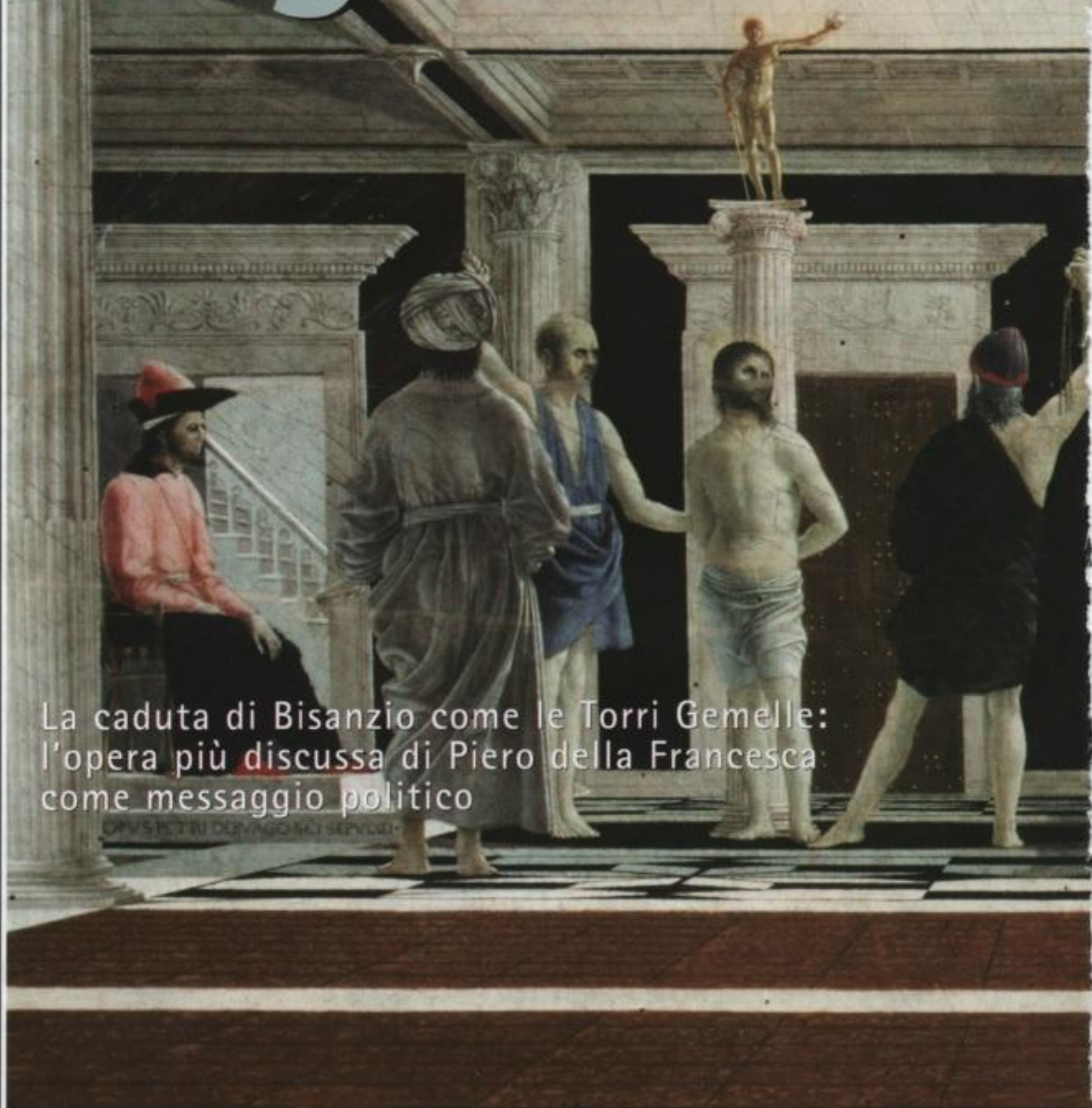


COPERTINA

L'ENIGMA della flagellazione



di Silvia Ronchey

La caduta di Bisanzio come le Torri Gemelle:
l'opera più discussa di Piero della Francesca
come messaggio politico

LA FLAGELLAZIONE DI CRISTO

Piero della Francesca,
Galleria Nazionale
della Marche, Urbino.



COBERTINA

ALTEME
DOCE
DEL SACRO
LEONARDO E MICHELANGELO
TRA IL RINASCIMENTO E IL
RINASCIMENTO
PAPA PIETRO
Cristo e San
Francesco
A destra di
con
Papa



**STORIE DELLA
CROCE: ADORAZIONE
DEL SACRO
LEGNO E INCONTRO
TRA SALOMONE E LA
REGINA DI SABA**

Piero della Francesca,
Chiesa di San
Francesco, Arezzo.

A destra, la Medaglia
che ritrae Giovanni VIII
Paleologo, Pisanello.

Il 15 febbraio del 1439 il corteo dell'imperatore di Costantinopoli Giovanni VIII Paleologo fece il suo ingresso ufficiale a Firenze per la seconda fase del grande concilio che avrebbe dovuto portare alla composizione dello scisma del 1058 tra cattolici e ortodossi. Il concilio, iniziato a Ferrara un anno prima, si sarebbe concluso pochi mesi dopo, con una formale unione delle chiese d'oriente e d'occidente, fortemente voluta e personalmente perorata dalla principale mente politica bizantina dell'epoca, Bessarione, allo scopo di ottenere in cambio una crociata antiturca. La crociata, personalmente organizzata dal vis-à-vis occidentale di Bessarione al concilio, il cardinale Cesarini, sarebbe naufragata tragicamente nel 1444 con la sconfitta di Varna, che di fatto avrebbe lasciato l'impero in preda ai Turchi. Ma questo non era assolutamente prevedibile nel 1439, quando la città dei Medici era eccitata e addobbata a festa non solo per l'arrivo del corteo dei bizantini, ma anche perché

era la domenica di carnevale. "Erano piene le vie di Donne, et Uomini" scrive nel suo diario un ricco vinaio fiorentino "che vide e udì ogni cosa." Tra loro, "bene appostato per osservare da vicino il solenne ingresso dell'imperatore di Bisanzio", azzardano alcuni storici dell'arte, doveva esserci un giovane pittore di nome Piero. Era nato a Borgo Sansepolcro. Da ragazzo "aveva atteso alle matematiche" racconta il suo biografo Giorgio Vasari "ed ancora che di anni quindici fusse indiritto a essere pittore, non si ritrasse però mai da quelle". Anzi, fece "maraviglioso frutto ed in quelle e nella pittura".

La Firenze di quegli anni era il luogo dov'era già cominciata la rivoluzione artistica rinascimentale. Dove Leon Battista Alberti stava elaborando le sue nuove teorie pittoriche e prospettiche. Dove Paolo Uccello "andava trasferendo nell'affresco le sue figurazioni geometriche". Dove un potente frate, Beato Angelico, dipingeva con furore mistico e spirito geometrico.

La fine dell'impero è l'avvio del genio di Piero. La creatività sgorga dal trauma, la cronaca diventa arte, e la magia si tramanda nei secoli

Il giovane forestiero in cerca di affermazione professionale aveva "fatto compagnia" con un maestro più noto, Domenico Veneziano, come attesta un documento redatto il 12 settembre 1439. Essere a Firenze nel 1439 significava trovarsi al centro del mondo. Anche Eugenio IV e l'intera corte pontificia avevano preso alloggio in città insieme al basileus bizantino, al patriarca e ai quasi 700 delegati orientali. Quando i lavori della fase fiorentina del concilio cominciarono, "è assai probabile", è stato scritto, "che Piero abbia partecipato emotivamente al clima di eccitazione, di paura e di speranza che il concilio produsse, e in alcuni dei suoi dipinti più celebri lo lascerà trasparire. Ed è anche probabile che l'artista non si fosse perso alcuna delle fastose cerimonie organizzate in città per questo storico consesso". Non è in realtà affatto probabile, considerando il rigoroso ordine cerimoniale che da secoli circondava l'imperatore di Bisanzio, che Piero, nel caso fosse veramente lì, abbia visto coi suoi occhi Giovanni VIII abbastanza a lungo e abbastanza da vicino per distinguere l'abbigliamento e i tratti. Comunque in seguito, quando dipinse il suo volto e i costumi dei suoi dignitari negli affreschi della Vera Croce di Arezzo, nel Battesimo oggi alla National Gallery di Londra e nella Flagellazione di Urbino, può anche darsi che un pur vago ricordo personale abbia integrato il suo studio della medaglia che un altro pittore, Pisanello, aveva fatto forgiare tra l'estate del 1438 e l'inverno del 1439 e che nei decenni successivi avrebbe circolato incessantemente, e forse anche di alcuni cartoni. In una veste molto simile a quelle schizzate da Pisanello nei disegni preparatori della medaglia, oggi conservati al Cabinet des Dessins del Louvre, il basileus è infatti descritto dal nostro cronista fiorentino al momento del suo ingresso a Firenze:



"Lo imperadore aveva indosso una porpora bianca, suvi un mantello di drappo rosso, con cappelletto bianco appuntato dinanzi; di sopra il detto cappelletto aveva un rubino grosso più che un buono uovo di colombo, con altre pietre". Per undici secoli, per tutto il medioevo, la nozione di ciò che accadeva dall'altra parte del Mediterraneo, a Bisanzio, era stata limpidamente presente all'Europa occidentale. Lo restava agli uomini e alle donne del Quattrocento, con l'immediatezza con cui è presente agli europei di oggi ciò che accade al di là dell'Atlantico.

Alla metà del secolo, quando Piero dipinse non solo il ciclo di Arezzo, ma anche la piccola quanto enigmatica Flagellazione di Urbino, in cui il profilo di Giovanni VIII si distingue con la folgorante chiarezza di una citazione assiso sul trono del rappresentante del potere romano, di Pilato, un evento si era presentato a quelle donne e a quegli uomini con una forza d'impatto così sconvolgente da rendere inequivocabile qualsiasi messaggio vi facesse allusione in parole, scritti o immagini. Costantinopoli era rovinosamente caduta in mano ai turchi. Una sorta di 11 settembre elevato all'ennesima potenza aveva scosso sino alle fondamenta l'intero mondo cristiano. A insanguinare l'inizio dell'età moderna era stato un dirompente scontro di civiltà tra cristianesimo e islam. La storia, si sa, è fatta dai vincitori. Ricostruire e conoscere anche ciò che nella storia rimane sconfitto permette di sciogliere i rebus che il passato ci consegna come messaggi in una bottiglia. È il caso delle opere che in quegli anni Piero della Francesca dipinse, e il loro messaggio è tanto più lancinante in quanto ancora in grado di suscitare nello spettatore un'emozione immensa, ancorché inspiegabile.

La rimozione collettiva, l'eclissi di Bisanzio dall'orbita visuale europea nell'infanzia dell'età

moderna ci ha impedito di percepire le molte tracce che nel nostro patrimonio culturale e figurativo sono rimaste di quella civiltà millenaria e fondamentale per l'identità europea: ha cancellato la tragedia bizantina del 1453 come si cancella un trauma profondo dalla memoria cosciente, ma non da quella inconscia, che non si cessa di interrogare da adulti. Per questo, forse, la storia dei nostri studi si è accanita tanto sull'enigmaticità di alcuni dipinti di Piero: perché forse il loro enigma ci perseguita con la forza del senso di colpa.

Ma se si prova a fornirne una lettura "bizantina",



se si tiene conto cioè dell'estrema importanza delle vicende storiche di Bisanzio e dell'estrema attenzione che attiravano, e se si ricostruisce con chiarezza il loro svolgimento, non si può ignorare che le opere dipinte da Piero alla fine degli anni 50 del Quattrocento sono eminentemente politiche e ispirate dall'ampio e autorevole milieu, con cui Piero era in stretto contatto. Questo ambiente, subito dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453, perorava il ricongiungimento di quel che restava di Bisanzio, la Seconda Roma, con la Prima Roma dei papi, e il riassorbimento giuridico di un'eredità dinastica gigantesca, oltreché millenaria, ed estremamente appetibile: quella dell'impero dei cesari, che a Costantinopoli era stata portata dal suo fondatore e primo imperatore, Costantino, di cui, appunto, il volto,

dipinto da Piero, campeggia ad Arezzo nella Battaglia di Costantino e Massenzio. E, come abbiamo accennato, l'aspetto che Piero ha conferito a Costantino non è quello di un imperatore del IV secolo, ma del XV. La barba e il tipico copricapo a punta sono quelli dei basileis della Bisanzio quattrocentesca, e in particolare di Giovanni VIII Paleologo.

Tra il 1458 e il 1459, proprio mentre Piero lavorava per Pio II e la sua cerchia a Roma, il papa aveva indetto il congresso di Mantova. Il più importante vertice politico internazionale dell'epoca avrebbe riunito i rappresentanti delle potenze italiane e degli stati europei per organizzare, dopo quella fallita del cardinal Cesarini, una massiccia azione comune per difendere dai turchi la parte superstite di Bisanzio, la Morea, avamposto confessionale ma anche commerciale in un Mediterraneo già quasi turchizzato. Una causa, quella della liberazione del Peloponneso, che interessava e coinvolgeva le principali famiglie aristocratiche italiane, a vario titolo imparentate con l'ultima dinastia bizantina. Ispirate dall'intelligenza greca fuggita in occidente e pilotate dalla volontà politica e dall'abile diplomazia di Bessarione, nel frattempo infiltrato quale "cardinale orientale" nella curia romana, le risoluzioni di Mantova si inserivano nella complessa e ambiziosa strategia inaugurata alla fine degli anni 10 del secolo, dopo la composizione dello scisma d'Occidente nel concilio di Costanza, con la politica matrimoniale del basileus Manuele II Paleologo e di papa Martino V Colonna. La tessitura di alleanze dinastiche formava per così dire l'ordito del progetto di rifondazione occidentale di Bisanzio di cui Enea Silvio Piccolomini si era fatto promotore. Conseguenza immediata del convegno di Mantova del 1459 fu l'arrivo in Italia di Tommaso Paleologo, ultimo despota della Morea, il più giovane dei sei figli di Manuele II. Ad attirare Tommaso, sbarcato il 16 novembre 1460, non era tanto la garanzia di una rendita e di una dimora in uno dei palazzi della città Leonina, offerte da Pio II nell'invito trasmesso dal suo antico dignitario Bessarione, quanto la precisa volontà del papa di reinsediare sul rifondato trono imperiale. Una volontà testimoniata dall'enciclica ai vescovi, ai principi e al popolo cristiano nel febbraio del 1462: "Vi muova [alla crociata] almeno la compassione

**STORIE DELLA
CROCE: BATTAGLIA
DI COSTANTINO E
MASSENZIO**

Piero della Francesca,
Chiesa di San
Francesco, Arezzo.

La flagellazione è un'esortazione figurata all'impegno contro i turchi

per un così grande principe, che nato dall'illustre e antichissima famiglia dei Paleologi, figlio d'imperatore, fratello d'imperatore, anch'egli prima o poi destinato a divenire imperatore per successione, uomo *cattolico*, avveduto, di animo aperto e coraggioso, di tutto il suo impero, di tutti i suoi regni, di una tale patria e di tante città e fortezze *spogliato, profugo, nudo, rivestito solo dei suoi natali*, e bisognoso di tutto, da voi si è rifugiato quale esule e implora il vostro aiuto".

La *Flagellazione* di Urbino, come ha scritto Salvatore Settis, con i suoi due misteriosi piani prospettici, è "una doppia *mise en abîme*, spazio-temporale la prima e metaforica la seconda, attuata mediante 'l'arma assoluta' di Piero, la prospettiva". Se il nucleo principale sono i tre personaggi raffigurati in primo piano a destra, nel "proscenio", il tema della loro conversazione (prima *mise en abîme*) è "il contrasto fra un basileus ancora sul trono e la minaccia di un Turco"; minaccia che è assimilata metaforicamente (seconda *mise en abîme*) alla flagellazione di Cristo che si svolge a sinistra sullo sfondo della piccola tavola, nel suo "retroscena", dove è riconoscibile Giovanni VIII sul trono di Pilato.

Lo spazio simbolico del retroscena in cui è inserito Cristo, prospetticamente arretrato rispetto al "proscenio occidentale" che ospita le tre figure "a concilio", è Costantinopoli. In questo teatro simbolico, tuttavia, Cristo non è ancora crocifisso, ma flagellato al cospetto del suo rappresentante in terra, l'imperatore di Bisanzio: il sultano, che si vede di spalle, è in attesa di entrare in scena e non ha ancora conquistato i calzari di porpora del basileus, emblema del millenario potere imperiale di Bisanzio, che figurano con spicco ai piedi di Giovanni VIII. Il fatto che proprio costui sia raffigurato in trono conferma che l'allegoria biblica non rappresenta la caduta di Costantinopoli del 1453, quando gli era succeduto suo fratello Costantino XI. È ancora meno probabile che il retroscena rappresenti la situazione di Costantinopoli nel 1459, data del concilio di Mantova: in questo caso nessun basileus bizantino sedeva più sul trono ormai conquistato dal sultano Mehmet II.

Queste circostanze cessano però di apparire problematiche se la lettura storica della tavola tiene conto del piano di unificazione della prima e della seconda Roma e suppone che lo scenario storico al quale la rappresentazione rinvia sia quello del concilio non di Mantova ma di Firenze, di vent'anni anteriore, cui risale appunto la medaglia di Pisanello apertamente ripresa da Piero. Proprio il richiamo al precedente della pur discussa e precaria unione delle chiese del 1439 era infatti insistentemente propagandato tra il 1458 e il 1459 per rafforzare e legittimare il convegno indetto a Mantova per la crociata. Nella flagellazione di Cristo/Costantinopoli bisogna quindi riconoscere non la situazione dell'impero successiva alla conquista turca, ma quella "crudele vessazione della cristianità orientale", ad opera non solo delle milizie turche ma soprattutto della pirateria d'oriente e d'occidente, alla quale la discordia delle potenze egemoni aveva abbandonato le "popolazioni di fedeli inermi" delle coste del Peloponneso dopo la fine della *pax turcica* di Manuele II. La situazione era stata denunciata più volte durante il concilio di Ferrara.

A questa città Piero fa una diretta e all'epoca evidente allusione iconografica nello sfondo del quadro. Se la vicenda del retroscena si colloca nell'ideale teatro di Costantinopoli-Seconda Gerusalemme, la città del proscenio, che ospita la trattativa, può riconoscersi proprio in Ferrara. La torre, ispirata al campanile albertiano del Duomo, nell'insieme architettonico, con il palazzo in prospettiva e la sporgente tettoia trabeata, ricorrono nello sfondo di quadri ferraresi, come l'Annunciazione di Francesco del Cossa.

Che Piero della Francesca sia stato o no presente all'ingresso dei delegati bizantini a Firenze nel 1439, i loro costumi strani e maestosi e i loro volti aristocratici si affacciano in altre due opere dei tardi anni 50: in particolare nel Ciclo di Arezzo, ma anche sullo sfondo del Battesimo di Cristo, dove si scorgono misteriosi dignitari dagli alti copricapi indubitabilmente bizantini. Ora, se ad aprire il retroscena della Flagellazione è il ritratto di Giovanni VIII, e se il secondo

**SAN SIGISMONDO
E SIGISMONDO
PANDOLFO
MALATESTA**

Piero della Francesca,
Tempio Malatestiano,
Rimini.



personaggio, in costume turco, è il sultano Mehmet II, la prima figura del proscenio del quadro, quello che potremo chiamare il "piano della trattativa", è un personaggio barbuto: anche lui, come i dignitari che abbiamo appena menzionato, indossa gli stivali da viaggio dei delegati bizantini al concilio e la loro inconfondibile veste orientale stretta in vita e lunga alla cavaglia, sormontata da un manto con una sorta di sovramantella che cala lateralmente alle maniche e da un colletto floscio che si ripiega sul collo.

Se la Flagellazione è un'esortazione figurata all'impegno contro i turchi, è proprio questo personaggio, le cui labbra sono nell'atto di proferire parole, a rivolgerla al signore occidentale in broccato. Ora, non vi è alcuna possibilità, alla luce di una esatta conoscenza della storia bizantina di questi anni, che il personaggio barbuto in veste aulica bizantina non sia Bessa-

zione. L'identificazione è del resto suffragata dal raffronto con gli altri ritratti realistici, ancorché senili, del "cardinale orientale": da quello di Pedro Berruguete nello Studiolo di Federico da Montefeltro a Urbino a quello del bassorilievo marmoreo di Paolo Romano nel monumento funebre di Pio II.

Alla luce delle vicende che siamo venuti delineando, trova un senso ben preciso anche l'identificazione, basata sul raffronto con la scarsa iconografia rimasta ma all'epoca certamente indubitabile, del gentiluomo in broccato con Niccolò III d'Este, signore di Ferrara, primo padrone di casa del concilio e suo più diretto animatore politico. Fra l'altro il più vicino parallelo italiano dell'abito del gentiluomo che ascolta Bessarione è quello del donatore inginocchiato nella Madonna col Bambino di Jacopo Bellini, dipinto databile intorno al 1441, identificato

dagli studiosi proprio con Lionello d'Este, figlio di Niccolò III, principe filobizantino, amico e corrispondente di Bessarione.

Il che quanto meno conferma che il costume dipinto da Piero era perfettamente adatto al gentiluomo che lo indossa nella Flagellazione e cioè a Niccolò III, il padre di Lionello. E ci porta a notare anche un altro fatto. La commemorazione di Niccolò d'Este nel quadro, oltre a completare la scena del "convegno" del 1438 con il ritratto dell'ospite ufficiale, rende omaggio, nel 1459, ai filobizantini della nuova generazione di casa d'Este, Lionello e Borso, committente, quest'ultimo, della straordinaria Bibbia nelle cui miniature affiorano costumi bizantini e forse il volto di Bessarione. Gli Este, inoltre, avevano una relazione di parentela che si può definire prossima con Tommaso Paleologo, all'epoca del congresso unico erede al trono bizantino gradito ai potentati occidentali per il suo filolatinismo. Ora, le fonti antiche - *il Diario* di Pero Tafur oltre al *Chronicon minus* di Giorgio Sfrantze - rivelano che anche Tommaso faceva parte della legazione imperiale bizantina a Ferrara e a Firenze, sebbene questa circostanza non sia stata finora considerata in sede critica.

La documentazione letteraria dice Tommaso biondo, con gli occhi azzurri, e di grande bellezza: tratti ancora riconoscibili nella raffigurazione dell'ultimo despota, di venticinque anni più anziano, nell'ultima delle Scene della Vita di Pio II di Pinturicchio affrescate nella Libreria Piccolomini del Duomo di Siena. Anche nella tavola di Piero della Francesca il personaggio centrale è un giovane biondo, ricciuto, con gli occhi azzurri, di grande bellezza, visibilmente idealizzato, ritratto a fianco del "mediatore greco" che guida le trattative del concilio, Bessarione. Il personaggio è apparso a tutti gli esegeti il vero mistero oltre che il vero centro del quadro. La sua eccezionale eminenza è rivelata da elementi simbolici che hanno sollevato inestinti interrogativi.

Ora però, se si prova a guardare con occhi "bizantini" alla veste che il pittore gli attribuisce, non si possono non cogliere in lui, immediatamente e semplicemente, i segni distintivi del "porfirogenito". Il giovane biondo indossa anzitutto la porpora che fin dalla nascita avvolge

l'erede al trono di Bisanzio. La sua tunica è essenziale e perfino povera, come se fosse stato spogliato di tutti gli altri attributi imperiali. Ma l'elemento decisivo sono i piedi scalzi. Il più evidente effetto del quadro è frutto di una sottrazione: l'assenza dell'emblema imperiale per definizione, i calzari rossi, che il potenziale basileus della Nuova Bisanzio attende di rimettere ai piedi, per ora vistosamente, scandalosamente nudi. E questo è un segnale e un simbolo che ad occhi "bizantini", o meglio allenati alla "bizantinità", non poteva e non può non apparire lampante.

Al centro dell'enigma del più enigmatico dipinto di Piero si riconosce dunque lo spodestato erede al trono bizantino, Tommaso Paleologo, stretto fra Bessarione, suo rappresentante politico, e Niccolò III d'Este, suo parente e signore della sede del concilio, Ferrara. Ecco che la sequenza dei legami si salda circolarmente, rispettando il messaggio palese del quadro, con il suo sottile filo simbolico.

Il ritratto dell'ultimo porfirogenito appare l'illustrazione vivente di quello tracciato dall'enciclica di Pio II: "Spoliatus, profugus, natali solo nudus atque egens ad Vos confugit, vestra implorat...". Tommaso Paleologo sarebbe approdato in Italia solo un anno dopo il congresso di Mantova. La sua fisionomia non era probabilmente ancora nota ai pittori se non, forse, sulla scorta di un'antica memoria della sua presenza a Ferrara e a Firenze. La rappresentazione non è letterale, ma idealizzata e simbolicamente trasfusa nell'archetipo classico dell'erede imberbe, angelicato, in attesa di riscatto.

L'evidente astrazione dallo scenario della trattativa e perfino il gioco delle luci, più volte analizzato dagli studiosi, ribadiscono in lui i requisiti sacrali del basileus, illuminato da un'investitura ultraterrena. L'erede della Seconda Roma che deve ricongiungersi alla Prima è, conformemente alla teologia del potere autocratico bizantino, l'unto del Signore, il rappresentante di Dio in terra, integro e incorrotto, senza età, sospeso fuori del tempo in una luce immateriale e eterna. Il "fantasma" che ha tanto e per tanto tempo ossessionato i più acuti lettori del più enigmatico quadro di Piero altro non è che il fantasma di Bisanzio. ■