nelle perdute tavolette di Brunelleschi, dotate di un foro di osservazione e installate su un marchingegno costruito appositamente per fini dimostrativi, quasi certamente non erano presenti figure sacre. Allo stesso modo figure o scene sacre sono assenti nelle prospettive architettoniche dipinte sulle spalliere da stanza, come quella conservata nella Galleria Nazionale delle Marche a Urbino, tradizionalmente etichettata come *Città ideale*, o intarsiate sui battenti del palazzo ducale. In questi casi, pur avendo i manufatti funzioni diverse, si può dire che i soggetti principali raffigurati sono i palazzi in sé diversamente da quanto avviene nel dipinto di Piero.

Episodi della Passione

Dopo aver analizzato e discusso le ipotesi dinastica, bizantina e dimostrativa è giunto il momento di volgersi al filone interpretativo che individua nel gruppo del proscenio uno specifico episodio narrato nei vangeli in stretta successione cronologica con la *Flagellazione* dello sfondo. Su queste ipotesi, che mi appaiono più convincenti e che più si avvicinano a quella che proporrò, mi soffermerò più a lungo per individuarne il punto debole che emerge soprattutto mettendo in relazione il dipinto urbinato con la secolare tradizione iconografica e con la funzione dei dipinti.

Per Ernst Gombrich l'uomo con la barba è Giuda che restituisce i denari a Caifa e ad Anna.

Possiamo osservare che questo episodio non era mai stato rappresentato, se non nella medievale porta bronzea del duomo di Benevento nella quale, in maniera concitata, Giuda getta i denari sul tavolo dei sacerdoti del tempio e corre fuori per andare a suicidarsi. Nel dipinto di Piero non è visibile il sacchetto di denari che di solito compare nella scena nella quale Giuda riceve o restituisce il compenso (Gombrich 1959).

Creighton Gilbert, facendo riferimento alla scritta scomparsa *convennerunt in unum* del salmo, ripresa e interpretata negli Atti degli apostoli come ebrei e gentili che si unirono contro Cristo provocandone Passione e morte, identifica per sineddoche nei gentili, l'uomo con la barba, negli ebrei e per loro il ricco membro del sinedrio Giuseppe d'Arimatea, l'uomo in pellanda blu e oro, mentre il giovane biondo in abito rosso rappresenta uno dei soldati presenti sul Golgota (Gilbert 1971). Similmente Ludovi-

co Borgo considera il trio come un gruppo di ebrei presenti nelle diverse fasi del processo subito da Cristo e messi da Piero in evidenza attraverso la loro collocazione per sottolinearne il ruolo attivo giocato nella condanna (Borgo 1979).

Una probabile connotazione antiebraica viene rilevata da Fabrizio Lollini a partire da due dati presenti nel dipinto: la volontà di evidenziazione dei tre personaggi in primo piano, identificati per le diversificate caratteristiche dei loro abiti con le diverse tipologie di ebrei ricordati nei vangeli presenti nei momenti della Passione, e la scritta *convenerunt in unum*, ritenuta autentica dallo studioso e che, a suo parere, veniva percepita soprattutto come riferentesi al ruolo degli ebrei congiuranti per la morte di Cristo. Ricorda infatti che nella liturgia del Venerdì Santo, giorno in cui si svolse la flagellazione di Cristo, era presente la specifica preghiera «pro perfidis judeis». Dopo aver sgombrato il campo dalle due interpretazioni più diffuse, e cioè quella dinastica e quella bizantina, Lollini cerca poi comunque un aggancio nella storia contemporanea di Urbino al fine di individuare la committenza, basandosi sulle indicazioni provenienti da un testo di carattere devozionale del tempo, il *Zardino de Oration*, scritto nel 1454, nel quale si raccomanda di introdurre nelle scene sacre elementi e citazioni attuali non con fine metaforico ma per dare forza al fatto sacro stesso rendendolo più facilmente imprimibile nella memoria del fedele. Il riferimento all'attualità consente all'autore di formulare un'ipotesi di committenza che egli individua in ambito francescano. Nella predicazione degli Osservanti di quegli anni, a partire da san Bernardino, era presente la polemica contro gli ebrei soprattutto a causa del loro esercizio del prestito usurario, tant'è che gli stessi osservanti fondarono i Monti di Pietà proprio in funzione antifeneratizia. La committenza sarebbe dunque individuabile in una non specificata comunità francescana urbinata (Lollini 1991).

Circa questo taglio antiebraico della scena individuato nella evidenziazione dei tre ebrei sul primo piano in scala maggiore avrei un'osservazione da fare. Se da un lato l'antiebraismo è presente in tutta la tradizione iconografica a partire dal medioevo per ovvi motivi, essendo gli ebrei ritenuti responsabili della morte di Cristo, la presentazione dei membri del trio di Piero elegantemente abbigliati con atteggiamento nobile non induce certo al disprezzo nei loro confronti, come tradizionalmente avveniva nelle scene nelle quali la vecchia personificazione della sinagoga viene respinta con forza fuori dalle scene di Crocifissione o, tenendo il vessillo spezzato della sconfitta, viene costretta ad abbassare la testa dinanzi al Salvatore o viene rappresentata cieca con la benda sugli occhi. A mio parere il merito dell'interpretazione di Lollini è quello di considerare tutta la scena svolgentsi in un unico momento e

dunque il trio composto da ebrei presenti sulla scena della flagellazione ad essa contemporanei

Charles Hope e Paul Taylor, dopo aver discusso e respinto tutte le interpretazioni in chiave dinastica e bizantina con le relative ipotesi circa la presenza di ritratti nel dipinto, ritengono di includerlo nella categoria, scarsamente rappresentata in quel periodo, di dipinti di soggetto meramente religioso di destinazione privata, accostandolo alle *Orazioni nell'Orto del Getsemani* di Andrea Mantegna e di Giovanni Bellini, conservate entrambe alla National Gallery di Londra. Dal punto di vista iconografico i due studiosi interpretano il dialogo dei tre personaggi in primo piano come la trattativa per il rilascio di Barabba: l'uomo con la barba in abiti bizantini, e dunque romani, sarebbe un funzionario imperiale che esegue l'ordine di Pilato di consegnare Barabba, identificato nel giovane biondo al centro, ritenuto il prigioniero per i piedi scalzi e per il suo atteggiamento interpretato come aggressivo e provocatorio, all'ebreo in abito damascato sulla destra (Hope e Taylor 1995).

Tale ipotesi non è a mio parere plausibile. Intanto il giovane biondo, che non ha affatto un atteggiamento malevolo, non ha nessun elemento, come corde o catene, che lo caratterizzi come incarcerato, inoltre il fatto di non indossare calzature non indica necessariamente ed esclusivamente lo *status* di prigioniero. Hope e Taylor evocano come termie di confronto la miniatura di Jean Fouquet nel *Libro d'ore* di Etienne Chevalier (Fig. 20). Questa pagina miniata è suddivisa in due scene: in alto vi è *Cristo davanti a Pilato* e sotto si può vedere un prigioniero in corta camicciola bianca e con una corda che lo cinge intorno al torace e ai polsi mentre viene condotto dal carceriere che ha appena aperto il portone della cella con il visto mazzo di chiavi che gli pende dalle spalle. Ebbene questo personaggio non è Barabba liberato ma uno dei due ladroni che è seguito infatti dal compagno di martirio che sta spuntando dietro di lui. Il prigioniero, ancora legato, tiene le mani giunte in un gesto di implorazione verso la guardia che lo sta trascinando per la corda. Tale atteggiamento ricorda quello dei dannati nelle scene di *Giudizio Universale* mentre implorano l'angelo affinché li risparmi dalle pene eterne come si può vedere nei pannelli dei pulpiti di Nicola Pisano e del figlio Giovanni.

Ugualmente credo che anche nell'altra opera evocata da Angelini (2021), insieme alla miniatura di Jean Fouquet, come termine di confronto per l'illustrazione di questo episodio, e cioè la *Flagellazione* di Francesco di Giorgio Martini (Perugia, Galleria Nazionale), i due personaggi seduti sulle scale e sorvegliati da una guardia siano i due ladroni e non Barabba e un altro prigioniero. In maniera efficace così viene anticipato l'ineluttabile destino di Cristo attraverso i due ladroni legati pronti per essere trascinati verso il Calvario insieme a lui di lì a poco. Hope e Taylor



Figura 20 – Jean Fouquet, *Cristo davanti a Pilato e i ladroni condotti al supplizio*, dal *Libro d'Ore di Etienne Chevlaier*, 1452-1460. Chantilly, Musée Condé, ms. 71, f. 15r, miniatura. © Photo (C) RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojeda.

dunque, sebbene intendano richiamarsi alle consuetudini iconografiche della narrazione dipinta, come viene enunciato nel titolo del loro saggio, non considerano il fatto che, mentre Barabba e la sua liberazione non sono mai rappresentati¹, i due ladroni sono sempre presenti non solo nella scena della crocifissione ma in tutte le scene di andata al Calvario che inizia subito dopo il dialogo di Cristo con Pilato e la flagellazione. Essi vengono mostrati seminudi con delle braghe come nell'affresco di Giacomo Jaquerio all'abbazia di Ranverso, oppure indossano una vesticciola bianca con spacchi laterali identica a quella del ladrone di Fouquet come ad esempio nella *Andata al Calvario* di Jeronimus Bosch al Kunsthistorisches Museum di Vienna (Fig. 21).

Cadendo le possibilità di confronto con altre opere che rappresentino questo tema cade conseguentemente l'idea che il trio in primo piano nella tavola di Piero rappresenti la liberazione di Barabba.

Anche Anna Eörsi propone una lettura basata sugli accadimenti narrati dal vangelo ma proponendone al contempo una complicata presentazione allegorica. La studiosa infatti esclude in maniera categorica che il principale soggetto sia la flagellazione ipotizzando che invece sia il convegno, cui si sarebbe riferita la perduta iscrizione, fra Pilato, l'uomo con la barba in primo piano, e Erode, identificato con l'uomo sontuosamente abbigliato sulla destra. Il motivo di tale incontro sarebbe l'accordo contro Cristo identificato nel giovane in rosso ritratto con atteggiamento indifferente poiché si tratterebbe di un'immagine astratta, idealizzata e simbolica del mistero della Redenzione. Anche in questa chiave compare fra gli attori del dramma sacro Giuseppe d'Arimatea, l'uomo in turbante di spalle, ritratto in atto di accordarsi con Pilato per il recupero del corpo di Cristo (Eörsi 1995).

Ritengo non condivisibili sia l'ipotesi che il tema principale del dipinto sia l'accordo fra Pilato e Erode, sia l'idea che si sia potuto rappresentare Cristo in maniera allegorica e non immediatamente riconoscibile, tali circostanze infatti non si sono mai verificate nella storia dell'arte.

Sebbene ci troviamo dinanzi ad un'opera eccezionale e misteriosa nella sua destinazione, se anche ipotizzassimo un uso privato e colto, abbiamo indubabilmente a che fare con un soggetto sacro, quello della flagellazio-

¹ Mi viene segnalata un'unica eccezione costituita dal dipinto recentemente acquisito dal Museum Catharijneconvent di Utrecht con l'*Ecce homo* (circa 1480) e in basso, al di sotto del balcone su cui Pilato mostra Cristo al popolo, un uomo che protende le braccia da dietro le sbarre della buia prigione nella quale è ancora rinchiuso. In questo dipinto, con la rara rappresentazione di Barabba, è evidente la sua condizione di prigioniero diversamente dal giovane al centro del trio del dipinto di Piero della Francesca.



Figura 21 – Hieronymus Bosch, *Andata al Calvario*, 1490-1510. Vienna, Kunsthistorisches Museum, olio su tavola, cm 57,2x32. © KHM-Museumsverband.

ne, oggetto di culto, inserito in una secolare tradizione iconografica. Credo che quando si avanzano delle ipotesi ci si debba almeno appoggiare su termini di confronto che le rendano plausibili e constato invece che il tema dell'accordo fra Pilato ed Erode non è mai stato rappresentato di per sé come soggetto principale e neppure una metafora di Cristo anziché Cristo stesso.

Per Machtelt Israëls la scena sulla destra rappresenta l'episodio in cui Giuseppe d'Arimatea, l'uomo in blu, si rivolge a Pilato, l'uomo con la barba, per chiedere il corpo di Cristo insieme all'evangelista Giovanni, il giovane scalzo, come gli apostoli, e in abito rosso e cioè del colore con il quale di solito egli è caratterizzato. La diversa provenienza della fonte luminosa, da destra nella flagellazione e da sinistra nel proscenio, evidenzerebbe per la studiosa i diversi momenti del giorno nei quali si sarebbero svolti i due distinti episodi (Israëls 2020, 114-27). Ma già Aronberg Lavin, analizzando lo scorrere della luce sugli elementi della struttura architettonica del pretorio e sui personaggi in essa collocati, aveva convincentemente spiegata la sua provenienza da una finestra collocata esattamente nel secondo intercolumnio del colonnato sulla destra diversamente dalla luce esterna che, provenendo da sinistra, investe i tre personaggi (Lavin 1968). Aggiungiamo che, se osserviamo attentamente le ombre proiettate sul lastricato della piazza possiamo notare che, oltre a quelle che partono dai piedi dei tre personaggi del primo piano, ce n'è una grande, corrispondente al volume del pretorio, interrotta sullo sfondo da una estrema zona luminosa. Possiamo dunque concludere che il palazzo del pretorio è illuminato dalla stessa fonte luminosa che da sinistra investe i tre personaggi e conseguentemente che l'azione che si svolge al suo interno avviene nello stesso momento della giornata in cui si svolge quella in primo piano.

Secondo la Israëls il tema della richiesta del corpo di Cristo si riallaccerebbe al culto per il corpo eucaristico cui era particolarmente devoto Federico da Montefeltro e così la studiosa ipotizza che il dipinto di Piero potesse costituire lo sportello del tabernacolo situato all'interno della cappella intitolata al Santo Sacramento della cattedrale di Urbino, la cui realizzazione cadrebbe fra il 1455 e il 1464, periodo in cui Federico investiva nuove energie per costruire la cattedrale fondata dal padre Guidantonio (Israëls 2020, 114-27).

A questa ipotesi si oppone il formato orizzontale del dipinto e soprattutto la presenza della firma dell'artista inconcepibile in una tavola avente quella funzione.

Sulla *Flagellazione* ritorna oggi la Israëls con un nuovo contributo, pubblicato in seguito all'importante rinvenimento di due inventari inediti provenienti dall'archivio di Palazzo Ducale a Urbino, dei quali in particolare uno documenterebbe il mecenatismo di Ottaviano Ubaldini della Carda e il suo ipotetico coinvolgimento nella commissione del dipinto del pittore

borghigiano². Nell' Inventario del Guardaroba, redatto fra gennaio 1488 e luglio 1492, nel quale vengono elencati i tessuti, gli abiti, le armature, i finimenti e le gualdrappe delle cavalcature della casa ducale, si da conto di dodici abiti appartenuti a Ottaviano e realizzati con tessuti di velluto o broccato dorato recanti il motivo del cardo. La studiosa documenta con numerose testimonianze del tempo la consuetudine di indossare abiti realizzati con tessuti recanti insegne, stemmi e simboli araldici diffusa soprattutto a Milano, quindi, basandosi sul dato proveniente dall' inventario del Guardaroba, relativo ai dodici abiti recanti il motivo del cardo appartenuti a Ottaviano, osserva giustamente che egli, seguendo la moda milanese, si presentava in pubblico con quel motivo fitomorfo che faceva riferimento alla propria casata della Carda. La Israëls conia così la definizione di 'ritratto sartoriale', distinto da quello tipicamente facciale, poiché riprodurrebbe gli abiti identificativi delle personalità prestigiose di epoca rinascimentale, in riferimento al robone dell'uomo sulla destra nel primo piano della *Flagellazione* nel quale la studiosa vede il ritratto di uno degli abiti di Ottaviano elencati nell'Inventario di Guardaroba. Il nesso fra il motivo del cardo e i della Carda era già stato proposto peraltro dalla Lavin (1968) e dalla van Waadenoijen (1993), per cercare di rintracciare il committente del dipinto anche da parte loro individuato in Ottaviano. L'episodio evangelico recitato dal trio in primo piano resta per la studiosa quello, già ipotizzato nel precedente contributo (Israëls 2020), della *Richiesta del corpo di Cristo* da parte di Giuseppe d'Arimatea, a Pilato, l'uomo con la barba, che si è cambiato d'abito rispetto alla scena dello sfondo, e alla presenza di un inserviente, il giovane in rosso, che non è più dunque Giovanni evangelista, che avrebbe l'importante compito di fissare lo spettatore per introdurlo nella scena. In questa ipotesi il committente viene ad essere identificato con Ottaviano, l'uomo riccamente vestito sulla destra, che personifica Giuseppe d'Arimatea, il ricco ebreo con il quale egli condivide la devozione al Corpo di Cristo. Anche in questo caso la destinazione del dipinto poteva essere la cappella del SS. Sacramento della cattedrale di Urbino, la cui ristrutturazione era iniziata negli anni Cinquanta, o una cappella dell'appartamento della Duchessa, un tempo utilizzato da Ottaviano.

La ricca e davvero interessante raccolta di testimonianze sull'uso di indossare abiti recanti riferimenti agli emblemi familiari e l'attestazione del fatto che Ottaviano indossava abiti con il motivo del cardo, non sono, a parer mio, prove sufficienti a suggerire che l'uomo sulla destra del di-

² Dell'inventario del Guardaroba, che si trova oggi presso l'Archivio di Stato di Firenze, la studiosa pubblica alcuni stralci in appendice al suo contributo cfr. Israëls 2023.

pinto urbinate possa essere il 'ritratto sartoriale' del committente Ottaviano Ubaldini della Carda. Intanto nello stesso inventario di Guardaroba si menziona un abito con motivo di cardo appartenuto alla duchessa Elisabetta Gonzaga, inoltre quel motivo era abbastanza diffuso nella pittura italiana e fiamminga del Quattrocento³. Soprattutto occorre chiedersi per quale ragione il presunto committente del dipinto non si sarebbe fatto rappresentare con un ritratto facciale, piuttosto che sartoriale, in ginocchio e di profilo secondo la consuetudine del tempo e come avviene in altre opere come nel *Compianto* bronzeo proveniente dall'oratorio urbinate di Santa Croce, realizzato da Francesco di Giorgio Martini, nel quale il duca Federico e Ottaviano compaiono affiancati inginocchiati di profilo ai piedi della croce.

Caterina Zaira Laskaris nella sua monografia sulla *Flagellazione* identifica i tre personaggi in maniera abbastanza simile alla Israëls ma con una variante che sarà utilizzata per avanzare un suggerimento di committenza: il personaggio con la barba invece che Pilato sarebbe Nicodemo che si sta accordando con Giovanni evangelista, il giovane in rosso, e con Giuseppe d'Arimatea, l'uomo in pellanda blu e oro, per il recupero del corpo di Cristo. Questa identificazione le permette di proporre una timida individuazione di committente in Nicodemo Tranchedini, importante oratore e diplomatico introdotto in tutte le corti, in contatto con alti ecclesiastici, umanisti e artisti del tempo, e una possibile datazione intorno al 1458, in occasione di un suo soggiorno romano durante il quale potrebbe aver incontrato Piero (Laskaris 2021).

Ritengo che non sia questo l'episodio interpretato dai tre personaggi poiché la richiesta del corpo di Cristo non è un tema iconografico che incontriamo in opere destinate al culto e alla devozione. In generale Giuseppe d'Arimatea compare in molte scene legate alla cura del corpo di Cristo ma esse sono esclusivamente *Deposizione dalla croce*, *Compianto*, *Unzione del corpo di Cristo*, *Trasporto del corpo di Cristo verso il sepolcro*, si tratta di episodi che si sono svolti successivamente alla morte di Cristo e che dunque non sono direttamente collegabili alla flagellazione. L'importante membro del Sinedrio, divenuto discepolo di Cristo, non viene rappresentato in altre situazioni narrate nei vangeli come appunto il momento della richiesta a Pilato del corpo di Cristo.

A questo proposito vorrei osservare che, sebbene numerosissimi siano gli episodi riferiti dai vangeli, solo una selezione di essi trova la trasposizione figurative in dipinti e sculture. La più diffusa e dettagliata narra-

³ Lo stesso allievo di Piero della Francesca, Giovanni da Piamonte, lo utilizza per l'abito della Vergine nel dipinto della chiesa servita di Città di Castello.

zione per immagini avviene solo nelle miniature che hanno una funzione diversa rispetto ai dipinti su tavola, agli affreschi e alle sculture, cioè rispetto alle opere destinate alla devozione pubblica o privata che dovevano di solito adeguarsi ad una tradizione iconografica che ne rendessero immediatamente riconoscibile il soggetto. La miniatura illustra nel dettaglio il contenuto del testo che scorre sulla pagina lì accanto ed è rivolta ad un pubblico colto e selezionato. Ritengo dunque che non sia sempre metodologicamente utile e proficuo confrontare, dal punto di vista iconografico, un dipinto su tavola con una miniatura poiché diversa è la funzione delle due tipologie di manufatto artistico.

Si può allora ribadire che non c'è tradizione iconografica dell'episodio della richiesta a Pilato del corpo di Cristo e che dunque neppure nella tavola urbinata esso è rappresentato.

Quelle fin qui illustrate sono solo alcune delle proposte che negli anni sono state avanzate per decifrare il soggetto del dipinto allo scopo di individuarne cronologia, committenza e destinazione.

La *Flagellazione*: il significato manifesto

Come anticipato ritengo che nel dipinto non ci siano significati riposti, riferimenti a fatti contemporanei o illustrazione di altri episodi oltre a quello della *Flagellazione*. Il confronto con la coeva tavoletta, probabile parte di predella, con una *Derisione di Cristo* (Fig. 22), attualmente in collezione privata degli eredi Cini di Venezia, aiuta a chiarificare la presenza del gruppo di tre personaggi nella tavola di Piero.

La scarsa bibliografia relativa a questo dipinto lo considera, in modo abbastanza unanime, eseguito nella bottega di Jacopo Bellini sulla metà del secolo, se ne ignorano la provenienza e il complesso di cui doveva far parte. Pubblicato come opera di Jacopo e Giovanni Bellini negli elenchi di Bernard Berenson (1958, 37), Ulrike Bauer-Eberhardt (1989) vi vede gli esordi di Leonardo Bellini, cugino di Giovanni intorno al 1445-50. In esso è illustrato al centro Cristo deriso e colpito da tre soldati, sulla sinistra Pilato, l'uomo loricato con corona¹ e scettro del comando, che sta discutendo con un ebreo con barba e lunga veste, infine sulla destra un gruppo di tre uomini che pare quasi ricalcato su quello di Piero sebbene vi sia un gesticolare più esplicito che può aiutarci a decrittare il colloquio dei tre personaggi nella tavola urbinata. Abbiamo dunque il primo personaggio con vistoso copri-

¹ La corona è una traduzione delle corone di alloro con le quali nell'iconografia tradizionale, alla quale ancora ci si riferiva in questo periodo, veniva caratterizzato Pilato come si può vedere nella *Derisione* di Giotto agli Scrovegni o nelle scene della *Passione della Maestà* di Duccio.



Figura 22 – Jacopo Bellini e bottega, *Cristo deriso*, 1445-1450. Venezia, Eredi Cini, inv. FDVC 6311, tempera su tavola. © Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Matteo De Fina.

capo grecanico e lunghi capelli sulle spalle e la barba che egli tiene con una mano mentre con l'altra afferra la stola del personaggio di fronte, anch'egli con barba e copricapo bizantino, una specie di *skiadion*. Entrambi hanno lunghe vesti, arricchite con fasce decorative applicate sugli orli; l'uomo di sinistra ha il mantello e una lunga fila di bottoni a impreziosire la veste, si tratta in definitiva di abiti di cui si vuole sottolineare la ricercatezza anche tramite quella sorta di sciarpe che indossano entrambi i personaggi. In mezzo ai due, che sembrano discutere animatamente, si trova il giovane biondo la cui posizione arretrata è resa attraverso la luce che colpisce il suo volto da sinistra, quindi al di là dell'uomo in primo piano. Sebbene sia diverso il momento della Passione rappresentato, *Derisione di Cristo* in questa tavoletta e *Flagellazione* in quella di Piero, il significato del gruppetto sulla destra direi che è lo stesso, si tratta di astanti che discutono circa i fatti che si stanno svolgendo. Il gesto di toccarsi la barba del personaggio della tavoletta veneziana ha una lunga tradizione e indica sostanzialmente la perplessità di chi si trova ad assistere alle scene della Passione e lo si nota di solito fra gli astanti nelle scene di crocifissione nelle quali possiamo osservare, collocato sulla destra, un gruppo di personaggi che discutono fra loro talvolta toccandosi la barba o agitando le mani o computando sulle dita. Il gruppo nelle scene della crocifissione prende le mosse dallo stupore del centurione, narrata nei tre vangeli sinottici, il quale dinanzi agli eventi che si scatenano alla morte di Cristo esclama: «Veramente costui era figlio di Dio». (Mt. 27, 54; Mc. 15, 38; Lc. 23, 44-9). Così a partire dalle crocifissioni di

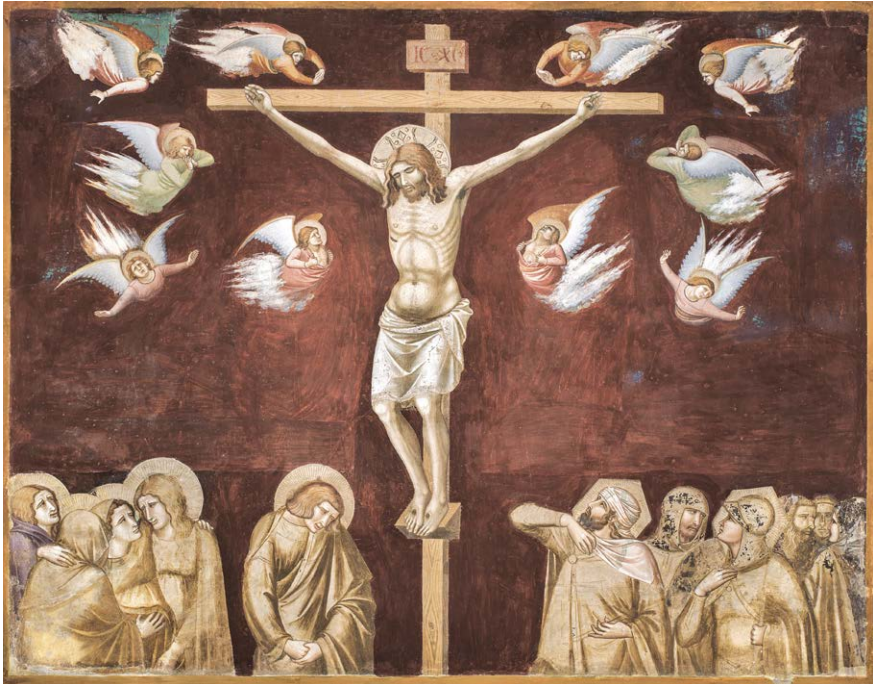


Figura 23 – Pietro Lorenzetti, *Crocifissione*, 1320-1325. Siena, Basilica di San Francesco, affresco. © Archivio Fotografico Roberto Bartalini.

fine Duecento il centurione indica il crocifisso e spesso si volge agli astanti, perlopiù ebrei con il *tallit* in testa, ma anche agli altri soldati presenti. Lo stesso centurione peraltro spesso è caratterizzato come ebreo, dal momento che sulla scena erano presenti sia i soldati romani che le guardie del tempio. Troviamo questo gruppo di ebrei fra i quali uno che si tocca la barba nelle crocifissioni di Nicola Pisano di entrambi i pulpiti (Pisa e Siena), in quella di Cimabue nel transetto sinistro della Basilica Superiore di Assisi, in quella di Duccio nella *Maestà* (Siena, Museo dell'Opera del Duomo) e di Giotto nella Basilica Inferiore assisiense ma anche nella *Flagellazione* del Maestro dell'Osservanza (Roma, Pinacoteca vaticana).

Nel corso del Trecento, e proseguendo durante il Quattrocento, il gruppetto di astanti sulla scena della crocifissione raggiunge un'autonomia rispetto al centurione che ha dato l'avvio alla disputa e i suoi membri, spesso tre, discutono animatamente fra loro e, fatto nuovo, iniziano a voltare le spalle al Crocifisso come se fossero estranei all'evento. Già nella crocifissione di Pietro Lorenzetti nella Basilica di san Francesco a Siena vediamo il gruppetto di tre ebrei defilati a destra colti in atto di confrontarsi fra loro voltando le spalle al crocifisso (Fig. 23) e così nel pannello di trittichetto di Bernar-



Figura 24 – Gregorio di Cecco, *Crocifissione*, 1423. Siena, Museo dell'Opera del Duomo, inv. OA/3516, tempera su tavola, cm 44x74,5. © Opera della Metropolitana. Aut. N. 605/22.



Figura 25 – Zanino di Pietro, *Crocifissione*, 1406-1407. Rieti, Museo Civico, Sezione Storico-Artistica, inv. MCR_333_SA, tempera su tavola, cm 98x88 (scomparto centrale). © Archivio Fotografico Museo Civico-Rieti.



Figura 26 – Jacopo di Paolo, *Crocifissione*, 1400-1410. Bologna. Pinacoteca Nazionale, inv. 238, tempera su tavola, cm 88.5x68,5. © Pinacoteca Nazionale di Bologna. Su concessione del Ministero della Cultura.

do Daddi al Lindenau Museum; nella tavoletta di predella di primo Quattrocento di Gregorio di Cecco al Museo dell'Opera del Duomo di Siena (Fig. 24); in quella di Zanino di Pietro del Museo civico di Rieti (Fig. 25).

Nel dipinto firmato da Jacopo di Paolo nella Pinacoteca di Bologna, si può notare a destra un gruppetto di tre tipologicamente affine a quello di Piero poiché vi compare un giovane biondo e due uomini più anziani, tutti colti in atto di discutere voltando le spalle a Cristo (Fig. 26).

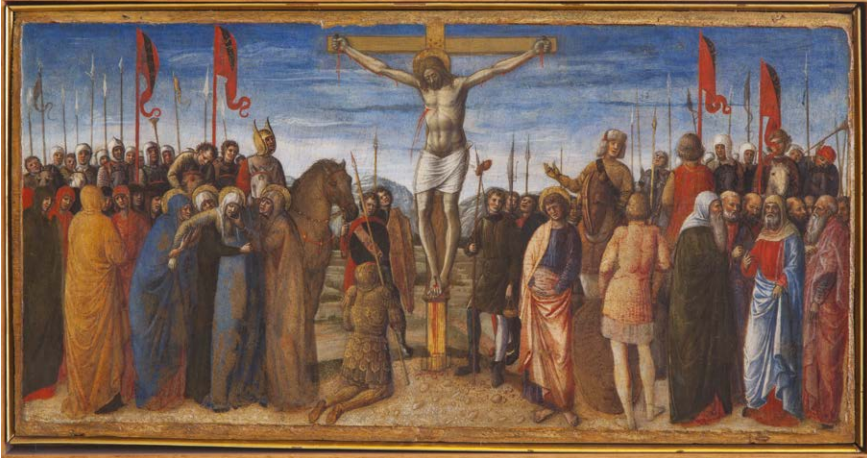


Figura 27 – Jacopo Bellini, *Crocifissione*, 1455-1460. Venezia, Museo Correr, inv. 29, tempera su tavola, cm 28,5x58. Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia.



Figura 28 – Giovanni di Paolo, *Crocifissione*, 1440-1445. Berlino, Gemäldegalerie, inv. 1112 C, tempera su tavola, cm 40,2x56,3. © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Property of Kaiser Friedrich Museumsverein / Jörg P. Anders; Public Domain Mark 1.0.

Nella tavola di Taddeo di Bartolo all'Art Institute di Chicago vi è ugualmente un gruppetto di tre uomini sulla destra che parlano fra loro voltando le spalle al Crocifisso e che sono caratterizzati da copricapi orientaleggianti: oltre al *tallit* ebraico vediamo il personaggio di spalle con un turbante giallo e l'altro con un copricapo dalla foggia ricercata, rosso con decorazioni dorate (Fig. 4). Nella *Crocifissione* di Jacopo Bellini, su una tavoletta di predella nel Museo Correr di Venezia, sulla destra un nutrito gruppo di uomini anziani, taluni con il *tallit*, sta discutendo seriamente su ciò che è appena accaduto ma voltando le spalle al Crocifisso (Fig. 27).

Fogge pittoresche di copricapi non chiaramente identificabili si trovano anche nel più folto gruppo a destra della *Crocifissione* di Giovanni di Paolo alla Gemäldegalerie di Berlino, i cui membri sono caratterizzati da atteggiamenti animati e sempre dal fatto di voltare le spalle a Cristo (Fig. 28).

Vorrei fare un'osservazione relativa all'abbigliamento dei personaggi che formano il gruppetto dei riflettenti in queste scene. Come abbiamo detto si tratta sostanzialmente di ebrei inizialmente ritratti con lo scialle della preghiera avvolto intorno alla testa e con vesti lunghe che indicano autorevolezza o riferimento a personaggi biblici o di alto rango. Nel corso del Quattrocento compaiono uomini con turbanti, copricapi dotati di piume o a forma conica, tutte fogge aventi una connotazione esotica o meglio orientaleggiante, si intendeva in questo modo rappresentare i personaggi *sub lege* quindi sostanzialmente gli ebrei. Gli uomini del trio nel proscenio della *Flagellazione* sono caratterizzati da abiti ricercati e ricchi che potrebbero indicare la loro carica di membri del sinedrio.

Per quanto riguarda la veste in broccato dell'uomo di profilo sulla destra possiamo osservare che nella pittura sacra del Quattrocento quel tessuto indica in termini visivi valori come: sacralità, prestigio, potere. Nei dipinti di Piero sono indossate dalla Madonna e da uno degli angeli della Pala di Brera (Fig. 12); dal re Salomone e dalla regina di Saba nel ciclo aretino; di broccato sono vestiti i Magi di Benozzo Gozzoli. Una veste di broccato con il motivo del cardo è indossata dalla Madonna di Giovanni da Piamonte nella chiesa servita di Città di Castello datata 1456. Nella coeva pittura fiamminga vesti broccate sono indossate dagli angeli, dai re Magi, da Pilato, da Giuseppe d'Arimatea e da Nicodemo nelle deposizioni di Cristo dalla croce e nei compianti. Nel *Martirio di sant'Erasmus* di Dieric Bouts è l'imperatore ad indossare una veste broccata profilata di pelliccia. Quindi anche nella *Flagellazione* l'uomo in pellanda blu e oro è un uomo di potere come lo erano i membri del sinedrio. Il fatto che esso sia raffigurato di profilo non indica necessariamente che siamo di fronte ad un ritratto. Numerosissimi sono i personaggi rappresentati di profilo con volti anonimi e di maniera e per nulla caratterizzati nelle scene aretine che illustrano la *Leggenda della vera croce*.

Quindi a partire dalla tavoletta veneziana ex collezione Cini e osservando la frequente presenza del gruppetto di riflettenti e discutenti che voltano le spalle a Cristo nelle scene della crocifissione, possiamo ragionevolmente affermare che anche nel dipinto urbinato vi sia un gruppo similmente atteggiato.

Il gesto della mano sollevata con il palmo rivolto in basso del personaggio barbuto replica quello dell'uomo con turbante alle sue spalle che assiste alla flagellazione e si ritrova in uno degli angeli del Battesimo londinese dello stesso Piero (Fig. 29), in uno dei due profeti di Arezzo realizzato da Giovanni da Piamonte su disegno di Piero (Fig. 30), in un personaggio del seguito di Eraclio nel ciclo della Vera Croce (Fig. 31); e nell'evangelista Marco della volta della ex cappella romana di San Michele e San Pietro in Santa Maria Maggiore; si tratta del gesto interlocutorio di personaggi che assistono al verificarsi di eventi eccezionali.

Si può dire che l'aspetto iconograficamente nuovo nella tavola di Urbino è che il gruppetto è stato estratto dalle scene della Crocifissione e incluso in altra scena del ciclo della Passione, la flagellazione appunto, così come nella tavoletta veneziana è stato inserito nella *Derisione di Cristo*. Si tratta di una soluzione originale che probabilmente prende spunto dalla tradizione iconografica delle scene di *Flagellazione* nelle quali il gruppo di ebrei assiste da lontano, non volendosi contaminare, restando al di fuori del pretorio.

Piero dunque utilizza nella composizione della scena uno spunto che gli deriva dalla lunga tradizione iconografica medievale, rassicurante per la committenza, come l'utilizzo del fondo oro nei polittici, secondo una consuetudine che è stata rilevata da Alessandro Angelini a proposito della *Resurrezione* per il Palazzo Comunale di Borgo San Sepolcro che è una delle opere

ove meglio si osserva la capacità dell'artista di recuperare motivi iconografici anche molto arcaici e come circondati da un'aura di popolare sacralità, per proporli in termini culturali e stilistici del tutto rinnovati. Nel caso presente la geniale trasformazione del dato tradizionale avviene sullo spunto offerto dal polittico trecentesco con la *Resurrezione* del duomo di Borgo [Niccolò di Segna]. Piero lo riprende variandolo con sublime inventiva il motivo del pannello centrale (Angelini 2013, 78).

Quanto Longhi osservava circa l'attento studio e la riscoperta dei fatti artistici condotto da Piero, elencandone i precedenti e i contemporanei, vale probabilmente anche rispetto al ricorso a schemi iconografici arcaici che costituiscono una «perennità sotterranea di certe sorgenti visuali che soccorrono nei momenti decisivi gli assetati d'invenzione riconducendoli sulla via maestra della tradizione figurativa» (Longhi 1963, 369).



Figura 29 – Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo*, 1440-1445. Londra, National Gallery, inv. 665, tempera su tavola, cm 167x116. © The National Gallery, London.



Figura 30 – Piero della Francesca e Giovanni da Piamonte, *Profeta*, 1452-1455. Arezzo, San Francesco, affresco, base cm 193. Pubblico dominio.



Figura 31 – Piero della Francesca, *Eraclio porta la croce a Gerusalemme*, 1452-1455. Arezzo, Basilica di San Francesco, affresco, 390x747. © Su concessione del Ministero della Cultura - Direzione regionale Musei della Toscana - Firenze.

Anche la varietà dei tipi umani del trio riconduce alla mente un altro schema medievale che si ritrova ad esempio nelle rappresentazioni dei re Magi che è quello della allusione alle tre età dell'uomo. Per tutto il Medioevo e fino a Piero l'anziano era caratterizzato da una lunga e folta barba, grigia nel caso dei dipinti. Qui l'età molto matura viene indicata dalla calvizie dell'uomo in broccato azzurro e oro sulla destra. L'uomo di mezza età aveva una barba più corta e scura nel caso dei dipinti come nell'uomo con copricapo greco al centro della scena; infine il giovane veniva rappresentato imberbe, proprio come il giovane in rosso al centro del trio, e dalla fine del Quattrocento venne sostituito da un gio-

vane etiope. Si intendeva dunque rappresentare l'umanità nei suoi diversi stadi ed etnie presente agli eventi sacri e alla quale era destinato l'annuncio evangelico.

Una volta constatato che i tre personaggi in primo piano non rappresentano nessun episodio evangelico particolare, ma seguono la tradizione iconografica dei gruppi di riflessione presenti più spesso nella scena della crocifissione, ma anche in altre del ciclo della Passione, resta da chiedersi la ragione di una loro collocazione così vistosa in primo piano e in grande rilievo al punto tale che per secoli essi sono apparsi il principale soggetto iconografico del dipinto.

In realtà se guardiamo ad alcune altre opere prodotte da altri artisti formati a Firenze in quei decenni centrali del Quattrocento nelle quali si applicavano le teorie della prospettiva vediamo che la collocazione di personaggi secondari in primo piano e di dimensioni più grandi non è certamente un caso isolato. Già nella *Porta del Paradiso*, realizzata da Lorenzo Ghiberti per il Battistero fiorentino nel corso degli anni Trenta del secolo, abbiamo la costruzione di alcune scene nelle quali l'artista utilizza il diverso spessore dei rilievi e le digradanti dimensioni delle figure per suggerire la profondità al punto che, nel quadro con *Storie di Giacobbe ed Esaù*, abbiamo sul primo piano un gruppo di quattro donne ritratte quasi a tutto tondo mentre stanno vivacemente parlando fra loro ignare dei fatti di storia sacra che si stanno svolgendo alle loro spalle dove il vecchio Isacco invia il figlio Esaù e caccia e poi benedice Giacobbe. Il gruppo attrae l'attenzione dello spettatore per la sua collocazione e per l'avvenenza delle fanciulle che lo compongono.

Una sorta di prova a posteriori del fatto che nel quadro dipinto da Piero della Francesca siamo di fronte ad un'unica scena che si svolge nello stesso momento potrebbe essere rappresentata dalla miniatura eseguita da Bartolomeo della Gatta verso il 1480-81 in un corale destinato alla cattedrale urbinata che rappresenta il *Martirio di Sant'Agata* e la cui commissione è legata a Federico (Fig. 32). La miniatura documenta la recezione della *Flagellazione* di Piero della Francesca sebbene in chiave originale. Le citazioni del colonnato fortemente scorciato, dell'architrave di marmo bianco in alto e del pavimento a scacchi percorso da una striscia bianca in fuga verso il fondo avviene in maniera da accompagnare la lettura dei diversi gruppi della scena piuttosto che per inquadrarli in un ambiente razionalmente costruito. Tuttavia anche qui la scena è suddivisa in due parti dal colonnato che separa il supplizio vero e proprio, collocato in lontananza a sinistra, dal gruppo in primo piano sulla destra, composto dal comminatore della condanna alla santa e da tre spettatori, che in questo caso sta osservando e partecipando con il vivace gesticolare al dramma che si sta svolgendo in un piano più distante. La martire legata alla colonna, per



Figura 32 – Bartolomeo della Gatta, *Martirio di sant'Agata*, 1480-1481, ms. D.6 foglio 40v, miniatura. © Museo Diocesano Albani, Urbino.

l'incarnato latteo e i fianchi avvolti da un panno bianco, echeggia il Cristo flagellato di Piero della Francesca².

La rigorosa costruzione prospettica della scena del dipinto urbinate messa in piano e analizzata da Rudolf Wittkover e B. A. R. Carter evidenzia una certa distanza topografica del trio dall'evento della flagellazione relegato nello sfondo e quasi sfuocato (Wittkover e Carter 1953). Dal punto di vista compositivo il dipinto ricorda i disegni di Jacopo Bellini nei quali ugualmente l'episodio sacro sembra scomparire all'interno di superfetazioni architettoniche e i gruppi di personaggi posti in primo piano sono colti in atteggiamenti diversi ma hanno la funzione di accompagnare il riguardante e introdurlo alla scena sacra. Particolarmente stringente è il confronto con il disegno con la *Morte della Vergine* del British Museum di Londra nel quale il gruppo di tre sulla destra, fra i quali uno con alto copricapo greco, che stanno parlando fra loro forse sottovoce, come si fa spesso ai funerali, ricorda, nella composizione e nella funzione di introduzione alla scena sacra, il trio di Piero (Fig. 33).

I tre uomini, contemporanei al fatto illustrato, per il loro atteggiamento riflessivo e grazie alla loro collocazione si avvicinano e si sovrappongono allo spettatore e in qualche modo lo attraggono dentro la scena coinvolgendolo nella vicenda narrata. Provocare la compassione di chi guarda attraverso un linguaggio drammatico e concitato, con movimenti convulsi e patetici, non rientrava nel tipo di espressività del pittore borghigiano che tuttavia utilizzò il suo stile fatto di pacatezza misurata, equilibrio e rigore matematico per ottenere lo stesso scopo.

Anche nelle scene più concitate, come le battaglie del ciclo di Arezzo, i movimenti sono sospesi, bloccati e fissati nel tempo come un'istantanea. Le figure e gli oggetti, distribuiti sapientemente nel reticolo delle linee di fuga della costruzione prospettica, hanno la solennità che loro deriva dal fatto di obbedire a un ordine superiore stabilito dall'eternità. La misurabilità oggettiva della distanza dei singoli elementi che costruiscono le scene sottrae l'accadere dei fatti che in esse si svolgono dal flusso dello scorrere del tempo fissandoli in una condizione di immutabilità che caratterizza il racconto di eventi sacri. Ricorda il salmodiare dei monaci in *recto tono* che nella sua monotonia oggettiva sottrae le parole sacre dall'interpretazione soggettiva.

² La miniatura si trova nell'antifonario conservato nel Museo Diocesano Albani di Urbino, ms. D.6 foglio 40v. Per la discussione della miniatura si veda ultimamente Martelli 2022, 156-57.

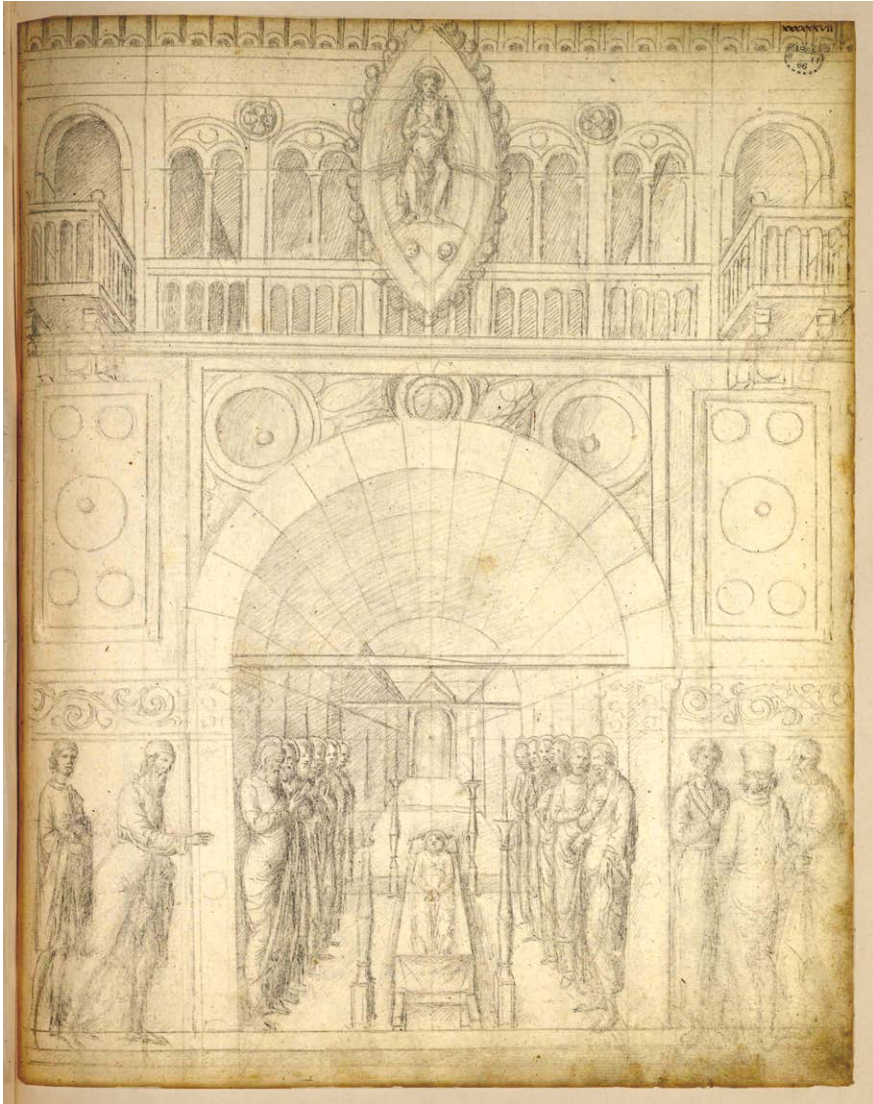


Figura 33 – Jacopo Bellini, *Morte della Vergine*, 1440-1470. Londra, The British Museum, Ms 1855, 0811, c. 65v, disegno su carta, cm 41,5x33,5. © The Trustees of the British Museum.

Vorrei fare alcune considerazioni riguardo alla statuetta dorata collocata in maniera inedita al vertice della colonna della flagellazione e che sarà citata nello stendardo della *Flagellazione* fabrianese, oggi presso la Pinacoteca di Brera, da Luca Signorelli. I fautori della lettura bizantina vi hanno letto un ulteriore riferimento a Costantinopoli e in particolare alla scultura di Costantino in veste di *Sol Invictus* con in mano il globo e una lancia collocata sopra una colonna distrutta nel 1105³. Piero potrebbe anche essersi ispirato alla memoria della colossale statua di bronzo dorato rappresentante Costantino con una palla di bronzo in mano che era stata presente a Roma davanti al Laterano fino al secolo XII⁴. In generale la statuetta dorata è stata considerata un riferimento alle divinità pagane, contrapposte a Cristo, frequenti nelle scene agiografiche nelle quali le autorità romane imponevano ai santi e martiri cristiani di adorare gli idoli rappresentati attraverso piccole sculture collocate su colonne esattamente come nel dipinto di Piero (Lavin 1968; Gilbert 1971); in questo caso tuttavia la presenza della statuetta nella scena della *Flagellazione di Cristo* non è motivata dal racconto evangelico. Si potrebbe invece individuare una spiegazione alla presenza di quella piccola statua dorata nell'appellativo di *Sol Iustitiae* attribuito al Cristo flagellato in un passo delle *Meditationes vitae Christi*, antico testo medievale di inizio Trecento più volte messo in relazione con la produzione artistica non solo medievale⁵. Il testo ebbe un'enorme diffusione, sia nella redazione latina che in quella volgare, anche in epoca rinascimentale grazie all'invenzione della stampa e aveva lo scopo di coinvolgere emotivamente il lettore aiutandolo ad immedesimarsi nelle vicende della vita di Cristo, descrivendole in ogni dettaglio e invitando continuamente il lettore a cercare di immaginare e visualizzare le diverse scene paragonate a quelle di cui ogni devoto poteva fare esperienza nella propria vita. Il linguaggio espressivo di Piero è quanto di più distante dal taglio patetico delle *Meditationes* ma il pittore poteva certamente aver attinto il motivo come quello del *Sol Iustitiae* da questo testo che ebbe così larga diffusione. In esso dunque leggiamo che

³ Gouma Peterson 1976; Battisti 1972, 318-30; Calvesi 1996; Ronchey 2006, 143-5.

⁴ Ronchey 2006, 143-5.

⁵ Per molto tempo le *Meditationes* furono attribuite a Bonaventura da Bagnoregio e ritenute la fonte di alcune innovazioni iconografiche introdotte nelle arti figurative nella seconda metà del secolo XIII tese a sottolineare l'aspetto umano e patetico della vita di Cristo e della Vergine. Successivamente la loro datazione fu spinta in avanti di quasi un secolo con datazione fra il 1336 e il 1364; infine sono tornate ad essere datate intorno al 1300. Lo spostamento della cronologia ha indotto ultimamente gli storici dell'arte a riconsiderare il rapporto fra le *Meditationes* e le arti figurative suggerendo che siano queste ultime ad aver influito il testo come indica già nel titolo il recente contributo di Joanna Cannon (2021): "The Writer as Viewer: Recollecting art in the text of the *Meditationes vitae Christi*".

proprio al momento della flagellazione Cristo, Sole di Giustizia, ritrasse i suoi raggi: «Tu Sol Justice tuos radios subtraxisti, et ideo sunt tenebre ac tenebrarum potestas» (Johannes de Caulibus 1997, 266). L'appellativo di Sole di Giustizia riferito a Cristo era già presente in un antico inno della liturgia delle ore del tempo di Quaresima⁶. L'ipotesi che la statuetta sopra la colonna possa rappresentare Cristo come *Sol Iustitiae* viene contraddetta dalla tradizione iconografica che attribuisce un valore decisamente negativo agli idoli collocate su colonne nelle scene di martirio. Ma a ben vedere Piero potrebbe essersi ispirato ad alcuni dipinti del Trecento e del Quattrocento, anche della pittura fiamminga, nei quali gli artisti solevano collocare sugli elementi di sostegno delle architetture o dei troni piccole sculture cui affidare un'estensione di significato di quanto veniva espresso con il soggetto principale. Così ad esempio Ambrogio Lorenzetti rappresenta probabilmente i vizi attraverso le statuette su pilastri e timpani del loggiato del Sultano nel *Martirio dei santi francescani*, affresco oggi nella Basilica senese di San Francesco⁷; oppure colloca statuette di profeti e patriarchi sulle colonne del prospetto del tempio dove si svolge la scena della *Presentazione al tempio* per il duomo di Siena, oggi agli Uffizi. Per ricordare un pittore più vicino a Piero possiamo menzionare la *Presentazione di Maria al tempio* di fra' Carnevale (oggi a Boston, Museum of fine Arts) dove nelle architetture sono presenti sculture e bassorilievi che integrano con un'*Annunciazione* e una *Visitazione* il ciclo dei racconti mariani. Ugualmente Jan van Eyck nella *Madonna del canonico van der Paele* colloca statuette con episodi veterotestamentari che anticipano figurativamente l'incarnazione, sui braccioli del trono della Vergine con il Bambino⁸. Non è dunque improbabile che quell'idolo dorato nella *Flagellazione* che non trova una spiegazione nella

⁶ In esso si chiede a Cristo di squarciare le tenebre che avvolgono le menti e di riportare la luce sulla terra, in una invocazione che anticipa la Resurrezione: «Iam Christe sol iustitiae, mentis dehiscant tenebrae, virtutum ut lux redeat, terris diem cum reparas».

⁷ L'identificazione dei vizi nelle statuette si trova in Shapiro 1964.

⁸ Esteso e variegato è il ricorso a piccole e grandi sculture inserite in tavole e dipinti nella pittura fiamminga che alludono, prefigurano, integrano il soggetto principale. Per citare solo qualche esempio già nel polittico dell'Agnello (cattedrale di San Bavone a Gand) Jan e Hubert van Eyck introducono le sculture dei santi Giovanni Battista ed Evangelista venerati dai committenti. Nel trittico Miraflores con tre scene della vita di Cristo (oggi alla Gemäldegalerie di Berlino) Rogier van der Weyden squaderna un ricco apparato di gruppi scultorei con scene della vita di Cristo lungo le cornici dei tre archi dai quali si accede alle scene dipinte e colloca le microsculture degli evangelisti e di Pietro e Paolo per arricchire e completare il racconto dei tre pannelli. Analogo uso di sculture dipinte, utilizzato in maniera allusiva alla facciata di una cattedrale gremita di statue, si trova nel trittico di san Giovanni evangelista dello stesso pittore (oggi alla Gemäldegalerie di Berlino).

fonte letteraria e che neppure può essere un motivo decorativo che riproduca elementi scultorei di edifici contemporanei come invece può dirsi per il fregio dello sfondo, possa, riagganciandosi all'idea delle statuette simboliche, rappresentare il *Sol Invictus* appellativo riservato nelle *Meditationes vitae Christi* e nella liturgia quaresimale al Cristo Flagellato. Se così fosse la metafora di Cristo come sole non poteva essere espressa in maniera più perfetta, non solo per mezzo della collocazione dell'idolo dorato sulla colonna, ma attraverso l'uso della luce nitida che inonda tutta la scena e abbracciandone ogni singolo elemento lo trae dall'oscurità collocandolo nel punto esatto che gli è stato assegnato dalle regole della prospettiva.

Conclusioni

La secolare discussione intorno al significato nascosto nel dipinto urbinato di Piero della Francesca contrasta fortemente con la sua chiara impaginazione che indica inequivocabilmente il suo contenuto che è, come ho cercato di dimostrare, solo e unicamente la flagellazione di Cristo. L'approccio metodologico utilizzato in questo contributo per leggere il significato del dipinto per quello che è, liberandolo dalle incrostazioni ermeneutiche sedimentatesi nel tempo, è stato innanzitutto quello di inserire il soggetto rappresentato all'interno della tradizione iconografica secolare ancora determinante al tempo di Piero, ponendolo a confronto con numerose altre opere aventi lo stesso o simile soggetto iconografico. Ciò che ne è emerso è non soltanto che il gruppo di personaggi, di frequente in numero di tre, presenti nelle scene della Passione come semplici astanti è un *topos*, ma che spesso il loro atteggiamento è di indifferenza nei confronti del dramma sacro al quale voltano decisamente le spalle; questo è esattamente quanto avviene anche nel dipinto urbinato.

A questo primo dato di carattere puramente iconografico ne va aggiunto uno di carattere stilistico che riguarda l'uso della prospettiva con la quale si cimentavano gli artisti in quei decenni centrali del Quattrocento. Nella costruzione delle scene le architetture, i personaggi e gli oggetti venivano collocati lungo il reticolo costruito sulle linee di fuga per rappresentare la profondità e lo spazio, di conseguenza le dimensioni dei personaggi dipendevano dalla loro maggiore o minore distanza rispetto all'occhio del-

lo spettatore e non dalla loro importanza secondo quelle che erano state le convenzioni medievali. Solo da questo fatto deriva nel dipinto urbinato il rimpicciolimento della scena sacra collocata sullo sfondo e l'ingigantimento del trio di 'indifferenti' collocati sul primo piano.

La sola constatazione di questi due dati, di carattere iconografico il primo e stilistico il secondo, spazza via moltissime interpretazioni, la maggior parte delle quali considerava il trio in primo piano il soggetto centrale del dipinto, a causa della sua predominanza visiva, e la scena sacra sullo sfondo una metafora del contenuto del discorrere del trio, che si trattasse del dramma della caduta di Costantinopoli e di tutte le vicende ad esso connesse o di quelli vissuti dai diversi membri della corte urbinata, per citare solo le più frequentate ipotesi ermeneutiche.

Solo dopo aver fatto questo primo passo di inquadramento iconografico del dipinto in un alveo tradizionale al quale Piero, e soprattutto i suoi committenti, ancora si riferivano, e considerato l'uso della prospettiva nella distribuzione degli elementi della scena, si può provare a procedere ad una lettura più propriamente iconologica per cercare di comprenderne il significato profondo e la funzione al fine di individuare un aggancio di carattere cronologico, di occasione e di contesto che abbia determinato quella commissione.

Anche per questo tipo di approfondimento, che di fatto non è stato condotto in queste pagine, dedicate soprattutto all'aspetto iconografico, occorre stare a quelle che erano le consuetudini del tempo in materia di commissioni artistiche, cioè esaminare i 'moventi' che spingevano a investire danaro per la realizzazione di opere d'arte. A monte di molte commissioni artistiche vi era spesso la volontà del committente di perpetuare memoria di sé allo scopo di chiedere preghiere per la salvezza della propria anima. La dicitura *pro animam* era frequente nei dipinti stessi o nei testamenti all'origine di tali opere; vi era il desiderio di accrescere il prestigio personale e della propria famiglia, spesso questi due motivi, la richiesta di preghiere e la affermazione di sé, che appaiono oggi così divergenti, al tempo non lo erano. Vi era il movente della 'propaganda' che poteva essere fatta da un ordine religioso, quando si squadernano nei cicli e nei dipinti i campioni di santità 'prodotti' da quel determinato carisma, o poteva avere carattere civico; in quest'ultimo caso si usavano temi e soggetti sia civili che religiosi poiché le due sfere non erano così nettamente distinte come lo sono oggi. Vi era la devozione di carattere privato che si esprimeva di solito attraverso opere di piccolo formato. Di solito i soggetti iconografici erano espliciti proprio perché chiari erano gli scopi delle commissioni e così se un committente si voleva far rappresentare in un dipinto lo faceva in modo chiaro secondo le consuetudini iconografiche. Se si fosse inteso fare un appello ai principi occidentali per bandire una crociata si sarebbe

ricorsi ad altri mezzi di carattere diplomatico o alla predicazione e non ci si sarebbe serviti del dipinto con la rappresentazione della flagellazione di Cristo utilizzata, in maniera criptica, per rappresentare la sofferenza della Chiesa orientale. Pochi sono i dipinti di epoca rinascimentale il cui soggetto iconografico ci sfugge e si tratta di opere di epoche successive a Piero come è il caso della cosiddetta *Tempesta* di Giorgione.

Credo dunque che l'opera di Piero della Francesca rappresenti solo la flagellazione e che per il formato relativamente piccolo e il suo contenuto religioso possa inserirsi nella tipologia dei dipinti di carattere devozionale privato commissionato da un ad oggi ancora ignoto committente.

Riferimenti bibliografici

- Alessandri, Duccio. 2011. *Flagellazione 42. L'ultima interpretazione della tavola urbinata di Piero della Francesca*. Pesaro: Metauro Edizioni.
- Angelini, Alessandro. 2013. *Piero della Francesca*. Bagno a Ripoli (Firenze): Scala.
- Angelini, Alessandro. 2014. *Piero della Francesca*. Milano: 24 Ore Cultura.
- Angelini, Alessandro. 2020. "Francesco Maria II della Rovere e il destino urbinata della 'Flagellazione' e della 'Città ideale'." *Prospettiva* 179-80: 72-81.
- Angelini, Alessandro. 2021. "Francesco di Giorgio a Urbino e l'iconografia della 'Flagellazione'." *Prospettiva* 181-82: 60-8.
- Angelini, Alessandro. 2022. "Prospettiva architettonica." In *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio. Urbino crocevia delle arti*, a cura di Alessandro Angelini, Gabriele Fattorini, e Giovanni Russo, 190-201. Venezia: Marsilio Editori.
- Antonelli, Silvano. 1993. "La *Flagellazione* di Piero della Francesca: un caso di elaborazione geometrica delle immagini." *Bollettino d'Informazioni. Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali* 3, 1: 25-42.
- Bacci, Michele. 2000. *Pro remedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali nell'Italia. Secoli XII e XIV*. Pisa: Gisem-Edizioni ETS.
- Ballarin, Alessandro. 2023. *Piero Adriatico*, a cura di Elena Cera. Milano: Officina Libreria.
- Banker, James R. 1995. "Soluzione di uno degli enigmi della "Flagellazione" di Piero della Francesca." In *Piero della Francesca. Incontri del Dizionario Biografico degli italiani*, a cura di Alessandra Uguccioni, 20-31. Roma: Treccani.
- Battisti, Eugenio. 1971. *Piero della Francesca*, 2 voll. Milano: Istituto Editoriale Italiano.

- Bauer Eberhardt, Ulrike. 1989. "Lauro Padovano und Leonardo Bellini als Maler, Miniatoren und Zeichner." *Pantheon* 47: 49-82.
- Bellosi, Luciano. 1992. "Sulla formazione fiorentina di Piero della Francesca." In *Una scuola per Piero. Luce, colore, prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, a cura di Luciano Bellosi, 17-54. Venezia: Marsilio editori.
- Berenson, Bernard. 1950. *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*. Firenze: Electa.
- Berenson, Bernard. 1958. *Pitture italiane del Rinascimento*, vol. I. London: Phaidon Press.
- Bertelli, Carlo. 1991. *Piero della Francesca*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Bertelli, Carlo. 2008. "Ancora sulla *Flagellazione* di Piero della Francesca." *Paragone. Arte* 59, 3, 80: 3-19.
- Bertuzzi, Alessandra. 2019. "Contributi critici su Ottaviano Ubaldini della Carda in relazione alla *Flagellazione* di Piero della Francesca." In *In corso d'opera*, 3, a cura di Alessandra Bertuzzi, Giulia Pollini, e Martina Rossi, 235-43. Roma: Campisano Editore.
- Bonnefoy, Yves. 2005. "La strategia dell'enigma: Piero della Francesca e La *Flagellazione di Cristo*." In *Civiltà delle immagini. Pittori e poeti d'Italia*, a cura di Yves Bonnefoy, 14-42. Roma: Donzelli.
- Borgo, Ludovico. 1979. "New questions for Piero's *Flagellation*." *The Burlington Magazine* 121, 918: 546-53; 557.
- Calvesi, Mauro. 1995. "La *Flagellazione* nel quadro storico del convegno di Mantova e dei progetti di Mattia Corvino." *Studies in the history of Art* 48: 114-25.
- Calvesi, Mauro. 1996. "La *Flagellazione* di Piero nel contesto dell'alleanza contro il Turco fra la Chiesa di Roma e il regno d'Ungheria." In *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca*, 25-45. Venezia: Marsilio.
- Cannon, Joanna. 2021. "The Writer as Viewer: Recollecting art in the text of the *Meditationes vitae Christi*." In *The Meditationes vitae Christi reconsidered. New perspectives on text and images*, edited by Holly Flora and Peter Tòth, 199-224. Turnhout: Brepols.
- Castelnuovo, Enrico. 2015 (1973). *Ritratto e società in Italia. Dal Medioevo all'avanguardia*. Torino: Einaudi.
- Caulibus (de), Joannes. 1997 (inizio secolo XIV). *Meditaciones vite Christi*, vol. CLIII. Turnhout: Brepols (Corpus Christianorum).
- Ciardi Dupré Dal Poggetto, Maria Grazia. 1992. "La *Flagellazione* d'Urbino: un'opera d'arte e la sua leggenda." In *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, a cura di Paolo Dal Poggetto, 115-25. Venezia: Marsilio.
- Clark, Kenneth. 1951. *Piero della Francesca*. London: Phaidon Press.
- Crowe, Joseph Archer, and Giovanni Battista Cavalcaselle. 1864. *A New History of Painting in Italy*, vol. II. London: John Murray.
- De Rycke, Jean Pierre. 2005. "Convenerunt in unum. La *Flagellation* d'Urbino et l'union des deux églises." *Paragone. Arte* 63: 21-50.
- De Tolnay, Charles. 1963. "Conceptions religieuses dans la peinture de Piero della Francesca." *Arte antica e moderna* 23: 205-41.
- Dennistoun, James. 1851. *Memoirs of the Dukes of Urbino*. London: Longman, Brown, Green, and Longmans.

- Eisler, Colin Tobias. 1989. *Il genio di Jacopo Bellini. L'opera completa*. New York: Abrams.
- Eörsi, Anna. 1995. "Convenerunt in unum: riflessioni sull'iconografia della cosiddetta *Flagellazione* di Piero della Francesca." *Acta historiae artium Academiae scientiarum Hungaricae* 37: 77-88.
- Fattorini, Gabriele. 2022. "L'architettura dipinta e la multiforme bottega di Francesco di Giorgio." In *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio. Urbino crocevia delle arti*, a cura di Alessandro Angelini, Gabriele Fattorini, e Giovanni Russo, 190-97. Venezia: Marsilio Editori.
- Field, Judith Veronica. 2005. *Piero della Francesca. A mathematicians art*. New Haven and London: Yale University Press.
- Frangi, Francesco. 2022. *Giovan Girolamo Savoldo. Pittura e cultura religiosa nel primo Cinquecento*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Gilbert, Creighton. 1971. "Piero della Francesca's *Flagellation*: The Figures in the Foregrounds." *The Art Bulletin* 53: 41-51.
- Ginzburg, Carlo. 1981. *Indagini su Piero: il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*. Torino: Einaudi.
- Ginzburg, Carlo. 2022. *Indagini su Piero: il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*. Milano: Adelphi.
- Gobrich, Ernst. 1973. *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*. Torino: Einaudi.
- Gombrich, Ernst. 1959. "The repentance of Judas in Piero della Francesca's 'Flagellation of Christ.'" *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22, 1-2: 172.
- Gouma Peterson, Thalia. 1976. "Piero della Francesca's *Flagellation*: an Historical Interpretation." *Storia dell'Arte* 27: 217-33.
- Hope, Charles, e Paul Taylor. 1995. "Piero's *Flagellation* and the Conventions of Painted Narrative." In *Piero della Francesca. Incontri del Dizionario Biografico degli Italiani*, a cura di Alessandra Uguccioni, 48-101. Roma: Treccani.
- Israëls, Machtelt. 2019. "The first known record of Piero della Francesca's 'Flagellation of Christ' and the question of its inscription." *The Burlington Magazine* 161, 1395: 488-91.
- Israëls, Machtelt. 2020. *Piero della Francesca and the invention of the artist*. London: Reaktion Books.
- Israëls, Machtelt. 2023. "A sartorial portrait of Ottaviano Ubaldini della Carda by Piero della Francesca." *The Burlington Magazine* 65, 1444: 720-37.
- Krautheimer, Richard. 1970. *Lorenzo Ghiberti*. Princeton: Princeton University Press.
- Laskaris, Caterina Zaira. 2021. *L'enigma inesistente. Lettura iconografica della Flagellazione di Piero della Francesca*. Milano: Edizioni dell'Orso.
- Lavin, Marilyn Aronberg. 1968. "Piero della Francesca's *Flagellation*: the triumph of Christian Glory." *The Art Bulletin* 50, 4: 321-42.
- Lavin, Marilyn Aronberg. 2002. *Piero della Francesca*. London: Phaidon.
- Lavin, Marilyn Aronberg. 2021. "Piero della Francesca. Le ultime pubblicazioni nel giudizio di Marilyn Aronberg Lavin." In *About art on line. 2017*. Roma: Etgraphiae <https://www.aboutartonline.com/piero-della-francesca-le->

- ultime-pubblicazioni-nel-giudizio-di-marilyn-aronberg-lavin-english-and-italian-text/ (2023-10-20).
- Lightbown, Ronald W. 1992. *Piero della Francesca*. Milano: Leonardo.
- Lollini, Fabrizio, 1991. “Ancora la *Flagellazione*: addenda di bibliografia (e di metodo).” *Bollettino d’arte* 6, 76, 67: 149-50.
- Lollini, Fabrizio. 1991. “Una possibile connotazione antiebraica della *Flagellazione* di Piero della Francesca.” *Bollettino d’arte* 6, 77, 65: 1-28.
- Londei, Enrico Ferdinando. 1994. “In un libro sul duomo di Urbino: una conferma per la identificazione della scena della *Flagellazione* di Piero della Francesca con un luogo della Urbino quattrocentesca.” *Bollettino d’arte* 79, 86/87: 203-10.
- Longhi, Roberto. 1927. *Piero della Francesca*. Roma: Valori Plastici.
- Longhi, Roberto. 1963. *Piero della Francesca. 1927. Con aggiunte fino al 1962*. Firenze: Sansoni.
- Longhi, Roberto. 1982. “Piero della Francesca.” In *Da Cimabue a Morandi*, a cura di Gianfranco Contini, 349-465. Milano: Mondadori (*Piero della Francesca*. Roma: Valori Plastici, 1927).
- Longo, Placido. 2005. “Lo spazio nella *Flagellazione* di Piero della Francesca.” In *Prospettiva e geometria dello spazio*, a cura di Marco Franciosi, 69-81. Sarzana: Agorà Edizioni.
- Marchi, Alessandro. 2005. “Piero della Francesca. La *Flagellazione*.” In *Il Rinascimento a Urbino. Fra’ Carnevale e gli artisti del Palazzo di Federico*, a cura di Alessandro Marchi, e Maria Rosaria Valazzi, 183-85. Milano: Skira.
- Martelli, Cecilia. 2022. “Bartolomeo della Gatta, Martirio di Sant’Agata.” In *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio. Urbino crocevia delle arti*, a cura di Angelini Alessandro, Gabriele Fattorini, e Giovanni Russo, 156-57. Venezia: Marsilio editori.
- Montevecchi, Benedetta. 1998. “Piero della Francesca: la *Flagellazione* e la *Madonna di Senigallia* nella Galleria Nazionale di Urbino.” In *Piero interpretato. Copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, a cura di Cecilia Prete, 177-80. Ancona: Lavoro Edizioni.
- Negrone, Franco. 1993. *Il duomo di Urbino*. Urbino: Accademia Raffaello.
- Orofino, Giulia. 1983. “Piero della Francesca a Urbino e nelle Marche.” In *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, a cura di Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, 60-2. Firenze: Salani.
- Parronchi, Alessandro. 1994. “Piero prospettico.” In *Legenda di Piero della Francesca*, a cura di Massimiliano Giuseppe Rosito, 79-91. Firenze: Edizioni Città di Vita.
- Passavant, Johann David. 1882. *Raffaello d’Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, vol. I, traduzione di Gaetano Guasti. Firenze: Successori Le Monnier (*Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig: Friedrich Harnold Brockhaus, 1839).
- Pertusi, Chiara. 1994. *La Flagellazione di Piero della Francesca e le fonti letterarie sulla caduta di Costantinopoli*. Bologna: Edizioni Lo Scarabeo.
- Pertusi, Chiara. 2003. “L’apocalittica domenicana e la “*Flagellazione*” di Piero della Francesca.” *Italia medioevale e umanistica* 44: 115-60.

- Pinelli, Antonio. 2002. "Esercizi di metodo. Piero e Benozzo a Roma, tra cronologia relativa e cronologia assoluta." *Ricerche di Storia dell'arte* 76: 7-30.
- Rampazzi, Leonardo. 2001. "La rappresentazione prospettica come misura: alcune note sulla *Flagellazione* di Piero della Francesca." *Anfione e Zeto* 14: 100-2.
- Roeck, B. 2007. *Piero della Francesca e l'assassino*. Torino: Bollati Boringhieri ("Mörder, Maler und Mäzene: Piero della Francescas „Geißelung“; eine kunsthistorische Kriminalgeschichte. München: Beck 2006).
- Ronchey, Silvia. 2006. *L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*. Milano: Rizzoli.
- Sbolzani, Sonia. 2014. "Ludovico nell'arcano di Piero. Suggestioni gonzaghesche negli sviluppi interpretativi della *Flagellazione* di Piero della Francesca." *Civiltà mantovana* 49, 38: 6-21.
- Serra, Luciano. 1933. "Michelangelo Dolci. Notizie delle pitture che si trovano nelle chiese e nel Palazzo di Urbino." *Rassegna marchigiana* 11: 281-367.
- Shapiro, Maurice L. 1964. "The Virtues and vices in Ambrogio Lorenzetti's Franciscan's Martyrdom." *The art Bulletin* 46, 3: 367-72.
- Simi, Lucia. 2002. "La *Flagellazione* di Piero della Francesca. Un bilancio (provvisorio) e una proposta." In *Guardate con i vostri occhi. Saggi di storia dell'arte nelle Marche*, a cura di Angela Montironi, 111-46. Ascoli Piceno: Lamusa.
- Stefani, Ottorino. 1992. "La *Flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca: una sublime metafora dell'esistenza." *Arte documento* 6: 77-82.
- Turchini, Angelo. 1982. "Un'ipotesi per la «*Flagellazione*» di Piero della Francesca." *Quaderni Medievali* 14: 61-93.
- Van Waadenonij, Jeanne. 1993. "La «*Flagellazione*» di Piero della Francesca." *Arte Cristiana* 756: 183-98.
- Vasari, Giorgio. 1962 (1568). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, vol. III, a cura di Paola della Pergola, Luigi Grassi, e Giovanni Previtali. Milano: Edizioni per il Club del Libro.
- Vastano, Agnese. 2020. *Rinascimento italiano. Urbino. Ottaviano Ubaldini della Carda*. Sassocorvaro Auditore: Arti grafiche della Torre.
- Warburg, Aby. 1966 (1902). "Arte del ritratto e borghesia fiorentina." In *La rinascita del paganesimo antico. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari*, a cura di Gertrud Bing, 109-56. Firenze: "La Nuova Italia" Editrice.
- Witting, Felix. 1898. *Piero dei Franceschi: eine Kunsthistorische Studie*. Strassburg: Heitz.
- Wittkover, Rudolf, and B. A. R. Carter. 1953. "The Perspective of Piero della Francesca's *Flagellation*." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16: 292-302.

Indice dei nomi

- Accolti, Francesco 30
Alberti, Leon Battista 51
Angelini, Alessandro 7, 13, 15, 24, 54, 57, 72, 99
Annio da Viterbo 29
Arezzo 22, 26, 31, 72, 74-75, 78
Arghyropoulos, Giovanni 30
Bacci, Giovanni 26-27, 39
Bacci, Michele 39
Ballarin, Alessandro 8, 30-31
Barabba 54, 57, 59
Bartolomeo della Gatta (Pietro di Antonio Dei) 76-77
Battisti, Eugenio 21, 80
Bauer-Eberhardt, Ulrike 65
Bavone santo 80
Bellini|Bellini, Giovanni 57, 65
Bellini, Jacopo 65-66
Bellini, Leonardo 65
Bellosi, Luciano 13, 44
Benevento 55
Berenson, Bernard 35, 65
Berlino 44, 50, 70-71, 81-82
Bernardino santo 24, 40, 56
Berruguete, Alonso 37-38
Bertelli, Carlo 22
Bertuzzi, Alessandra 23
Bessarione 21, 26-27, 30, 37-38
Bisanzio 26-27, 30
Bladelin, Pieter 44
Bonaventura da Bagnoregio 80
Borgo San Sepolcro 24
Borgo san Sepolcro 72
Bosch, Jeronimus 59-60
Boston 81
Botticelli, Sandro 48
Bouts, Dieric 44, 46, 71
Bruges 44
Brunelleschi, Filippo 54
Buoninsegna, Duccio 65, 67
Caifa 55
Calvesi, Maurizio 28-29, 80
Cannon, Joanna 80
Carda (della), Bernardino 24
Carda (della) Ubaldini, Ottaviano 20-23, 37, 40, 61-63
Carnevale fra' 81
Carter, B.A.R. 78
Castelnuovo, Enrico 51
Cavalcaselle, Giovan Battista 19

- Cesena 22
 Chantilly 58
 Chevalier, Etienne 57
 Chicago 31-32, 71
 Ciardi Dupré, Maria Grazia 22
 Ciccarini, Simon Francesco 15
 Cima da Conegliano (Giovanni Battista da Conegliano) 32
 Cimbaue (Cenni di Pepo) 67
 Città di Castello 63, 71
 Clark, Kenneth 21, 25, 27-28
 Colonna, Giovanni 23
 Colonna, Prospero 23-24
 Cortona 33
 Corvino, Mattia 29
 Costantino 80
 Costantinopoli 13, 21, 23, 25, 27-29, 47, 80, 84
 Cristo 9, 11, 16, 20-24, 26-28, 30, 32, 35, 39-40, 44, 53-59, 61-66, 69, 71-73, 78, 80-83, 85
 Crowe, Joseph Archer 19
 Daddi, Bernardo 69
 de Caulibus, Johannes 81
 Dennistoun, James 19
 De Rycke, Jean Pierre 29-30
 Dolci, Michelangelo 16
 Ducci, Francesco 24
 Eörsi, Anna 59
 Eraclio 72, 75
 Erasmo santo 71
 Erode 16, 28, 59, 61
 Esaù 76
 Este (d'), Lionello 31
 Este (d'), Niccolò III 30, 37, 72
 Eyck (van), Hubert. 81
 Eyck (van), Jan. 81
 Field, Judith Veronica 53-54
 Filelfo, Francesco 20
 Fina santa 47, 66
 Firenze 26, 30, 32-34, 39, 45, 47-50, 62, 75-76
 Fouquet, Jean 57-59
 Francesco santo 50, 67
 Francoforte 16, 26
 Frangi, Francesco 44-45
 Gand 80
 Gaspare di Zanobi del Lama 48
 Gerusalemme 22, 75
 Getsemani 57
 Ghiberti, Lorenzo 76
 Ghirlandaio, Domenico (Domenico Bigordi) 47-50
 Giacobbe 76
 Ginzburg, Carlo 26-27, 37
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 85
 Giotto 65, 67
 Giovanni Battista santo 19, 47, 81
 Giovanni da Piamonte 63, 71-72, 74
 Giovanni di Paolo di Grazia 70-71
 Giovanni Evangelista 21, 62-63, 82
 Giovanni Pisano 57
 Giovanni VIII Paleologo 25, 30-31, 35, 47
 Girolamo santo 43
 Giuseppe d'Arimatea 44, 55, 59, 61-63, 71
 Giusto di Gand 37-38, 47-48
 Golgota 55
 Gombrich, Ernst 8, 47, 55
 Gonzaga, Elisabetta 63
 Gonzaga, Ludovico III 20
 Gozzoli, Benozzo (Benozzo di Lese di Sandro) 47, 71
 Gregorio di Cecco 68-69
 Gubbio 26
 Hope John 8, 53-54, 57
 Isacco 76
 Israëls Bruggen, Machtelt 15, 20, 61-63
 Krasse, Urte 54
 Laskaris, Caterina Zaira 8, 63
 Lavin Aronberg, Marilyn 20, 23, 61-62, 80
 Lightbown, Roland 27-28
 Lippi, Filippo 40, 42
 Lollini, Fabrizio 56
 Londei, Enrico Ferdinando 28
 Londra 30, 44, 46, 57, 73, 78-79

- Longhi, Roberto 8, 20, 72
 Lorenzetti, Ambrogio 81
 Lorenzetti, Pietro 67, 81
 Lorenzo Monaco (Piero di Giovanni)
 32
 Lucca 39
 Maestro della Virgo inter Virgines 32
 Maestro dell'Osservanza 67
 Magi 32, 34, 47-48, 71, 75
 Malatesta, Domenico Novello 22
 Malatesta, Roberto 22
 Malatesta, Sigismondo 35, 39
 Mansueti, Leonardo 29
 Mantegna, Andrea 32, 34, 57
 Mantova 8, 13, 20, 25, 27, 30
 Maometto 8, 28-29
 Maometto II 8, 28
 Marelli, Tommaso Maria 15
 Martini, Francesco di Girogio 37,
 40, 57, 63
 Masaccio (Tommaso di ser Giovanni)
 39
 Medici (dei), Cosimo 48
 Medici (dei), Lorenzo 47, 49
 Mercatello sul Metauro 37, 40
 Milano 28, 41, 62
 Montefeltro (da), Buonoconte 27
 Montefeltro (da), Elisabetta 22
 Montefeltro (da), Federico 9, 13, 15-
 16, 20-24, 26-28, 31, 37, 40-41, 47,
 50, 54, 61, 63, 76
 Montefeltro (da), Guidantonio 15,
 23, 61
 Montefeltro (da), Oddantonio 15-16,
 19-24, 30
 Montefeltro (da), Violante 22
 Negrone, Franco 16
 Nicodemo 32, 44, 63, 71
 Nicola Pisano 57, 67
 Paele (van der), canonico. 44, 81
 Passavant, Johann David 16
 Pera colonia 29
 Pertusi, Chiara 29
 Perugia 29, 57
 Pesaro 28
 Peterson, Gouma 26, 80
 Piero della Francesca 7-9, 11-13, 15,
 22, 24, 26-27, 29-32, 35, 39, 41,
 43-44, 46-47, 50-51, 53-56, 59,
 61, 63, 65-66, 69, 71-76, 78, 80-
 81, 83-85
 Pinelli, Antonio 53-54
 Pio II 8, 13, 25, 27, 29
 Pisanello (Antonio Pisano) 26
 Ponzio Pilato 16, 20, 22-26, 28, 30-31,
 33, 35, 57-59, 61-65, 71
 Ramboux, Johann Anton 16-17
 Ranverso 59
 Rieti 68-69
 Rimini 22, 35
 Roeck, Bernd 23-24
 Rolin, cancelliere 44
 Roma 23, 25, 27, 29, 67, 80
 Ronchey, Silvia 30, 80
 Rovere, (della), Francesco Maria 15,
 28
 Saba regina di 71
 Salomone 71
 Sassetti, Francesco 48-49
 Sforza, Francesco 27-28, 37
 Siena 67-69, 81
 Sigismondo santo 35, 39
 Signorelli, Luca 33-34, 80
 Sisto IV papa 29
 Taddeo di Bartolo 31-32, 71
 Taylor, Paul 8, 53-54, 57
 Tolnay (de), Charles 26
 Tommaso Paleologo 25, 29-30
 Tranchadini, Nicodemo 63
 Turchini, Angelo 21-22
 Urbino 7, 11-12, 15-16, 20, 22-24, 26,
 28, 30, 40, 47-49, 53-54, 56, 61-62,
 72, 77-78
 Utrecht 59
 Vasari Giorgio 31, 48, 53
 Vastano, Agnese 37
 Venezia 9, 19, 29, 42-43, 65-66, 70-71
 Vienna 59-60
 Visconti, Bianca Maria 27
 Visconti, Filippo Maria 27

Viterbo 29	Weyden (van der), Rogier. 44-45, 81
Waardenoijen (van), Joanna 20-21, 23, 62	Witting, Felix 25
Warburg, Aby 49-50	Wittkover, Rudolf 78
	Zanino di Pietro 68-69

Ringraziamenti

Ringrazio Alessandro Angelini per il proficuo confronto e i preziosi suggerimenti; Alessandro Martone per la gentile disponibilità a condividere le notizie relative alla tavoletta Cini.

QUADERNI DEL DIPARTIMENTO
DI SCIENZE STORICHE E DEI BENI CULTURALI

TITOLI PUBBLICATI

1. Stefano Moscadelli, *Dal ricordo al racconto. Il «diario» del marinaio Giulio Bogino (1943-1948): storia di un internato militare in Germania e del suo ritorno in Italia*, 2023
2. Alessandra Gianni, *La Flagellazione di Piero della Francesca. Il significato manifesto*, 2023

Da oltre tre secoli la *Flagellazione* di Piero della Francesca suscita un grandissimo interesse da parte di eruditi e studiosi di tutto il mondo che hanno costruito impianti dimostrativi complessi, allo scopo di svelarne il reale significato e di individuare accadimenti storici cui ancorarne la cronologia. In queste pagine si è cercato di inserire il dipinto all'interno della secolare tradizione iconografica, ancora riferimento cogente per Piero e per i suoi committenti, che può chiarirne il significato. Accantonate così le allusioni a complotti e ad eventi lieti e funesti dei duchi di Montefeltro o alla caduta di Costantinopoli – con conseguente chiamata alla crociata antiturca – sarà possibile tornare a gustare il dipinto nella sua assoluta perfezione formale.

Alessandra Gianni è docente di Storia dell'arte medievale e di Iconografia e Iconologia presso l'Università di Siena. Ha pubblicato numerosi contributi sulla funzione e il significato delle commissioni artistiche in epoca medievale e rinascimentale in relazione all'esercizio del culto.

ISBN 979-12-215-0205-3 (Print)
ISBN 979-12-215-0206-0 (PDF)
ISBN 979-12-215-0207-7 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0206-0

www.fupress.com

