

CENTRO EUROPEO DI STUDI ECONOMICI E SOCIALI  
DIOCESI DI MAZARA DEL VALLO

# Le Rotte dei Misteri

*La cultura mediterranea da Dioniso al Crocifisso*

a cura di LEO DI SIMONE



EDIZIONI FEERIA  
COMUNITÀ DI SAN LEOLINO

## IL VOLTO GIOVANILE DI BESSARIONE

Silvia Ronchey

È un uomo di singolare cultura e valore. Brucia d'intelligenza. È il più giovane di tutti i delegati greci, ha solo trent'anni.

*Ambrogio Traversari*

### 1 PREMESSA

Vorrei ringraziare don Leo Di Simone, anzitutto per l'ammirevole attività culturale che questa Diocesi svolge e poi per avermi fatto conoscere Mazara: un luogo bessario-neo, di penetrante e sacrale bellezza.

Prima di me Fabrizio Bisconti ha parlato del carattere panmediterraneo della cultura iconografica, e non solo, nel cristianesimo al momento del suo formarsi, dell'impronta sincretistica che aveva all'inizio, soprattutto all'interno dell'élite romana. Quest'impronta rimarrà caratteristica di Bisanzio, come ci dimostra proprio la figura di Bessarione.

Prima di me Stefano Caruso ha definito Bisanzio «un mondo romano», o meglio una continuazione di tale mondo, su cui si inseriscono elementi di ellenismo. Non potrei essere più d'accordo. Ogni anno, all'inizio dei corsi di storia bizantina, invito gli studenti a figurarsi che l'impero romano non sia mai caduto, tanto meno nel 476.

Che la romanità non cessi con la caduta della *pars occidentalis*, che la tradizione statale e culturale antica compia un'ellissi ma non si eclissi – un'ellissi orientale lunga undici secoli, nel momento stesso dell'ufficializzazione della sua cristianizzazione con Costantino – è tuttavia un'idea non ancora entrata nella nostra cultura generale, quella insegnata nelle scuole. E invece la romanità, la *rhomaiosyne*, come la chiamano ancora i greci, e già i bizantini, che non

si denominavano tali ma *rhomaioi*, “romèi”, cioè romani, è un elemento fondante dell’identità culturale e *in primis* della tradizione giuridico-statale bizantina.

Per undici secoli l’impero romano, nella sua versione tardoantica, con le sue caratteristiche amministrative, col suo diritto formalizzato e integrato nel codice giustiniano, con la sua vocazione accanita a conservare ogni ulteriore elemento della cultura classica, del suo pensiero, della sua letteratura – e Bessarione, l’Ultimo Bizantino, ce lo dimostrerà concretamente con il suo lascito librario, la cosiddetta “donazione marciiana”, quell’arca di Noè della conoscenza umanistica della classicità –, non vivrà certo una decadenza infinitamente protratta, come spesso la storiografia occidentale, eurocentrica e romanocentrica, ci ha voluto far credere: assisterà invece, come sanno bene i bizantinisti, a una successione di rinascenze, o pre-rinascenze. Ultima delle quali è quella che ci trasmetterà al tramonto della sua storia politica e che produrrà quella vera e propria rivoluzione della nostra storia culturale cui diamo il nome di Rinascimento.

È da Bisanzio che l’amore per la classicità, l’umanesimo, il platonismo e tutti gli elementi fondanti del pensiero umanistico-rinascimentale giungeranno fisicamente in Europa: a partire dal 1204, e cioè proprio dalla data fatidica del saccheggio di Costantinopoli e dello scempio della sua grande biblioteca da parte dei latini.

Da quella che ancora oggi chiamiamo la “deviazione” della Quarta Crociata, e fino al 1453, data della definitiva caduta di Costantinopoli nelle mani dei turchi di Mehmet II Fatîh, un incessante flusso di libri e uomini porterà l’umanesimo bizantino in occidente.

È stato un grande bizantinista, Paul Lemerle, a scorgere nella storia culturale di Bisanzio quella perenne “condizione di pre-rinascenza” di cui si diceva; una condizione sostanzialmente simile, o quanto meno assimilabile, a quella in cui si trovava la cultura italiana in un momento, invece, unico e puntuale della sua storia: alla metà del Quattrocento, quando la fuga da Bisanzio di uomini e libri vide la sua massima densità. Per questo la prima immagine che voglio mostrarvi, in questa ricognizione dei volti di Bessarione, è

un dipinto che risale all'età del pre-rinascimento europeo: alla metà del Quattrocento, e più precisamente, secondo le conclusioni che su base stilistica una maggioranza di storici dell'arte ha tratto, al 1458 o 1459<sup>1</sup>.

## 2 L'INTERPRETAZIONE BIZANTINA DELLA FLAGELLAZIONE DI PIERO

Si tratta della *Flagellazione* di Piero della Francesca, conservata a Urbino, nel Palazzo Ducale: una piccola tavola di pioppo di 58,4 x 81,5 centimetri, grandezza comparabile a quella di un'icona, e in effetti a questo tipo di quadro avvicicabile se non altro per la presenza, al suo interno, di almeno due, a mio avviso tre personaggi bizantini (ill. 111). Ma non approfondirò certo, qui ed ora, l'analisi della *Flagellazione* e dei suoi personaggi, cui ho già dedicato un

<sup>1</sup> La *Flagellazione* di Piero ha avuto le datazioni più disparate: da quella di Longhi, di poco posteriore al 1444, a quella di Battisti, che arriva al 1472 (per le proposte di datazione precedenti il 1979, v. SLMi, 143, n. 21; per le proposte successive v. CDDP, 115-117), e alcuni studiosi datano il quadro all'inizio degli anni 50, ma l'opinione più condivisa è che sia stato dipinto tra il 1458 e il 1459: CLRK, 19 = CLRK 1970, 35 (1455-1460); ARLA 1968, 321 (1458-1460); cf. ARLA, 24; GOPE, 233 (prima ipotesi: 1459-1464); GZBG, 73 (1458-1459); HNDY, 113-115 (1460); v. anche BSGl, 37, etc. Anche ROEC, nel suo libro in corso di stampa, giunge a datare la tavola nel periodo 1458-1460. Gli influssi, nella composizione architettonica, di Leon Battista Alberti, in particolare gli echi della Cappella Rucellai in San Pancrazio a Firenze e della tomba di famiglia costruita al suo interno a imitazione del Santo Sepolcro di Gerusalemme avvertiti da Kenneth Clark e ulteriormente analizzati da Marilyn Lavin, fissano infatti il *terminus post quem* per l'esecuzione al 1457, anno in cui gli studi recenti datano la committenza Rucellai e lo stadio iniziale dei relativi disegni di Alberti. Secondo Lavin «è più che probabile, considerando la conoscenza personale tra i due artisti, che Piero abbia potuto vedere le planimetrie e i disegni della cappella quand'era ancora in preparazione». Inoltre, sempre in base a raffronti interni, l'esecuzione della tavola di Urbino parrebbe o di poco precedente o contemporanea a quella del ciclo della Vera Croce di Arezzo, datato ormai quasi universalmente a poco dopo il 1459, cui pure la legano forti affinità architettoniche. Altre considerazioni stilistiche incoraggiano la datazione al 1459. Ad esempio quella, addotta da Ginzburg, sulla composizione "dicotomica" del dipinto, in cui si scorgerebbe l'influsso del Sogno di Innocenzo III affrescata da Benozzo Gozzoli a Montefalco: terminata nel 1452, Piero potrebbe averla vista nel 1458, mentre era in viaggio per Roma.

libro<sup>2</sup>. Vi fornirò soltanto alcuni elementi, perché possiate giudicare.

Questo quadro è a mio avviso – e non solo mio, ma anche di autorevoli storici dell'arte che mi hanno preceduto, da Kenneth Clark a Thalia Gouma-Peterson a Carlo Ginzburg<sup>3</sup> – una raffigurazione degli sforzi occidentali, di cui Bessarione era il principale animatore e mediatore, per salvare l'impero bizantino dai turchi.

Il personaggio in trono, con cui ha inizio la sequenza di figure del dipinto (ill. 112), è Giovanni VIII Paleologo, l'imperatore bizantino al cui seguito, nel 1438-39, Bessarione andò al concilio di Ferrara-Firenze per l'unione delle Chiese. Unione che aveva un fine eminentemente politico: quello di assicurare all'impero un intervento militare antiturco dell'occidente per respingere il pericolo ottomano.

Siamo in grado di identificare con certezza questo primo bizantino del quadro perché l'aspetto che Piero gli attribuisce discende in via diretta e lampante, con la fedeltà e l'evidenza di una deliberata citazione, dal ritratto del basileus contenuto nella medaglia che Pisanello conìò a Firenze durante la seconda fase concilio, dopo avere durante la prima fase ferrarese, per incarico di Giovanni VIII stesso, disegnato le sue sembianze dal vero, in una serie di schizzi e disegni preparatori, una parte dei quali è oggi conservata presso il Cabinet des Dessins del Louvre. L'esecuzione di questi cartoni dovette avere luogo nell'agosto del 1438, come ci indica la testimonianza delle *Memorie* di un alto dignitario bizantino presente al concilio, il grande ecclesiarca Silvestro Siropulo<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> S. RONCHEY, *L'enigma di Piero*, Milano 2006, al cui testo e, soprattutto, al cui *Regesto* di note il lettore può fare riferimento per quasi tutti gli argomenti e le discussioni che affronteremo di qui in avanti: eviteremo pertanto di menzionarlo se non quando indispensabile nelle note che seguono, in cui cercheremo invece di fornire i rimandi essenziali ai principali studi specifici concernenti i singoli argomenti in esame.

<sup>3</sup> CLRK, 19-20 = CLRK 1970, 34, 35 e 38; GOPE; GZBG.

<sup>4</sup> Che gli schizzi siano stati eseguiti da Pisanello a Ferrara nell'estate del 1438, e non a Firenze dopo il trasferimento del concilio nel 1439, è dimostrato infatti dalla vicenda di Gudelis e dell'acquisto da parte di Giovanni VIII del famoso «cavallo dalle narici spaccate» più volte raffigurato da Pisanello, narrata da Siropulo e additata per primo, fra gli studiosi moderni, da JREN, 222-225; cf. anche OLVF,

L'interpretazione bizantina del quadro, per riassumerla in poche parole, vede simboleggiata nella figura del Cristo alla colonna la cristianità orientale: è la chiesa d'oriente ad essere flagellata sotto lo sguardo impotente di un Giovanni VIII assimilato a Pilato, il governatore della Giudea, il rappresentante dell'autorità romana, quale era appunto ed eminentemente, ancora nel Quattrocento, il basileus dei romèi<sup>5</sup>.

La vessazione della cristianità orientale avviene peraltro sotto lo sguardo di un personaggio raffigurato di spalle, che sta per entrare nella scena di questa sorta di Costantinopoli immaginaria creata dalla sapienza prospettica di Piero e dalla sua straordinaria abilità matematico-architettonica: il sultano turco<sup>6</sup>. Se questo settore del quadro, il cosiddetto "retroscena", che raffigura la flagellazione di Cristo-Costantinopoli<sup>7</sup>, in qualche modo fotografa la situazione

203 e n. 18, con gli argomenti di FOTW, xc.

<sup>5</sup> La percezione quattrocentesca del basileus bizantino quale legittimo rappresentante del potere imperiale romano è ben colta da Weiss, secondo cui «John VIII appeared not only as the Eastern Emperor, but also as the direct heir as well as the very occupant of the throne of Constantine and Heraclius»: WEIS, 23. Per l'identificazione del Pilato della Flagellazione con Giovanni VIII v. anzitutto BBLN, 365-375; BRND 1954, n. 5; MSCU, 39; WEIS, 32; cf. inoltre, da ultimo, KTSG, 66, che accetta non solo l'identificazione, ma, in base ad essa, il collegamento della rappresentazione con il concilio di Mantova intuito da Clark. L'identificazione del basileus nella figura di Pilato è infatti il punto d'avvio dell'esegesi del dipinto alla luce della crociata antiturca indetta nel 1459 già in CLRK, 19-20 = CLRK 1970, 34-35 (cf. anche SBHR, 124-126). Argomentata a fondo da GOPE, 219-224, l'identificazione è accettata, fra gli altri, da GZBG, 60; G. Orofino, in DPDP, sez. I, parte I, n° 7, p. 61; e da PRTS, 6.

<sup>6</sup> Il parallelo più prossimo al ritratto del sultano turco inserito nel quadro da Piero è quello di Mehmet II eseguito da Gentile Bellini nel 1480 ca. e conservato alla National Gallery di Londra; cf. inoltre la medaglia raffigurante Mehmet II in HILL 1931, 56.

<sup>7</sup> Lo spazio della flagellazione di Cristo è dunque una rappresentazione idealizzata di Costantinopoli nella definizione, consolidata dalla sua cultura politica e filosofica, di "seconda Gerusalemme". Assimilata alla Città Santa nella letteratura mediobizantina, in particolare nelle *Laudes Constantinopolitanae*, il parallelismo del suo destino con quello di Gerusalemme si esalta nei momenti più tragici della sua storia, per culminare nella letteratura profetica e apocalittica della "fine di Bisanzio": cf. PRTS, 12-13. La colonna cui Cristo è legato, sormontata dalla statua di bronzo dorato di Apollo/Helios, è d'altra parte identificabile con la colonna di Costantino, da sempre simbolo della Città: cf. CLVS 1992, 23.

dello impero non già nel 1453, al momento della caduta, come qualcuno ha sostenuto, ma nella precedente fase in cui Giovanni VIII è in trono, e se quindi abbiamo qui raffigurata la situazione del quadrante orientale dell'impero al momento del concilio di Ferrara-Firenze, nel settore di destra, sbalzati in primo piano, in quello che possiamo chiamare il "proscenio" o "piano della trattativa", scorgiamo tre personaggi *a convegno* – il che ci fa pensare alla scritta *Convenerunt in unum* che originariamente compariva nel quadro (o nella sua cornice), oggi scomparsa ma avvistata e segnalata dal suo primo scopritore ottocentesco Johann David Passavant. È una frase tratta dal Salmo 2, sulle cui pregnanti risonanze scritturali e liturgiche non ci soffermeremo, ma che possiamo considerare un po' come il vero titolo del quadro<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> L'autenticità della scritta osservata da Passavant all'inizio dell'Ottocento è ormai unanimemente accettata dagli studiosi, che si sono però divisi nell'ipotizzare quale fosse la sua posizione originaria: se le tre parole latine si trovassero cioè all'interno della superficie dipinta, e in questo caso se a destra immediatamente sotto le tre figure "a convegno", come pensava Longhi, o al centro della composizione, come pensavano altri; oppure se le tre parole fossero iscritte sulla "cornice tutta dorata", oggi mancante, menzionata nell'inventario settecentesco della Biblioteca Universitaria di Urbino.

La citazione biblica, originariamente estrapolata dal Salmo 2, va peraltro compresa nel suo contesto:

*Quare fremuerunt gentes, / et populi meditati sunt inania? / Astiterunt reges terrae, / et principes convenerunt in unum / adversus Dominum et adversus Christum eius.*

«Perché si sono messe in fermento le genti, / e i popoli hanno escogitato piani inutili? / Si sono fatti avanti i re della terra / e i principi si sono adunati insieme / contro il Signore e il suo Unto».

Il Salmo 2 veniva cantato proprio nella liturgia del venerdì santo. La citazione del Vecchio Testamento era stata infatti ripresa dal Nuovo e riferita, negli Atti degli Apostoli, alla Passione di Cristo:

*Convenerunt in unum adversus Dominum et adversus Christum eius. Convenerunt enim [...] Herodes, et Pontius Pilatus, cum gentibus et populis Israel.*

«Si sono adunati insieme contro il Signore e il suo Unto. Si sono adunati infatti [...] Erode e Ponzio Pilato con i gentili e i popoli di Israele».

Nella didascalia del quadro il dettato biblico si fa dunque attuale, evocando con la forza della consuetudine liturgica un'incombente minaccia di forze maligne – quella presente e incalzante dei turchi – e denunciando in tono profetico la drammatica emergenza dell'"unto" del Signore – il basileus di Bisanzio ovvero Costantinopoli stessa.

Il signore occidentale all'estrema destra, che chiude la sequenza dei personaggi (raffigurato di profilo, "a medaglia", proprio come il sovrano bizantino che la apre all'estrema sinistra) è Niccolò III d'Este, primo sostenitore del concilio d'Unione e padrone di casa della sua prima fase, come rivelano sia il costume indossato<sup>9</sup>, sia le fattezze stesse (che Piero dedusse con ogni probabilità, come per Giovanni VIII, dalla medaglia di Pisanello che lo ritraeva, oggi perduta, ma di cui esistono due schizzi preparatori presso il Cabinet des Dessins del Louvre ben compatibili con i tratti del gentiluomo in broccato di Piero, così come d'altronde con le altre testimonianze iconografiche superstiti)<sup>10</sup>. Del resto, l'architettura che gli fa da sfondo

<sup>9</sup> Il più vicino parallelo italiano del costume indossato dal gentiluomo in broccato (d'impronta fiamminga, come notato in primis da CLRK 1970, 35, oltreché da GBRT, 49, e specificamente accostato a quello del cancelliere Rollin di Van Eyck da LNGH, 43) è, come ha indicato per prima GOPE, 225, n. 45, quello del personaggio inginocchiato nella *Madonna col Bambino* di Jacopo Bellini, dipinto databile intorno al 1441, il cui donatore è stato identificato dagli studiosi proprio con Lionello d'Este, figlio di Niccolò III, committente di Pisanello, amico e corrispondente di Bessarione (come suo fratello Borso, a sua volta committente della straordinaria Bibbia miniata in cui si scorge, come mostreremo in un prossimo saggio, una vera e propria fioritura di omaggi iconografici al niceno). Secondo Gouma-Peterson, è possibile anzi che il costume attribuito da Piero al gentiluomo in broccato contenga una precisa allusione a quest'ultimo dipinto e dunque una volontà d'omaggio alla più giovane generazione dei principi filobizantini di Ferrara. Anche se non possiamo ovviamente considerare l'uso del broccato un'esclusiva della corte estense, la circostanza 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 Borso.

<sup>10</sup> I disegni pisanelliani sono quelli catalogati al Cabinet des Dessins del Louvre con la segnatura Inv. 2276 e RF 519. Gli storici dell'arte che hanno identificato Niccolò III d'Este nei due profili in essi raffigurati (cf. PPSV, n° 284, pp. 406-407) si sono basati sul raffronto con le due medaglie in cui venne effigiato da Amadio da Milano (catalogate in HILL 1930, I, nn. 70-73, pp. 20-21). Ma anche le altre poche immagini residue di Niccolò III confermano quest'ipotesi. Anzitutto il medaglione miniato alla carta 6 recto del Frammento Romano della *Genealogia dei principi d'Este*, un codice su pergamena eseguito tra il 1474 e il 1479, in origine unico, ora smembrato in due frammenti conservati l'uno alla Biblioteca Estense di Modena e l'altro, appunto, alla Biblioteca Nazionale di Roma. Anche qui, come nella medaglia di Amadio da Milano, la testa del signore di Mantova è sormontata da un cappello, ma essendo questo un mazzocchio, cioè un copricapo diverso e molto più piccolo del precedente, ne emerge ben visibile il taglio rasato dei capelli.

è stata riconosciuta come ferrarese già da Mario Salmi: la torre che si intravede è ispirata al campanile albertiano del duomo; e lo stesso contesto architettonico, con il palazzo in prospettiva e la sporgente tettoia trabeata, si ritrovano in vari dipinti ferraresi dello stesso periodo, tra cui l'*Annunciazione* di Francesco Dal Cossa, nella cosiddetta Pala dell'Osservanza<sup>11</sup>.

Ma faceva parte della legazione imperiale bizantina a Ferrara e a Firenze, sebbene questa circostanza non sia stata finora considerata in sede critica, anche Tommaso, il fratello più giovane di Giovanni VIII, l'ultimogenito dei principi Paleologi. Ci informa nel suo prezioso *Diario* un diretto testimone delle vicende della famiglia imperiale in questi anni, Pero Tafur, ventisettenne gentiluomo andaluso in viaggio di formazione nelle più esotiche plaghe dell'ecumène quattrocentesca<sup>12</sup>, che non uno ma due fratelli seguirono il basileus a Ferrara, e poiché Costantino rimase nella Polis come reggente, l'altro fratello, che si affiancò al penultimogenito Demetrio, non può che essere l'ultimogenito Tommaso<sup>13</sup>.

La circostanza è confermata dal *Chronicon minus* di Giorgio Sfrantze, in cui si legge che nel 1437 il timore di una spedizione militare di Halil Pasha indusse il despota Costantino e i suoi consiglieri politici (*archontes*) a «inviare anche Tommaso Paleologo presso il basileus» Giovanni VIII, da pochissimo partito per Ferrara portando con sé, come si è detto, il penultimo fratello Demetrio e parte del cospicuo

<sup>11</sup> Sul campanile della cattedrale di Ferrara e la *Flagellazione*, cf. Salmi, 58 e 147, n. 39; Salmi 1962, 79-87. La Pala dell'Osservanza di Francesco del Cossa, datata al 1470 c., è conservata alla Gemäldegalerie di Dresda. Sulla presenza di architetture simili a quelle dell'*Annunciazione* di Del Cossa in altre opere di ambiente ferrarese, in particolare tarsie lignee, v. Bach, 46 e fig. 4A; cf. anche Vnna.

<sup>12</sup> Prima di approdare a Costantinopoli, Pero Tafur era stato a Roma e in Palestina, sul monte Sinai, nei domini del bey d'Egitto, nelle isole genovesi e veneziane dell'Egeo. In seguito sarebbe stato alla corte del sultano a Adrianopoli, in quella dei Comneni a Trebisonda, presso i mercanti di Caffa in Crimea. Sulla via del ritorno avrebbe visitato la Mitteleuropa, Praga, Vienna, Buda, e il mondo tedesco e fiammingo. In generale sulla sua personalità e sul suo lungo e privilegiato viaggio di formazione v. Vslv 1932, 75-78; ODB, s.v. Per il suo diario, l'edizione normativa è PRTE; per il testo in lingua originale l'edizione di riferimento è PTFJ.

<sup>13</sup> Cfr. PRTE, 124-125; Vslv 1932, 96.

seguito. La partecipazione dell'ultimogenito Tommaso ai prolungati lavori del concilio non sembra altrove rilevata dai cronisti presenti, impegnati a segnalare piuttosto gli interventi polemici e le scandalose intemperanze dell'antilatino Demetrio<sup>14</sup>.

Il personaggio centrale dei tre raffigurati nel proscenio della *Flagellazione* è, come vedete, un giovane biondo, ricciuto, con gli occhi azzurri, di grande bellezza, visibilmente idealizzato, ritratto a fianco del "mediatore greco" che guida il conciliabolo del proscenio, e di cui parleremo tra poco.

Questo giovane scalzo, vestito solo di una tunica di porpora, il cui ritratto ha una straordinaria intensità, 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<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Testimonianze sulla presenza di Tommaso in Italia a fianco dei fratelli Giovanni e Demetrio potrebbero trarsi anche dai cronisti slavi e russi presenti al concilio. Oltre a menzionare più volte il famigerato Demetrio, in una versione associata alla qualifica di "fratello dell'imperatore" anche un altro nome, "Diospor" o "Dioskor": SSNR, 88, 92, 94. Piuttosto che come deformazione del nome di Demetrio, per lapsus memoriae del cronista o corruzione della tradizione manoscritta, è possibile interpretarlo come appellativo scherzoso per "Dioscoro", "gemello". È di questa opinione l'editore critico Krajcar. «Quod dicerem esse nomen ioculare», scrive Krajcar, per il quale "Dioskor" non è quindi una corruzione del manoscritto: v. SSNR, 88, apparato critico. Dietro l'enigmatica lectio "Dioskor" potrebbe inoltre scorgersi, per ipotesi, il nome stesso dell'apostolo Tommaso, secondo un uso ecclesiastico. È l'ipotesi comunicataci oralmente da Gianfranco Fiaccadori, che teniamo qui a ringraziare. Ha rilevato Fiaccadori che al nome di Tommaso (aramaico To'ma) il vangelo di Giovanni aggiunge sempre la spiegazione: «quello chiamato Didymos» (spiegazione etimologica: dall'ebraico *to'amim*, "gemelli"): cf. Ev. Io., XI 16, XX 24 e XXI 2. Diosko(u)ros è naturalmente sinonimo di Didymos: la costellazione dei Gemelli è detta in greco indifferentemente Didymoi o Dioskouroi, e così via. Dietro la lectio "Dioskor" potrebbe cogliersi allora, secondo Fiaccadori, non solo e non tanto la scherzosa allusione a un "gemello", ma un preciso riferimento al nome del giovane principe.

<sup>15</sup> Ricapitoliamo le impressioni universalmente suscitate negli spettatori e nei critici. La fissità astratta e quasi soprannaturale dell'espressione lo fa emergere come da un'altra dimensione, avvicinandolo a figurazioni "angelicate" e "soprannaturali" della pittura di Piero della Francesca, tanto da indurre gran parte dei moderni esegeti a ritenere che si tratti del ritratto di un *morto*: così tutti gli studiosi dell'antica linea interpretativa, che riconosceva in lui Oddantonio da Montefeltro; una falsa identificazione che è stata oggi dissipata definitivamente, anche se nonostante tutte le sue controindicazioni ha ancora séguito per l'obiettivo e scientificamen-

Il fatto che il "padrone di casa" gli dia la destra rivela l'esistenza fra i due di un legame di parentela<sup>16</sup>. Soprattutto ha sconcertato gli studiosi, immettendoli in un circuito di vicoli ciechi interpretativi, la vistosa dissonanza tra la spoglia "nudità" della veste e i costumi così puntualmente connotati dei due personaggi al suo fianco.

Ma se si prova a guardare con occhi "bizantini" alla veste che Piero 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<sup>17</sup>.

te significativo fatto di essere attestata dall'antica tradizione urbinata. Di questa tradizione oggi possiamo ricostruire la genesi. La straordinaria somiglianza del giovane biondo della Flagellazione con un ritratto miniato di Oddantonio, proveniente dalla collezione di Ambras e conservato oggi presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna, emersa in tempi relativamente recenti, è sembrata una prova dell'identità tra i due. A torto, poiché è chiaramente la miniatura, eseguita dopo il 1578, a essere stata desunta dalla tavola di Piero. Al contrario, l'individuazione della miniatura e l'esplorazione del suo contesto storico ci consentono di capire come nacque l'erronea credenza che il giovane effigiato nella Flagellazione di Urbino fosse il duca Oddantonio. A crearla fu un'operazione di vero e proprio restauro d'immagine deliberatamente promosso alla fine del Cinquecento. Francesco Maria II Della Rovere, nell'intento di riabilitare la figura del suo giovane e crudele predecessore, commissionò addirittura un'opera storica, una rivisitazione della biografia di Federico da Montefeltro. Il suo autore, Bernardino Baldi, fece di tutto per far emergere da quel testo un'immagine di Oddantonio nuova e positiva. Baldi fornì anche una descrizione del suo aspetto che, come ha osservato Marilyn Lavin, appare ricalcata minuziosamente, così come la miniatura, sull'angelico personaggio già dipinto da Piero. Per la bibliografia sul ritratto del Kunsthistorisches Museum e le supposizioni degli studiosi sulla sua fonte cf. GZBC, 64, n. 22; v. anche BRST, I, 324 e 506, fig. 153. Che anche la descrizione di Baldi sia ricalcata sul dipinto di Piero è argomentato da ARLa 1968, 332-333.

<sup>16</sup> Così la linea interpretativa che prendeva le mosse dall'inventario settecentesco della sagrestia del Duomo di Urbino e che leggeva nel quadro una celebrazione dinastica della famiglia dei Montefeltro: v. PNGN, 75-76; DNST, II, 199; PICH, 8586; LNGH 1927, 39-42 (rist. in id., *Opere complete*, 1963); SLMi 1945, 16, 25 e 45; RTND, 163-183; BNCN, 17-18 e 40-41; FRMG, 31-105; DPTT, nn.11-12; BTST, I, 318-325; PMTT, 122-131.

<sup>17</sup> Il ritratto dell'ultimo porfirogenito appare l'illustrazione vivente di quello tracciato dall'enciclica di Pio II ai vescovi, ai principi e al popolo cristiano nel febbraio del 1462 (RAYN, col. 341, ann. 1462, XXXVII): «Moveat Vos saltem commiseratio istius principum, qui ex illustri et antiquissima Paleologorum Familia ortus, Imperatoris

Ma l'elemento decisivo sono i piedi scalzi. Il più evidente effetto del quadro è il frutto di una sottrazione: l'assenza dell'emblema imperiale *kat'exochén*, i calzari rossi, indossati da Giovanni VIII assiso in trono, che il fratello ultimogenito e potenziale basileus attende di rimettere ai piedi, per ora vistosamente, scandalosamente nudi.

Un segnale, un simbolo che ad occhi "bizantini", o meglio allenati alla "bizantinità", alla *rhomaiosyne*, non poteva e non può non apparire lampante. Nell'enigma della pittura protorinascimentale si riconosce, accanto a Niccolò III d'Este, signore di Ferrara e in effetti suo parente<sup>18</sup>, Tommaso Paleologo, l'erede al trono bizantino<sup>19</sup>.

Filius, Imperatoris Frater, ipse aliquando per successionem Imperator futurus, vir catholicus, prudens, magnus ac fortis animi, omni Imperio, Regnis omnibus fuit, tali patria tot oppidis ac civitatibus spoliatus, profugus, natali solo nudus atque egens ad Vos confugit, vestra implorat...». («Vi muova almeno la compassione per un così grande principe, che nato dall'illustre e antichissima famiglia dei Paleologhi, figlio d'imperatore, fratello d'imperatore, anch'egli prima o poi destinato a divenire imperatore per successione, uomo cattolico [ossia di confessione universale], 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, il vostro aiuto implora...»).

<sup>18</sup> Cf. le tavole genealogiche in S. RONCHEY, *L'enigma di Piero*, Milano 2006, pp. 250 («Lo zoccolo duro del clan filobizantino»), 330 («Parentele filobizantine prodotte dalle nozze Gonzaga-Este») e 372 («Parentele che legano i protagonisti del quadro nei due piani temporali del 1438-39 e del 1458-59»).

<sup>19</sup> L'importanza politica del ruolo cui Tommaso Paleologo era stato destinato da Pio II, dietro diretto influsso di Bessarione, era somma, ma al momento in cui fu dipinto il quadro l'ultimo erede al trono di Bisanzio non era ancora approdato in Italia (lo sarebbe stato solo un anno dopo, alla conclusione del congresso di Mantova) e dunque la sua fisionomia non era probabilmente ancora nota ai pittori (se non sulla scorta di un'antica memoria della sua presenza a Ferrara e a Firenze). Per questo la rappresentazione di Piero non è letterale, ma ampiamente idealizzata e simbolicamente trasfusa nell'archetipo classico dell'erede imberbe, angelicato, in attesa di riscatto, secondo una tipologia ripresa in numerose altre opere di Piero, contrassegnate da elementi di idealizzazione analoghi: presta il suo volto al giovane angelico vestito di bianco che osserva la scena del Battesimo di Cristo (LGBW, 105, fig. 45 e 107, particolare), al giovane santo di Sansepolcro (LGBW, 195, fig. 79), alla figura di profeta (LGBW, 136 fig. 59) e a quella angelica affrescate nella cappella maggiore della chiesa di San Francesco ad Arezzo. L'evidente astrazione dallo scenario della trattativa e perfino il gioco delle luci, più volte analizzato dagli studiosi (v. ARLA 1968, 329-331 e ARLA, 45-48; GZBC, 61 e 95, che menziona il precedente di BRND 1954, 91), ribadiscono in lui i requisiti sacrali del basileus, illuminato da un'investitura ultraterrena. L'erede della Seconda Roma è, conformemente alla teologia del potere

### 3 BESSARIONE NELLA FLAGELLAZIONE DI PIERO

Ma quella che più ci interessa, qui ed ora, è la prima figura del "proscenio" o piano della trattativa: il personaggio barbuto, in veste aulica bizantina, verosimilmente un diplomatico fuori sede, come suggeriscono fra l'altro i calzari da viaggio (ill. 111).

Il dipinto è stato definito da Thalia Gouma-Peterson «una esortazione figurata all'impegno contro i turchi», che proprio questo personaggio, le cui labbra sono nell'atto di proferire parole, rivolge direttamente al signore occidentale in broccato. Potremmo anche intendere il gesto della mano, al contrario, come un gesto di pacificazione universale. In ogni caso, un simile, universalmente riconosciuto e riconoscibile ruolo di rappresentante *kat'exochén* della mediazione tra oriente e occidente e della diplomazia internazionale non può essere attribuito a molti, in questo momento storico.

Quando Bessarione arrivò in Italia per il concilio aveva trent'anni, come sappiamo dalla testimonianza di Ambrogio Traversari, che scrive in una lettera: «È un uomo di singolare cultura e valore. Brucia d'intelligenza. È il più giovane di tutti i delegati greci, ha solo trent'anni»<sup>20</sup>.

In effetti, Bessarione era stato nominato metropolita di Nicea, prima della partenza per l'Italia, precocemente e del tutto inusualmente, prima dell'età canonica, e questo proprio per permettergli di avere voce in capitolo, di essere ascoltato, di poter parlare con prestigio gerarchico al Concilio. Doveva servirgli a esplicitare le sue doti non soltanto di filosofo e di teologo, ma soprattutto di *Realpolitiker*. Proveniente da una cultura da un millennio ancorata a competenze teologico-dogmatiche che portavano a guardare con olimpica superiorità a problemi come il *Filioque*, attraverso la sua mediazione e la sua spregiudicatezza il "più giovane dei greci" riuscirà a fare accettare, se non al clero costan-

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.

<sup>20</sup> Lettera «a Ser Filippo di Ser Ugolino Pieruzzi in Firenze», spedita da Ferrara tra l'11 marzo e il 7 aprile 1438, edita in MRCT 1939, 24-26.

tinopolitano, quanto meno a quella parte di clero greco presente al concilio di Ferrara-Firenze il riconoscimento, se non del primato, quanto meno dell'equipollenza della formula latina riguardo al dogma della processione dello Spirito Santo.

In effetti 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 dipinto da Piero nella tavola di Urbino non sia Bessarione. «La veste con le lunghe maniche e la barba biforcuta lo designano immediatamente come uno dei prelati greci giunti in Italia per il concilio del 1438-39», scriveva già trent'anni fa Ginzburg. Questo tramite – visivo e politico – tra settore “orientale” e settore “occidentale” del dipinto era stato già definito un “mediatore greco” da Gouma-Peterson, che solo cautamente, però, ne avallava l'identificazione con Bessarione, considerando il suo un “cripto-ritratto” idealizzato e simbolico.

Se lo storico dell'arte può qui esitare, lo storico di Bisanzio, della sua politica e della sua diplomazia non vede di quale altro mediatore potrebbe trattarsi se non del grande ambasciatore della *rhomaïosyne* o bizantinità, cui tutte le iniziative antiturche nei decenni centrali del Quattrocento si riconducono: lo spregiudicato fautore dell'unione a Ferrara-Firenze, il cui anniversario il quadro commemora; il principale coadiutore di Pio II alla conferenza di Mantova del 1459, in occasione della quale il quadro fu commissionato ed eseguito; nonché, nei vent'anni intercorsi tra l'uno e l'altro estremo cronologico, l'inesauribile sostenitore di ogni piano di salvataggio occidentale di Bisanzio.

Fra le molte obiezioni suscitate dall'identificazione del “mediatore greco” con Bessarione la prima è quella relativa all'età del nostro, che nel 1459 avrebbe dovuto avere circa cinquantadue anni. Ma se la cronologia narrativa del quadro si antedata di venti anni rispetto al concilio di Mantova e si riferisce al concilio d'Unione – e precisamente alla sua prima fase ferrarese, voluta e ospitata da Niccolò III, il padrone di casa che chiude, sullo sfondo del campanile albertiano della sua città, la sequenza dei personaggi – ecco spiegata, oltre alla presenza di Giovanni VIII in trono con

ancora ben visibili i calzari di porpora, emblema della sovrannità, anche l'età del personaggio in vesti da cortigiano.

Questa apparirà appropriata al "più giovane dei greci" e la *Flagellazione* ci restituirà allora il volto giovanile di Bessarione: quello della sua prima vita bizantina di aristocratico *enfant prodige* proveniente da un *cursus honorum* velocissimo nelle due principali corti dell'impero, Costantinopoli e Mistrà, assicurato proprio dalla sua straordinaria precocità nella filosofia, nello studio. Il che da sempre a Bisanzio era il presupposto di una carriera all'interno della burocrazia, vuoi laica vuoi ecclesiastica, comunque dell'élite governante.

#### 4 INDIZI FISIOGNOMICI

Si sa che due fotografie della stessa persona possono presentare diversità notevoli. Figuriamoci due quadri.

Carlo Ginzburg<sup>21</sup>

I tratti del "mediatore greco" della *Flagellazione* sono peraltro sovrapponibili ad almeno una, la principale, più credibile e autorevole delle *lignées* dell'iconografia più tarda del Bessarione occidentale. Se da un lato, infatti, la scomparsa delle migliori e più attendibili testimonianze iconografiche su di lui, e in particolare la cancellazione totale di quelle giovanili, ci impedisce di ricostruire il volto di Bessarione al suo arrivo in Italia<sup>22</sup>, se è vero che dai suoi ritratti ufficiali

<sup>21</sup> GZBG, 77.

<sup>22</sup> È andato perduto l'affresco di Galasso Galassi nella chiesa della Madonna del Monte a Bologna, eseguito quando Bessarione, poco più che quarantenne, era legato pontificio e si era fatto ritrarre, secondo le testimonianze, «in ginocchio senza cappello», insieme all'amico di sempre, Niccolò Perotti, e accanto a papa Niccolò V (la sommaria descrizione che ci resta si deve a GDCC, 159, e risale ai primi anni del XVI secolo: v. LLLN 1994, 275; BNCA 1999B, 160; LBKY, in part. 285). Risaliva secondo Vasari allo stesso pontificato il ciclo eseguito in Vaticano, al piano superiore del palazzo di Niccolò III, in una stanza dell'ala settentrionale parzialmente ricostruita da Niccolò V, dove le «teste al naturale» di Bessarione e di altri uomini famosi erano «così belle e ben condotte» scrive

superstiti – anche escludendo quelli tardi, spesso repliche o repliche di repliche di prototipi perduti, e isolando quelli considerati più attendibili perché eseguiti in vita, durante la vecchiaia – è quanto mai difficile desumere le sue fattezze reali<sup>23</sup>, e se è infine altrettanto vero che non possiamo

Vasari «che la sola parola mancava a dare loro vita». Non esistono più né i due ritratti di Gentile Bellini commissionati dal senato veneziano, quello per la Sala del Maggior Consiglio, che rievocava l'invio di ambasciatori a Federico Barbarossa da parte di papa Alessandro III e del doge Sebastiano Ziani e vi inseriva *en travesti* Bessarione e altri contemporanei (v. FOBR, 272-273 e 278; LBKY, 288 e 295, n. 4; LLLN 1994, 275), né un terzo, andato bruciato nel 1546 e copiato a memoria da un tardo discepolo di Bellini, forse Giannetto Cordegliagli, in una tela, oggi conservata all'Accademia di Venezia, tanto nota e tanto spesso riprodotta quanto generica nei tratti e stilisticamente carente (LBKY, 288-289; LLLN 1994, 276, e cf. *ivi*, fig. 92). È distrutto anche il ritratto commissionato ad Antoniazio Romano da Bessarione stesso per la sua cappella funeraria ai Santi Apostoli di Roma (come si evince dal testamento del 1464: cf. LLLN 1994, 277-278), così come il «quadrono di mano del Cortona» (verosimilmente Luca Signorelli) che risultava presente sotto Paolo III nella cappella di Sisto IV in Vaticano (a ragguagliarci su di esso è una lettera di Fulvio Orsini in risposta a Gianvincenzo Pinelli, datata 16 marzo 1585. Così recita il passo in questione: «Ben me ricordo haver inteso dal cardinale S. Agnolo che papa Paolo terzo li mostrava nella cappella di Sisto quarto uno di quei quadroni di mano del Cortona, dove era il B. con cinque dei suoi, tra i quali nomava l'Argyropulo, il Gaza, il Sipontino, etc.»; il brano, citato da NHAC, è riportato in BNCA 1999B, 160, n. 3) e molti altri. Fra le altre immagini perdute cf. ad esempio la miniatura, ritenuta una delle prime raffigurazioni di B. giovane, risalente probabilmente al periodo in cui era legato pontificio a Bologna, che apriva il codice 427 della Biblioteca Capitolare di Lucca, rubato nel 1972. Il manoscritto recava al fol. 1r un'immagine della presentazione del libro da parte dell'autore all'imperatore Federico III e a Bessarione, provvisto di barba nera; i due destinatari figuravano seduti sullo stesso trono: cf. BNCA 1999B, 164; PAOL. La lista dei ritratti perduti di B. si accresce peraltro con l'avanzare degli studi ed è destinata a crescere ancora: cf. BNCA 1999B, e LLLN 1994.

<sup>23</sup> Come ha osservato Fabrizio Lollini (v. LLLN 1994, 278 ss.), «la stragrande maggioranza delle raffigurazioni del cardinale greco appare infatti totalmente priva di una qualsiasi verosimiglianza che non sia quella, del tutto generica, dovuta all'inserimento in schemi già dati (o comunque repertoriali) di indicazioni atte a definire o identificare il 'personaggio Bessarione': il saio basiliano, la barba, eventualmente il cappello rosso». Lo stesso bizzarro destino che ha fatto sì che di Bisanzio rimanesse in occidente un'opinione multiforme e deforme, distorta, spesso caricaturale, sembra avere agito anche sulla maggior parte dei volti di Bessarione consegnati dalla storia agli studiosi moderni, e in particolare proprio su quelli che costoro hanno voluto trascogliere come "certi e realistici". Un'analogia *damnatio memoriae* sembra avere colpito le medaglie, le pitture e le miniature, peraltro di scarsa qualità tecnica, che mostrano un Bessarione rozzo e nasuto, e di

sapere se la grande discrepanza tra i volti del *Bessarion pictus* vada attribuita all'imbarazzo e all'ostilità implicita degli artisti più vicini al comune sentire dei cattolici<sup>24</sup>, o alla loro scarsa abilità<sup>25</sup>, o al mutare del viso di lui negli anni<sup>26</sup>, o a

volta in volta stupefacentemente diverso. La singolare difformità delle immagini di Bessarione è stata sottolineata anche da GZBC, 77, e GoPE, 232, n. 87

<sup>24</sup> Questo potrebbe essere vero forse per i due ritratti veneziani superstiti, che lo raffigurano con il reliquiario della Vera Croce donato alla Scuola Grande di S. Maria della Carità (ill. 113): la tavola di Gentile Bellini oggi alla National Gallery di Londra, dipinta per fare da sportello al cosiddetto "albergo", il tabernacolo costruito per accogliere la stauroteca (per un'analisi generale del dipinto cf. PLSG; sulla sua datazione, il cui t. p. q. è il 1472 e non il 1464 come precedentemente ritenuto dagli studiosi, v. LBKY, 264, la quale crede tuttavia, seguendo le osservazioni di Meyer, che Bellini non lo abbia realizzato a memoria, ma abbia utilizzato per eseguirlo cartoni e scritti realizzati durante il soggiorno del niceno a Venezia nel 1464), in cui il donatore, rimpicciolito tanto da sembrare un nano, ostenta un enorme naso carnoso e deforme, oltre alla tela attribuita Giannetto Cordegliaghi e oggi conservata all'Accademia di Venezia, copiata forse dal ritratto perduto del maestro, di cui si è detto sopra in nota. Anche se nell'ambiente veneziano, cui era variamente se pure ambivalentemente legato ("è tutto veneziano", avrebbe detto di lui l'ambasciatore estense, presente a Roma alla cerimonia di cessione della sua biblioteca alla Repubblica: PSTR, II, 363 ss.; fin dal 1461 del resto Bessarione era ufficialmente un patrizio veneziano, il suo nome essendo stato aggiunto in quell'anno, probabilmente per interessamento della famiglia Vallaresso, al *Libro d'oro della nobiltà*: FOBR 1994, 313; cf. ZRZI 2002, 102), e in particolare presso la confraternita della Carità, dov'era stato munifico ospite, Bessarione non poteva essere veramente osteggiato.

<sup>25</sup> Una sorprendente carenza stilistica, quando non una vera e propria rozzezza di esecuzione, caratterizza molte delle raffigurazioni superstiti del niceno: ad esempio la miniatura che lo raffigura quarantenne in uno dei corali da lui fatti eseguire e in seguito donati al convento dei frati dell'Osservanza di Cesena, oggi conservati presso la Biblioteca Malatestiana (corale Bessarione 2), su cui v. MACA; LBKY, 286; quella della c. 2 del ms. Nouv. acq. lat. 1002 della Bibliothèque Nationale di Parigi, contenente la *Summa de casibus conscientiae* del minorita Graziano (cf. LLLN 1994, 283); e, per non menzionarne di ulteriori, lo stesso ritratto attribuito a Cordegliaghi, di cui alla nota precedente.

<sup>26</sup> Si è ipotizzato che la fisiognomica di Bessarione abbia subito una mutazione drastica nell'età avanzata. Al suo naso, che suppone deformato dopo i cinquant'anni, forse per una malattia, Carlo Ginzburg ha dedicato un ironico *stemma nasorum*, che in base all'elenco delle principali raffigurazioni senili superstiti del cardinale niceno distingue nella «selva di nasi scolpiti, dipinti o miniati» quelle con naso o gibboso o carnoso in punta da quelle con naso «diritto, quasi greco» (GZBC, 77-81). Possiamo rettificare che le raffigurazioni «con naso diritto, quasi greco» sono probabilmente di fantasia e in ogni caso eseguite in epoca molto successiva a quella in cui Bessarione era in vita, probabilmente a partire da un medesimo archetipo perduto e più volte ricopiato. Mentre la vera

tutte e tre le cose insieme<sup>27</sup>, ed è certo che se dovessimo dare credito a tutte le contraddittorie rappresentazioni che la storia dell'arte ci fornisce la fisionomia di Bessarione ci sfuggirebbe completamente, è anche vero che un'analisi non solo iconografica ma anche storica e prosopografica accurata ci permette di sottrarre a questo verdetto almeno quattro sue raffigurazioni, e di considerarle sostanzialmente attendibili, sia per la loro coerenza reciproca, sia per la qualità e affidabilità degli artisti che le eseguirono, sia per il rapporto particolarmente stretto di Bessarione con i *milieu* dai quali la ricostruzione storica ci permette di considerarle espresse. Lasciate che ve le mostri.

distinzione da farsi è tra le raffigurazioni in cui il naso è solo gobbo, progressivamente sempre di più con l'andare degli anni, e quelle in cui, anziché essere arcuato sul dorso, è carnoso e gonfio in punta tanto da farla sembrare rivolta in su. Le raffigurazioni più accattivanti sono evidentemente le prime, ma gli storici dell'arte tendono a considerare più realistiche le seconde. È in effetti più facile, in linea di principio, che un artista migliori e idealizzi il suo soggetto piuttosto che peggiorarlo e caricaturalizzarlo. Tuttavia, questa considerazione in sé realistica poteva non valere per un soggetto controverso, religiosamente ed etnicamente distante, come Bessarione.

<sup>27</sup> Le fonti del tempo testimoniano che il cardinale greco era oggetto non solo di fascinazione e devozione, ma anche di imbarazzo e turbamento. Riprovazione, ironia sprezzante e aggressività si addensavano proprio sul suo aspetto, che aveva mantenuto ostentatamente fedele all'uso orientale. "Un caprone barbuto" lo definisce il consigliere Gregor von Heimburg durante la sfortunata ambasceria in Germania del 1460-61, come testimonia la *Cronaca di Norimberga* (cf. LBKY, 285, con fonti e bibliografia a 295, nn. 3 e 4). Poggio Bracciolini, in una delle sue *Facezie*, testimonia l'irriverenza e l'irrisione, all'interno della curia, per la "prolissa barba" di quell'«unico caprone in mezzo a tante capre» (BRLN, 212). Lotte Labowsky ha analizzato la «componente di repulsione irrazionale», o quanto meno di imbarazzo e timore, un misto di attrazione e ripugnanza, nella reazione dei contemporanei alla vista dell'aristocratico bizantino divenuto cardinale. Ad esempio quella della pur ellenofila Barbara di Brandeburgo, nata Hohenzollern e sposata a Ludovico Gonzaga: cf. la sua lettera del 10 luglio 1459 a Bianca Sforza, conservata all'Archivio di Stato di Milano e pubblicata in PSTR 1904, 74, n° 74 (cf. LBKY, 285-286). Ma non possiamo sapere se lo straniamento di Barbara di Brandeburgo all'incontro con l'ecclesiastico barbuto, che fu inaspettato e avvenne in riva a un lago, al crepuscolo di una sera estiva, durante la conferenza di Mantova, dipendesse dall'incresciosità del suo aspetto o al contrario dal suo fascino.

## 5 IL BESSARIONE DI PAOLO ROMANO

A distinguersi dagli altri volti del *Bessarion pictus*, quanto meno per espressività e accuratezza, è in primo luogo il bassorilievo eseguito da Paolo Romano per il monumento funebre di Pio II (ill. 114), originariamente collocato nella basilica di San Pietro e poi all'inizio del Seicento trasferito in quella di Sant'Andrea della Valle<sup>28</sup>. Bessarione vi è raffigurato in preghiera, di fronte a Enea Silvio colto nell'atto di deporre la reliquia della testa di sant'Andrea sull'altare di San Pietro. Siamo nel 1462, il niceno, ormai da ventitre anni cardinale "orientale" della curia romana, porta la mitria. Nonostante abbia superato quei cinquant'anni che dovevano avergli inflitto, secondo gli storici dell'arte, un devastante *coup de vieillesse*, il suo profilo è però ancora bello. Rugoso e scavato, è il profilo di un uomo ormai anziano, ma se guardiamo le sopracciglia, la piega della bocca e la forma della barba, e soprattutto l'elemento in genere più incostante e disorientante nell'iconografia di Bessarione e cioè il naso, questi tratti essenziali sono certamente compatibili con quelli del "mediatore greco" della *Flagellazione*.

Curiosamente, la maggioranza degli storici dell'arte ha giudicato il ritratto di Paolo Romano «completamente disattento alle specificità fisionomiche di Bessarione». Eppure lo scultore favorito di Pio II era noto per la precisione con cui incidere i lineamenti dei soggetti che il papa gli commissionava: sono celebri per il loro realismo, ad esempio, le effigie di Sigismondo Malatesta destinate ad essere pubblicamente bruciate all'atto della sua scomunica e secondo le fonti somigliantissime<sup>29</sup>. Ma nel caso della fisiognomica di Bessarione

<sup>28</sup> Il monumento funebre di Pio II era rimasto fino al 1614 nella cappella di Sant'Andrea fatta costruire da Enea Silvio Piccolomini all'interno della basilica di San Pietro. Quando la cappella fu smantellata, sotto il pontificato di Paolo V Borghese, il papa lo fece trasferire a Sant'Andrea della Valle, dopo aver fatto provvisoriamente traslare il corpo di Pio II, insieme a quello di suo nipote Pio III, in sarcofaghi di scavo presso le Grotte Vaticane. Nel 1623 anche le spoglie dei due pontefici furono portate a Sant'Andrea della Valle: cf. i documenti citati in ANTN, 50-52 e nn.

<sup>29</sup> Paolo Romano «realizzò l'opera con tanta maestria che sembrava di vedere Sigismondo vivo»: cf. LNRD, 263 (l'episodio è narrato da Pio II in PCOM, VII

nel bassorilievo funebre, si è supposto che Paolo Romano sia stato «poco incline a indugiare su dettagli di questo genere»: sia perché il profilo di Bessarione faceva parte di «un complesso narrativo più ampio», sia perché sarebbe stato «eseguito e ritoccato sotto diverse mani»<sup>30</sup>.

Eppure, da un lato l'espressività dei tratti, dall'altro il confronto con l'evidente realismo degli altri personaggi del gruppo, in particolare con i lineamenti ben noti di Enea Silvio, che è ritratto meravigliosamente, o anche con quelli inconfondibili di Nicola Cusano, ben riconoscibile alle spalle del niceno, ci fanno apparire la raffigurazione di Paolo Romano, se anche forse rimaneggiata in corso d'opera, decisamente attendibile.

## 6 IL BESSARIONE DI GIOACCHINO DE GIGANTIBUS

La forma e la lunghezza della barba, l'atteggiamento delle labbra, il taglio dei grandi occhi cerchiati e delle sopracciglia, le guance scavate, ma anche le rughe ai lati del naso e soprattutto, di nuovo, il naso stesso avvicinano il volto del Bessarione di Paolo Romano a quello di almeno altre due raffigurazioni commissionate ad artisti di valore in ambienti in cui Bessarione era tanto noto quanto in quello pontificio.

Il naso gobbo del Bessarione di Paolo Romano – sviluppo ripetiamo più che plausibile del naso camuso del “mediatore greco” della *Flagellazione* – è in effetti simile, anche se meno accentuato, a quello successivamente attribuitogli nel celebre medaglione miniato che si trova nel manoscritto parigino dell'*Adversus calumniatorem Platonis* conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi<sup>31</sup>.

Nella miniatura, che incornicia l'incipit del codice, fatto eseguire a Napoli da Bessarione stesso, sono raffigurati

11, 1448-50).

<sup>30</sup> Le osservazioni citate si leggono in LLLN 1994, 281; su questa linea è anche LBKY, 293. I «ritocchi di più mani» renderebbero il profilo del bassorilievo di Paolo Romano non probante per LLLN 1994, 279, e tale mostra di ritenerlo anche GZBG, 79. «Incertezze interpretative» emergono anche secondo BNCA 1999B, 165.

<sup>31</sup> Si tratta del ms. Lat. 12946, f. 29r.

il cardinale niceno e re Ferdinando d'Aragona, entrambi di profilo. Il codice fu miniato da Gioacchino de Gigantibus tra il 1472 e il 1476<sup>32</sup> (ill. 115).

Il circolo umanistico aragonese, da cui fu espresso il manoscritto e cui apparteneva il suo miniatore, fu frequentato sino all'ultimo da Bessarione: al suo interno si poteva avere dunque un'idea precisa e di prima mano delle sue fattezze<sup>33</sup>. E che questa sia, nell'ambito della miniatura – dove pure il niceno fu spesso raffigurato, specie in vecchiaia – l'unico ritratto che si avvicina a quelle che dovevano essere le sembianze senili di Bessarione è stato concluso già, per diversa via, da Carlo Ginzburg<sup>34</sup>.

## 7 IL BESSARIONE DI BERRUGUETE

Nella sua seconda vita occidentale il "cardinale orientale" Bessarione amava distinguersi dal resto della curia indossando invariabilmente, anziché la porpora cardinalizia, la veste nera da monaco basiliano: per ribadire la sua diversità e insieme, potremmo dire, il lutto per il suo secolo. Con quest'abito nero, su cui spicca ancora di più il rosso del cappello cardinalizio, Bessarione appare raffigurato nella quasi totalità dei suoi ritratti, attendibili o meno che siano<sup>35</sup>. Come ha scritto Fabrizio Lollini, il "personaggio

<sup>32</sup> Per la datazione cf. RUYS, 272-273; GZBG, 102, n. 60; LLLN 1994, 279; BNCA 1999B, 163 (che ritiene la miniatura eseguita solo dopo la morte di Bessarione).

<sup>33</sup> Contrariamente a quanto ritiene LLLN 1994, 279. Sulle frequentazioni napoletane di Bessarione cf. PGCR; PGCR 1998.

<sup>34</sup> GZBG, 79 e 81; contra, come si è detto, LLLN 1994, loc. cit.

<sup>35</sup> Un censimento completo dei ritratti di Bessarione noti o riconosciuti tali nel mondo degli studi fino al 2005 è stato fatto da Lorenzo Abbate nella sua tesi di laurea in Civiltà Bizantina presso l'Università degli Studi di Siena. In particolare si possono segnalare alcune miniature: Marc. Membr. 53 (G. Fichet, *Rhetorica*), f. 1 (1471); Vat. Lat. 3586 (Bessarione, *Epistolae et orationes de arcendis Turcis*), f. 1r (1471); Par. Lat. 12947, f. 11. Forse identificabili con il cardinale, come suggeriremo in nota più avanti, i vari san Girolami presenti nella Bibbia di Borso d'Este: v. in part. I c. 270v e II c. 190r. Si è voluto riconoscere un ritratto di Bessarione anche nella figura del sacerdote Urio ritratto nell'Approdo di Urio a Padova di Giovanni Storlato, affresco eseguito tra il 1436 ed il 1441 per la cappella di San Luca dell'abbazia di Santa Giustina a Padova (cf. DNSA, 173). Occorre tuttavia osservare (anche sulla

Bessarione", nella stragrande maggioranza delle sue raffigurazioni, è definito non dalla coerenza o costanza o verosimiglianza degli elementi fisiognomici, ma dall'incrocio di tre attributi connotanti: «il saio basiliano, la barba, eventualmente il cappello rosso»<sup>36</sup>. Anzi, come si è accennato sopra, proprio la mancanza di tali insegne aveva portato inizialmente gli studiosi a respingere l'identificazione con Bessarione giovane del personaggio raffigurato da Piero nella *Flagellazione* di Urbino.

Quello che, su committenza del duca di Urbino, Pedro Berruguete fece al bizantino nerovestito, con il cappello cardinalizio rosso e un libro in mano (ill. 116), è uno dei più bei ritratti d'intellettuale della pittura del rinascimento, paragonabile a quelli che Holbein fece a Erasmo. Sarà anche un ritratto fedele? Secondo gli storici dell'arte che si sono occupati dell'iconografia di Bessarione, non lo è. Anzi, fra i ritratti di Bessarione questo splendido dipinto è il più detestato e screditato. Ginzburg lo ritiene «un Bessarione di fantasia, dipinto poco dopo la sua morte da qualcuno che verosimilmente non l'aveva mai incontrato», pur considerando «stupefacente che un ritratto simile fosse destinato alla corte di Urbino, con cui Bessarione aveva avuto rapporti così stretti, e per tanto tempo: ma» conclude «bisogna rassegnarsi all'evidenza». Lollini lo bolla seccamente come «pseudoritratto», pur considerando anche lui strana la sua presenza «già da epoca vicina alla morte del cardinale in una sede che aveva avuto con lui rapporti strettissimi e preferenziali»<sup>37</sup>.

Il Bessarione che vediamo qui effigiato è un intellettuale platonico di composta, aristocratica e ascetica bellezza: un

scorta di LLLN 1994, 283) che la figuretta dell'affresco porta, è vero, una sorta di cappello cardinalizio, ma ha una lunga barba bianca che non sembra facilmente conciliabile con l'età di Bessarione all'epoca. Se proprio nell'effigie di Urio si volesse riscontrare il ritratto di un ecclesiastico orientale, sarebbe forse più plausibile propendere per quello, parzialmente immaginario, di Giuseppe II.

<sup>36</sup> LLLN 1994, 278 ss.

<sup>37</sup> GZBG, 79, isola il ritratto di Berruguete da tutti gli altri: «il ritratto oggi al Louvre» scrive «è assolutamente estraneo, dal punto di vista fisiognomico, alla serie nel suo complesso». La definizione di «pseudoritratto» e le altre osservazioni si leggono in LLLN 1994, 281; su questa linea è anche LBKY, 293.

Erasmus orientale. È un Bessarione inappartenente, in fuga dalla curia, di cui non si fidava più, da Venezia, di cui non si fidava più che tanto, dal clero greco, di cui meno di tutti si fidava<sup>38</sup>. E in fuga anche dalle altre corti, per rifugiarsi in quella del più indipendente e incorruttibile dei suoi protettori, il duca Federico.

A lui, nella primavera del 1472, quando per cresimare l'erede Guidobaldo il niceno si fermò a Urbino sulla via di quella missione in Francia che come lui stesso prevedeva sarebbe fallita<sup>39</sup>, e da cui non sarebbe più tornato<sup>40</sup>, aveva lasciato in deposito i libri che ancora conservava personalmente, ossia una cospicua parte delle preziose casse che dopo laboriose trattative aveva lasciato in eredità al governo di Venezia.

<sup>38</sup> Sull'ambivalenza dei rapporti che negli ultimi anni della sua vita Bessarione intrattenne sia con Venezia sia con la curia romana v. più avanti, in nota.

<sup>39</sup> Del prevedibile fallimento della missione francese di Bessarione è testimone la perduta lettera spedita da Lione nel settembre 1472 a Sisto IV, il cui contenuto è ricostruito da VAST, 428.

<sup>40</sup> Sarebbe morto nella notte tra il 17 e il 18 novembre dello stesso anno, sulla via del ritorno, a Ravenna: forse avvelenato, come sembrano indicare le fonti utilizzate da B. Orsini, *La verità esaminata, intorno al ramo più principale dell'imperial albero Comneno, storico e genealogico [...]*, in *Le glorie cadute dell'antichissima, ed augustissima famiglia Comnena, da' maestosi allori dell'imperial grandezza, nè tragici cipressi della priuata conditione [...]*, cauate dal buio dell'obliuione alla luce del mondo, dall'abbate don Lorenzo Miniati, seconda impressione corretta, Venetia 1663, recentemente rivalutate e analizzate da T. Braccini, *Bessarione Comneno? La tradizione indiretta di una misconosciuta opera storica di Giano Lascaris come fonte biografica genealogica*, «Quaderni di Storia» (2006). Il brano di Orsini che concerne la morte di Bessarione si legge in ORSN, 97. Anche secondo le memorie manoscritte della famiglia Dandolo Bessarione sarebbe morto avvelenato insieme a Dandolo stesso, per mano di uno dei servitori di quest'ultimo. Così riferisce DEAG, 512: «Non andò guari però, che un improvviso accidente ce lo [scil. Antonio Dandolo] rapì, e la memoria funesta del suo passaggio, che appellare potiamo arcana, tratta si è dal Codice sovracitato [511: ...secondo alcune memorie della propria famiglia, che scritte a penna si custodiscono presso il nobil uomo Arrigo Dandolo], presso il nobil uomo Arrigo Dandolo. Trattandosi in esso del nostro Autore, come Podestà di Ravenna, le seguenti parole si leggono: 'Morse di veleno datoli da un Servitore, mentre havendo ricevuto nel suo Palazzo a Ravenna il Cardinal B. Niceno nel suo ritorno dalla legatione in Francia, erano insieme a tavola, onde tutti e due morirono a 18 novembre, che vivendo furono molto congiunti in amore delle virtù, che in tutti due risplendevano'». Anche se nessuno storico ha mai dato credito a questa versione dei fatti (cf. VAST, 431, n. 431), la possibilità che la morte di Bessarione sia avvenuta per avvelenamento era peraltro già stata presa in considerazione da MRCT, 72.

Gli sarebbero serviti per il periodo di riposo che al ritorno dalla missione impossibile affidatagli da Sisto IV avrebbe dovuto trascorrere, su invito di Federico, nel Palazzo Ducale di Castel Durante, per rimettersi in salute, spiegano gli storici<sup>41</sup>. Può darsi, se fosse riuscito a tornare. Ma le fonti ci dicono che fin dalla partenza per la Francia Bessarione si era comportato come chi, di tornare, non si aspettasse più. Aveva designato Federico da Montefeltro come garante del destino della biblioteca, eludendo la tentacolare corte pontificia, con la sua nascente biblioteca e i suoi avidi cardinali, esautorando di fatto i suoi esecutori testamentari, e soprattutto mettendo sotto scacco il governo di Venezia<sup>42</sup>. Federico, politico di polso, uomo scrupoloso, lui stesso collezionista di codici e proprietario di una nascente e già famosa biblioteca, non avrebbe lasciato uscire dai suoi confini la preziosa eredità dell'amico se non dietro precise garanzie legali<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Il duca aveva già predisposto tutto, come documenta una sua lettera: cf. CLGH 1964, 164-165.

<sup>42</sup> L'arrivo a Gubbio di Bessarione data al 27 aprile: cf. CGGU, 89-90. Sulla consegna in quell'occasione delle casse di libri a Federico cf. FNCI 1959, 141; CLGH 1964, 167; LBKY 1979, 37. Non possiamo in realtà sapere se il niceno abbia trasferito a Urbino tutto ciò che restava della sua biblioteca a parte quanto già inviato a Venezia dopo l'atto di donazione del 1468 (cf. LBKY 1979, 37), come ritiene Concetta Bianca (BNCA 1999D, 125), o se ancora qualche segmento fosse rimasto altrove (cf. LBKY 1979, 37-8, che cita il caso dei dieci codici contenenti le opere di sant'Agostino, ancora in lavorazione a Firenze al tempo della morte di B., che furono più tardi spediti a Venezia per interessamento personale di Lorenzo il Magnifico). Ma quel che conta è che con questo gesto mostrò di «designare di fatto come persona di fiducia, quasi in alternativa agli esecutori testamentari, proprio il conte Federico» (BNCA 1999D, *ivi*), cautelandosi di sottrarre alla curia romana, dopo l'eredità giuridico-dinastica di Bisanzio, appena trasferita in Russia con il matrimonio appena prima concluso tra Zoe-Sofija Paleologhina e Ivan III di Mosca, anche quella bibliografico-culturale. Di fatto, il "filoromano" Bessarione a Roma, di sé, non lasciò nulla.

<sup>43</sup> E infatti così fu: meno di due anni dopo, il 28 febbraio 1474, nel convento di Santa Chiara a Urbino, Federico da Montefeltro, secondo le volontà testamentarie dell'amico, consegnò al "Segretario della Signoria di Venezia" le casse non solo intatte, ma accompagnate, per impedire qualsiasi broglio o alleggerimento, da un meticoloso inventario redatto per l'occasione, la cui compilazione non a caso incontrò l'ostilità dei cardinali, che dopo molte proteste ottennero alla fine solo una cassa sigillata di cui non conosciamo il contenuto. L'atto di consegna venne registrato in un documento che fu conservato nell'Archivio Ducale, così gelosamente che lo possediamo ancora oggi. Che la consegna delle casse a Federico fosse

Sotto il ritratto dell'amico, commissionato personalmente per il celebre studiolo del Palazzo Ducale, Federico da Montefeltro collocherà una scritta intensamente significativa:

Bessarioni, Graeci Latinique conventus pacificatori, ob summam gravitatem doctrinaeque excellentiam, Federicus amico sapientissimo optimoque posuit.

A Bessarione, amico sapientissimo, che con la sua somma autorità e l'eccellenza della sua dottrina ha mediato la pacificazione dei greci e dei latini, Federico dedicò questo ritratto.

## 8 L'ATTENDIBILITÀ DI BERRUGUETE

La figura di Pedro Berruguete è stata, fino a pochi decenni fa, evanescente. Poi, di recente, si è fatta controversa. Gli storici dell'arte si sono lambiccati sulla sua biografia e sulla sua carriera, peraltro senza grandi risultati, dopo che, negli anni 20 del Novecento, tre grandi come Longhi, Gamba e Allende Salazar erano arrivati insieme e autonomamente a riconoscere la sua mano nei ventiquattro ritratti di uomini illustri eseguiti per decorare lo

una scelta strategica di Bessarione, per tutelarsi sia nei confronti dei veneziani sia, soprattutto, in quelli della curia, dopo la persecuzione dei platonici sotto Paolo II – che era stata probabilmente la motivazione immediata della revoca della donazione al monastero di San Giorgio, istituzione ecclesiastica e dunque alla fine soggetta alla chiesa di Roma, e della riassegnazione della biblioteca ai governanti laici della repubblica di Venezia – è ammesso perfino da BNCA 1999D, 125: «Forse non era un caso che egli preferisse depositare ad Urbino e non a Roma la sua biblioteca». Se già nella seconda metà degli anni 60, quando a Roma sotto Paolo II non aveva tirato buona aria per i platonici, e l'accademia di Pomponio Leto era stata sciolta e i suoi membri arrestati come sovversivi oltreché eretici, la corte di Urbino si era posta «in velata ed implicita opposizione con la curia romana», dopo la morte di Bessarione esponenti di quel circolo si sarebbero trasferiti da Federico di Montefeltro. E l'accanimento che Sisto IV avrebbe esercitato contro Niccolò Perrotti e i suoi averi lascia supporre che neanche sotto questo papa, apparentemente docile ai consigli politici di Bessarione, gli orientamenti suoi e della sua cerchia in campo propriamente culturale fossero in realtà ben visti: si legga quanto scrive in proposito VsBG, I, 304-305 Greco (con le obiezioni di Mercati alla n. 4).

studiolo di Federico nel Palazzo Ducale di Urbino e oggi esposti in parte nella loro sede originaria e in parte al Louvre<sup>44</sup>.

Dell'esecuzione finale di quei quadri sembra che Berruguete sia stato incaricato, giovanissimo, in sostituzione di Joos van Wassenhove, alias Giusto di Gand, il «maestro solenne» fiammingo originariamente chiamato a dipingerli dal duca<sup>45</sup>. Si è supposto che fin dalla prima prova nella Pala del Corpus Domini Giusto di Gand «avesse deluso le aspettative della committenza»: come vedremo fra poco, Federico gli aveva affidato un tema figurativo assolutamente insolito, dal significato unionista e filobizantino, che sarebbe rimasto raro nell'arte occidentale<sup>46</sup>. Ancora meno sembrerebbe avere accontentato il committente la prima versione dei ritratti. In ogni caso, il lavoro

<sup>44</sup> Gli studi in questione sono LNGH, 123; GMBA, 638; ALSZ.

<sup>45</sup> È Vespasiano da Bisticci a parlare di un «maestro solenne» che Federico da Montefeltro avrebbe chiamato dalle Fiandre «per non trovare maestri a suo modo in Italia che sapessero colorire in tavole ad olio». Se poi l'elogio di Vespasiano si riferisca a Giusto di Gand o a Berruguete non è in realtà chiarissimo, dato che aggiunge che a Urbino «fece molte pitture di sua mano solennissime et maxime in uno suo istudio, dove fece dipingere e filosofi et poeti e tutti e' dottori della Chiesa così greca come latina, fatti cor uno meraviglioso artificio, et ritrasevi la sua signoria al naturale, che non gli mancava nulla se non lo spirito», giudizio, quest'ultimo, più facilmente applicabile al *Doppio ritratto di Federico e Guidubaldo* di Berruguete che alla *Comunione degli apostoli* di Giusto di Gand: cf. VSBG, 384.

<sup>46</sup> Le ricevute di pagamento ci informano che la presenza di Giusto a Urbino durò fino a che terminò la *Comunione degli Apostoli* della pala dell'altare maggiore della confraternita del Corpus Domini, per la quale venne pagato tra il 1473 e il 1474. Dopo questa data, negli archivi non si trovano più notizie di lui. Mentre un documento cinquecentesco, oggi scomparso ma descritto nel 1822 da PNGN, menziona un «Pietro spagnolo pittore» come presente a Urbino nel 1477. Circostanza confermata e precisata da uno scrittore spagnolo del Seicento, Pablo de Céspedes, il quale riferisce che un «pintor español» eseguì «en un camarino» del duca al palazzo di Urbino alcune teste «a manera de retratos de hombres famosos, buenas a maravilla»: CSPS, 305. RERE, 100, ipotizzano che un evento improvviso – forse addirittura la sua morte – abbia interrotto il lavoro del primo artista indipendentemente dalla volontà del duca: «Sembra che il lavoro di Giusto di Gand si sia bruscamente interrotto, senza dubbio prima dell'estate 1474, poiché le insegne onorifiche ricevute da Federico nell'agosto 1474 non figurano allo stadio A, ma furono aggiunte in seguito [...] Aveva semplicemente abbandonato il lavoro o lasciato la città, o era forse morto», anche se l'ultimo documento che lo riguarda, datato 15 giugno 1475, «non parla di lui come defunto? Lo ignoriamo».

di Giusto di Gand fu bruscamente interrotto e un secondo artista venne chiamato a finirlo e a correggerlo<sup>47</sup>.

La documentazione fornita dai restauri della fine degli anni 80, arricchita da ulteriori raffinate tecniche d'esame, ha mostrato che il lavoro di correzione del secondo pittore fu tanto radicale da non poter essere neppure considerato un «intervento di altra mano», ma un vero e proprio rifacimento. E questo soprattutto in alcuni quadri<sup>48</sup>.

Fra i ritratti di uomini illustri che il duca di Urbino fece eseguire, solo quattro erano di contemporanei, di persone

<sup>47</sup> Che sia stata soprattutto la prima versione dei ritratti a non soddisfare Federico è l'ipotesi della maggior parte degli studiosi ed è accolta, almeno parzialmente, anche da RERE, 100: «I cambiamenti furono effetto del gusto differente di un artista di una generazione più giovane o di una volontà del principe di emendare ciò che era già visibile? Entrambe le cose senza dubbio, poiché le trasformazioni radicali di alcuni dei personaggi non possono verosimilmente non risalire a Federico». Le due studiose secondo artista Berruguete, o comunque un pittore capace di una migliore sintesi tra le qualità analitiche della pittura nordica e la visione prospetticomatematica ormai irrinunciabilmente acquisita dalla cultura figurativa italiana; così anche SCSA.

<sup>48</sup> I restauri, a cura del Service de Restauration des Peintures des Musées Nationaux, sono stati condotti sulle quattordici tavole oggi conservate al Louvre, inclusa, perciò, quella raffigurante Bessarione. Il problema dell'attribuzione «*au vu d'une couche picturale enfin dégagée et devenue lisible*» è stato subito dopo ripreso dalle due già menzionatee storiche francesi Nicole Reynaud e Claude Ressort. La materia pittorica è stata da loro interrogata con tutte le tecniche possibili: esami stratigrafici e di microfluorescenza X, foto a infrarossi, riflessografie e naturalmente radiografie: RERE, 83. L'analisi delle due studiose ha permesso di individuare con certezza «due campagne di esecuzione pittorica distinte e separate nel tempo». Nella prima, un pittore «dai modi fiamminghi» procede a un'iniziale definizione grafica delle singole figure, eseguendo subito dopo una prima stesura pittorica della loro maggior parte, ma per lo più tralasciando di dipingerne le carni. Giusto di Gand resta dunque l'autore del disegno sottostante la pittura oltretché del suo primo strato. Nella seconda campagna il secondo pittore, Berruguete, corregge la pittura ma non può modificare i disegni sottostanti, essendo già stato steso il primo strato di colore. Proprio per questo possiamo valutare a una a una le molte novità che porta alle figure, soprattutto in ciò che serve di più a individuarle, e cioè in primo luogo i lineamenti dei volti. Pedro Berruguete subentrò dunque a Giusto di Gand quando i ritratti erano ancora in corso d'opera, qualcuno più, qualcuno meno finito. Ma le mani dei due artisti anziché semplicemente completarsi si sovrapposero. L'avvicendamento avvenne dopo il 1474, data dell'ultimo pagamento a Giusto di Gand, e prima del 1476, data in cui il ciclo fu completato, come è attestato almeno dall'iscrizione sul soffitto ligneo dello studiolo. Le due fasi sono state denominate «stadio A» e «stadio B»: *ivi*, 85-86; *ivi*, 103. Sull'opera di completamento e le macroscopiche modifiche evidenziate cf. anche BRMA.

che Federico aveva conosciuto realmente: Sisto IV, che Berruguete aveva già ritratto a Roma e che sostituì a un precedente personaggio, e poi Pio II, Vittorino da Feltre, il precettore del duca, e Bessarione, l'interlocutore intellettuale privilegiato degli ultimi anni della sua vita<sup>49</sup>.

Ora, se del ritratto di Pio II non sappiamo nulla, non essendo stato sottoposto a restauro, e se la figura di Vittorino da Feltre venne interamente ridipinta nella seconda campagna, sappiamo invece che Bessarione ha conservato, del lavoro di Giusto di Gand, in cui le carni erano state tralasciate, solo il mantello grigio-nero a grandi pieghe e il cappello cardinalizio. Il viso luminoso è interamente opera, invece, dell'artista successivo, che lo inserì nella riserva lasciata dall'artista precedente, come si può vedere dalla foto agli infrarossi (ill. 117); ugualmente «la mano carnosa, ben modellata nella luce, animata da piccoli accenti bruni arrotondati che sottolineano le articolazioni»<sup>50</sup>.

Si è dedotto che Berruguete corresse l'opera di Giusto seguendo le indicazioni personali del committente. Le fonti che ci descrivono il carattere di Federico da Montefeltro riferiscono in lui una mania di precisione quasi ossessiva. Il giovane Berruguete, probabilmente, oltre all'accuratezza tipica della sua formazione fiamminga aveva una maggiore docilità verso il perfezionismo del duca. Il suo subentro a Giusto di Gand dovette perciò rispondere all'esigenza di un maggiore realismo o comunque di una maggiore aderenza alla visione che Federico aveva dei personaggi raffigurati; a un'ostinata ricerca di fedeltà alle loro reali sembianze<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Che per i ritratti dei quattro personaggi contemporanei a Giusto di Gand e a Berruguete siano state fornite come modello «rappresentazioni coeve» è assunto da Montevecchi in DLPG, 347. Non è tuttavia da escludersi, come pure si è detto, che Giusto di Gand avesse personalmente incontrato Bessarione quando, nella primavera del 1472, aveva fatto tappa alla corte di Urbino nel suo viaggio per la Francia da cui non sarebbe più tornato. Forse da quell'incontro Giusto poté dedurre i tratti che ricorrono sia nella *Comunione degli apostoli*, sia nel disegno del ritratto portato a termine da Berruguete, con molti rifacimenti e con correzioni magari dettate direttamente dal duca Federico.

<sup>50</sup> Sulle aree del ritratto di B., come le mani, lasciate in riserva allo stadio A, cf. RERE, 91.

<sup>51</sup> Sul rispecchiarsi del carattere e delle inclinazioni di Federico nei ritratti dello

Si può concludere che il ritratto urbinato di Bessarione, anche se postumo, sia in realtà molto più somigliante di quanto immaginato finora. Si può credere che Berruguete, o meglio Federico, gli abbia ingentilito il naso, in vecchiaia deformato forse da una malattia<sup>52</sup>. Ma non si può credere che il duca volesse cambiare completamente i connotati a un personaggio così noto a lui e alla sua corte, farne un "Bessarione immaginario", come presumono gli storici dell'arte.

Del resto, la fisiognomica di Bessarione, nella versione di Berruguete, destinata alla devota corte di Urbino, è bene accostabile alle altre due raffigurazioni che abbiamo menzionato sopra – il bassorilievo di Paolo Romano, legato alla corte di Pio II, e la miniatura di Gioacchino de Gigantibus, legata alla corte aragonese – provenienti dagli altri due ambienti in cui il cardinale bizantino era meglio conosciuto e amato. In tutti e tre i casi i principali tratti del viso del Bessarione di Berruguete sono senz'altro ben compatibili, considerando la differenza di età, con quelli del Bessarione della *Flagellazione* di Piero della Francesca.

## 9 IL BESSARIONE DI GIUSTO DI GAND

A queste raffigurazioni certe potrebbe aggiungersi una terza raffigurazione ipotetica, prodotta sempre dall'ambiente urbinato. Potrebbe forse identificarsi con Bessarione il personaggio orientale barbuto che si trova vicino a Federico da Montefeltro nella *Comunione degli Apostoli* dell'altare della chiesa del Corpus Domini a Urbino<sup>53</sup>. Un dipinto commissionato nel 1473 dal duca in persona (ill. 118), che vi si fece ritrarre insieme ai suoi intimi e familiari, tra cui il figlio prediletto Guidobaldo, e in cui l'occasione liturgica,

studiolo e nelle loro iscrizioni cf. anche la scheda di G. Neerman, DPDP, 88-91.

<sup>52</sup> Se vogliamo dare credito al ritratto di Gentile Bellini, di cui si è detto sopra in nota, e alla *lignée* iconografica che ne deriva.

<sup>53</sup> Sulla *Comunione degli Apostoli*, che costituiva la pala dell'altare maggiore della confraternita del Corpus Domini a Urbino, v. la scheda di B. Montevicchi in DLPG, 343-344, G. Neerman, in DPDP, 84-85; BRGN, 107-12, e soprattutto ARLA 1967, sp. 10 ss.

propria della chiesa occidentale, si mescola deliberatamente all'iconografia bizantina<sup>54</sup>.

Esistevano in effetti due soli precedenti per il tema figurativo della comunione degli apostoli, ed entrambi si ricollegavano direttamente alla discussione dogmatica del concilio di Firenze. Si tratta di due dipinti fiorentini della cerchia di Beato Angelico: un affresco nel convento di San Marco e una tavoletta dell'Armadio degli argenti, già nella chiesa dell'Annunziata, forse allusivi al dibattito conciliare sul problema eucaristico<sup>55</sup>.

Alcuni studiosi, cogliendo la simbologia unionista del quadro di Giusto di Gand, vi hanno letto l'espressione di un tardivo – quanto, conoscendo lo scacchiere politico dell'epoca e le vedute del duca di Urbino, altamente improbabile – desiderio di Federico di contribuire alla crociata antiturca<sup>56</sup>. In ogni caso, che il personaggio dalla lunga barba in ricchi abiti orientaleggianti raffigurato accanto a Federico e al piccolo Guidubaldo abbia il volto di Bessarione è stato già ipotizzato da Pietro Zampetti: la presenza sulla tavola sia dell'ostia, ossia del pane azzimo, sia di quello fermentato «intende evidentemente avvicinare la chiesa romana cattolica a quella ortodosso-orientale, iniziativa cui attendeva allora con grande impegno proprio

<sup>54</sup> La *Comunione degli apostoli*, come attestano i documenti di pagamento, fu iniziata nel febbraio del 1473, tre mesi dopo la morte di Bessarione; ma nulla impedisce che, come del resto in seguito Berruguete, l'autore abbia attinto per raffigurarlo sia a una documentazione iconografica, fornitagli da Federico, sia alle memorie visive della corte, sia infine alla propria memoria stessa: è possibile che l'autore del dipinto fosse presente a Urbino già nel 1472, quando Bessarione vi fece tappa nel suo viaggio per la Francia.

<sup>55</sup> Cf. MTVC, 343.

<sup>56</sup> Il signore di Urbino, politico realistico, si era sempre opposto a ciò che più stava a cuore a Bessarione: era stato il più metodico e costante avversario della crociata, l'aveva boicottata con metodo e in ogni occasione. Nel 1457 aveva proibito nei suoi territori la raccolta di fondi per finanziarla, tanto che Callisto III lo aveva minacciato di scomunica. Sei anni dopo aveva rifiutato il lucroso comando della spedizione in Morea che gli avevano offerto i veneziani, e nella faticosa estate del 1464 aveva personalmente cercato di dissuadere Pio II dall'impresa (cf. PSTR, II, 262; STTN, 190-1; sull'implausibilità che B. potesse ancora nutrire un intento di indurre Federico alla crociata v. anche SLM, 148, n. 41). Ma tra Realpolitiker ci si intende, e tutto questo non doveva incrinare la stima e l'amicizia che Bessarione e Federico avevano l'uno per l'altro. Anzi, doveva probabilmente rafforzarla.

quel cardinale Bessarione che era legato da stretta amicizia con il signore di Urbino»<sup>57</sup>.

In effetti, il dipinto ha un carattere così decisamente familiare e il personaggio rappresentato a fianco di Federico tratti così specifici, da autorizzarci a credere che nell'altare della chiesa di Urbino il duca avesse voluto includere un primo ritratto postumo dell'amico da poco scomparso<sup>58</sup>.

## 10 IL VOLTO GIOVANILE DI BESSARIONE

Torniamo alla *Flagellazione* di Piero. Se i tratti fisiognomici del giovane "mediatore greco" sono come abbiamo visto congrui a quelli delle più attendibili raffigurazioni occidentali di Bessarione – naturalmente tenuto conto della differenza di età, trattandosi di ritratti risalenti tutti ai suoi anni più tardi –, dobbiamo ancora rispondere in modo non implicito alla seconda obiezione che gli storici dell'arte hanno in passato opposto all'identificazione di Bessarione nella tavola urbinata di Piero.

A lasciarli perplessi è stata infatti, come si è già detto, la mancanza delle insegne cardinalizie o dell'abito nero di monaco basiliano, con cui i ritratti senili lo raffigurano, ma con cui dovevano raffigurarlo già anche quelli, perduti, risalenti agli inizi della sua "seconda vita" in occidente, quale cardinale orientale della curia romana.

«Non sarà questo un Bessarione che non ha ancora ottenuto la dignità cardinalizia?» si è però domandato già Salvatore Settis, recensendo la prima edizione del libro di Ginzburg. Va infatti sottolineato che nel 1438 (ed anche nel 1439, pur essendo già cardinale sulla carta) Bessarione non aveva ancora ricevuto il cappello cardinalizio, che gli ven-

<sup>57</sup> ZPTT, 83-84.

<sup>58</sup> Altri studiosi hanno ipotizzato che il personaggio barbuto fosse un ambasciatore del re di Persia Uzun Hasan, venuto a chiedere aiuto contro i turchi: secondo Marilyn Lavin sarebbe lo spagnolo Isacco, ebreo convertito al cattolicesimo, arrivato a Venezia nell'agosto 1472 e ripartito per l'Ungheria, sempre da Venezia, nel gennaio 1473, dopo aver visitato Napoli, Roma e forse Urbino (tra il settembre 1472 e gli inizi di gennaio del 1473): v. ARLA 1967, (in part. 15-6), e anche il recentissimo contributo di PMTS.

ne consegnato a Firenze solo il 10 dicembre 1440, dopo che il suo ultimo viaggio a Costantinopoli aveva sancito definitivamente la sua irriconciliabilità con il clero greco.

La sua raffigurazione in panni bizantini è perciò storicamente congruente al quadro del concilio di Ferrara, cui Piero si riferisce, oltreché ideologicamente congruente, potremmo aggiungere, al significato della tavola e alla sua funzione in essa. Le vesti del nostro personaggio riproducono con assoluta precisione e meticolosità quelle dei delegati bizantini al concilio di Ferrara, quali le conosciamo sia dagli schizzi di Pisanello, sia dai rilievi bronzei di Filarete (ill. 119, 120), sia dalle rappresentazioni che ne diede lo stesso Piero nel ciclo di Arezzo<sup>59</sup> (ill. 121, 122).

Si potrebbe aggiungere che un'esattezza di rappresentazione così estrema, più che a insolito scrupolo filologico dell'artista, può forse attribuirsi alla presenza di un documento o un modello effettivamente coevo. Senza inoltrarci in una questione complessa e in definitiva insoluta come quella della circolazione dei cartoni nel Quattrocento, e anche senza necessariamente ipotizzare che per i profili di Giovanni VIII e Niccolò III Piero abbia usato quale modello i disegni ferraresi di Pisanello e non le sue medaglie, all'epoca entrambe circolanti<sup>60</sup>, va detto che alcuni elemen-

<sup>59</sup> Tra i vari delegati bizantini che indossano lo stesso costume nei cortei raffigurati da Filarete sul portale bronzeo di San Pietro, all'interno de rilievi dedicati alle varie fasi del concilio di Ferrara-Firenze, ce n'è almeno uno che porta esattamente lo stesso copricapo del "mediatore greco" della *Flagellazione*. E negli affreschi dipinti da Piero stesso nella chiesa di San Francesco ad Arezzo, in epoca molto vicina (gli studiosi sono ormai concordi nell'attribuire l'opera a poco dopo il 1459), vanno indicati in particolare i due giovani dignitari con mantello verde appartenenti al seguito dell'imperatore Eraclio, nelle due scene conclusive del ciclo (*Verifica ed Esaltazione della Vera Croce*), che indossano un abito e un copricapo perfettamente uguali (variano solo i colori) a quelli del "mediatore greco" della *Flagellazione*. Sulla presenza nel Ciclo di Arezzo di un vero e proprio modello ricorrente di bizantino v. GOPE, 223, che osserva come negli affreschi di San Francesco questo tipo di dignitario, effigiato con maggiore libertà e in una serie di varianti, alcune delle quali prive di barba o di mantello, si ritrovi nel seguito di Elena ed Eraclio e sia invece assente in quello di Salomone e Sheba: come scrive Gouma-Peterson, «Piero dovette intenzionalmente inserirlo solo nelle scene che coinvolgevano imperatori cristiani d'oriente, per alludere al contesto storico contemporaneo, del XV secolo».

<sup>60</sup> Sulla medaglia di Giovanni VIII, coniata da Pisanello tra l'estate del 1438 e l'inverno del 1439, oltre al fondamentale saggio di WEIS, e a JREN, cf. in ult. MARN,

ti dei ritratti del basileus sembrerebbero presupporre da parte di Piero una conoscenza diretta degli schizzi, oltretutto della medaglia<sup>61</sup>.

Tanto più probabile apparirà allora che Piero abbia preso a modello uno o più disegni ferraresi, oggi perduti, per il suo ritratto di Bessarione in abiti da dignitario bizantino: se non da schizzi eseguiti a Ferrara, da dove poteva mai trarre il suo viso giovanile, così verosimile, e il suo costume, così indubitabilmente fedele all'uso bizantino e replicato infatti più e più volte negli affreschi di Arezzo<sup>62</sup>?

366-75; KRSC; PDSL; e soprattutto BESC, che presenta anche il più completo elenco degli esemplari oggi esistenti (120-124 e n. 22). Sulla somiglianza del gentiluomo in broccato che chiude la sequenza dei personaggi della *Flagellazione* con gli schizzi pisanelliani catalogati al Cabinet des Dessins del Louvre con la segnatura Inv. 2276 e RF 519, nel cui secondo personaggio Niccolò III d'Este era stato già riconosciuto dagli specialisti (PPSV, n°284, pp. 406-407), e sulla perduta medaglia che tali schizzi dovevano preparare cf. S. Ronchey, *L'enigma di Piero*, Milano 2006, pp. 328-30 e nn.

<sup>61</sup> A sostegno di questa ipotesi si può addurre la peculiare trasmissione e filiazione di tratti e ritratti di Giovanni VIII. Se non è necessario supporre che la memoria iconografica occidentale del basileus bizantino derivi da altro che dalla medaglia di Pisanello, non si può negare che nei cartoni del Louvre e di Chicago si ritrovino gli archetipi di tutti e tre i filoni della lunga scia iconografica del basileus nella pittura occidentale successiva (con cappello a visiera azzurro, con cappello a visiera rosso, con alto copricapo dai bordi a volute: cf. S. Ronchey, *L'enigma di Piero*, Milano 2006, pp. 175-6, 180-2, 185-8, 203-4 e relative nn.), mentre la medaglia rispecchia, quanto alla foggia del copricapo, solo i primi due modelli e non fornisce, ovviamente, indicazioni cromatiche. Certo, la scelta dei colori potrebbe anche considerarsi casuale; ma concorda con le indicazioni annotate da Pisanello proprio sui cartoni. Così come direttamente ai cartoni sembrerebbe attinto il terzo tipo di copricapo. È perciò probabile, anche se non dimostrabile data la mancanza di notizie su un'eventuale circolazione dei disegni ferraresi, che i successivi ritratti di Giovanni VIII, almeno in una parte dei casi, derivino non tanto o non solo dalla medaglia ma anche o direttamente dai suoi appunti preparatori. Va inoltre osservato che fra gli schizzi, menzionati sopra, sia del disegno MI 1062 del Louvre sia di quello dell'Art Institute di Chicago, e l'accurato ritratto a carboncino di Giovanni VIII nel foglio Inv. 2478 del Louvre c'è manifestamente un salto di qualità tale da farci ritenere che debbano esserci stati disegni intermedi. Il che ci autorizza a pensare che anche l'ecclesiastico dal cappello stonato, di cui diremo tra poco, sommariamente schizzato nei primi abbozzi, sia stato studiato e ritratto con maggiore accuratezza in uno o più cartoni oggi non più in nostro possesso.

<sup>62</sup> Come abbiamo già accennato sopra, nelle rappresentazioni di dignitari greci che Piero fornì negli affreschi di Arezzo ricorre «un modello chiaramente identificabile, che presenta una figura barbata con indosso una tunica lunga alla caviglia o a metà del polpaccio, un mantello gettato dietro le spalle, spesso dotato

Ora, il costume dipinto da Piero nella *Flagellazione* è in effetti identico all'abito dell'altra figura schizzata, insieme a quella di Giovanni VIII, su uno dei disegni preparatori di Pisanello per il ritratto del basileus, conservato al Cabinet des Dessins del Louvre sotto il numero d'inventario MI 1062, e in un altro foglio di Pisanello conservato all'Art Institute di Chicago, cui è stato donato nel 1961 da una collezionista privata, Margaret Day Blake (ill. 123, 124, 125 e 126). Questo personaggio, dall'aspetto giovanile, porta stivali da viaggio e due tipi di copricapo: uno stonato, vagamente simile a quello cardinalizio latino (nel disegno del Louvre, confrontabile con quello del disegno di Chicago, in cui è rappresentato di spalle); e l'altro molto simile a quello indossato dal "mediatore greco" della *Flagellazione* (con cui è schizzato nel recto del disegno di Chicago, confrontabile con quello del recto del disegno del Louvre, dove è raffigurato di spalle).

Ebbene, visto che Pisanello, quando fu chiamato a ritrarre Giovanni VIII e forse Bessarione a Ferrara, stava lavorando per gli Este, quanto meno alle *Storie di san Giorgio* della chiesa di Sant'Anastasia a Verona, che gli aveva commissionato Lionello e in cui gli schizzi ferraresi di Giovanni VIII e dei suoi cavalli<sup>63</sup> entrano di sicuro, potremmo

di maniche, e un alto copricapo», osserva Gouma-Peterson, p. 223, sulla scorta di Clark, perfettamente sovrapponibile al Bessarione della *Flagellazione*.

<sup>63</sup> I cartoni raffiguranti il cavallo dalle narici spaccate che, come si è detto sopra, un ricco possidente (*archon*) bizantino di nome Gudelis, giunto a Ferrara al seguito della delegazione conciliare russa il 18 o il 20 agosto 1438, vendette al basileus (v. JREN, 222-225, che passa in rassegna le fonti greche; cf. OLV, 203 e n. 18, con gli argomenti di FOTW, xc, che inficiano in parte la tesi di Juren) sono Inv. 2363 (PPSV, n° 114, p. 206), Inv. 2405 (*ivi*, n° 115, pp. 206-207), Inv. 2468 (*ivi*, n° 116, p. 207) e Inv. 2353 (*ivi*, n° 130, p. 216). Gli estensori del catalogo della mostra del Louvre parlano di «cavalli» al plurale, ma è probabile che anche qui, come negli schizzi raffiguranti Giovanni VIII, si tratti di più ritratti di uno stesso soggetto. Anche il cavallo montato dal basileus nel disegno di Chicago sembrerebbe peraltro avere le narici tagliate, così come le ha quello del disegno MI 1062 recto. Per l'identificazione del cavallo dei disegni del Louvre con il «possente cavallo russo» descritto da Siropulo cf. VCKS; OLV, 203-204 e n. 18. Il secondo cavallo che lo affianca nel verso della medaglia di Pisanello, ripreso da dietro, compare nel disegno Inv. 2444 del Cabinet des Dessins: lo stesso in cui gli studiosi hanno riconosciuto con certezza uno studio preparatorio per il «gran destriero posto a scandire le figure di san Giorgio e della principessa nell'affresco di Sant'Ana-

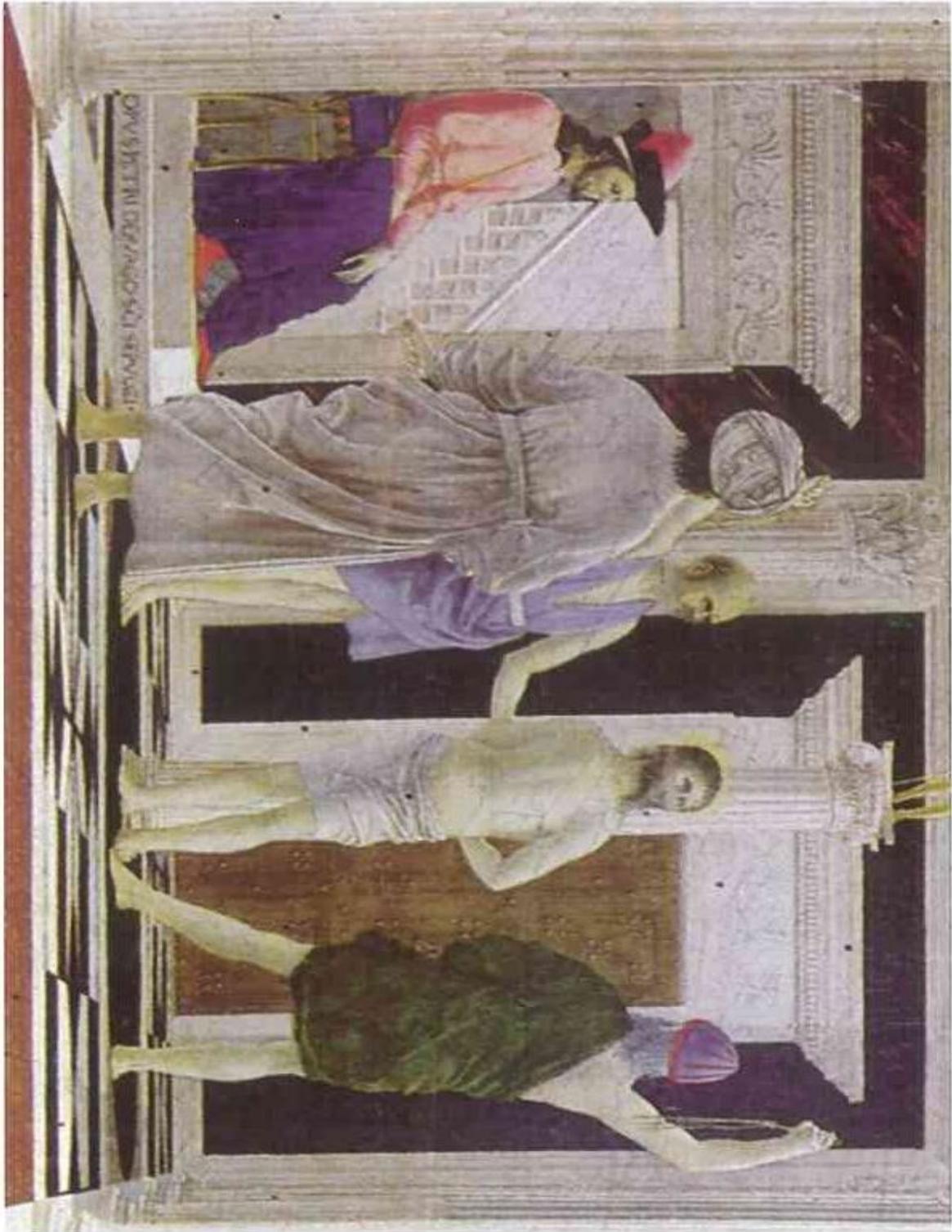
ipotizzare che i cartoni bizantini si trovassero conservati, al momento in cui Piero ebbe commissionata la *Flagellazione*, non nella bottega di Pisanello ma alla corte estense. Dietro concessione dei suoi signori Piero potrebbe averli avuti a disposizione per dipingere un quadro che conteneva, chiunque ne fosse il diretto committente, una così esplicita celebrazione della casa d'Este.

stasia» a Verona (cf. la scheda in PPSV, n° 145, pp. 233-4; per l'identificazione v. PUPP, 52-54), per la datazione delle cui parti principali l'agosto 1438 costituisce con certezza, a questo punto, *il terminus post quem*. L'esatto modello del muso del cavallo dalle narici spaccate montato da uno degli aristocratici bizantini dipinti a sinistra di san Giorgio compare nel disegno contrassegnato col numero d'inventario Inv. 2405: PPSV, n° 115, pp. 206-207; v. anche Inv. 2468 (*ivi*, n° 116, p. 207). Inoltre il viso del principe mediano di questo gruppo, inclinato verso destra di tre quarti, compare in un ulteriore disegno conservato al Cabinet des Dessins, Inv. 2621: PPSV, n° 16, pp. 51-52. Ed è certamente schizzato nel cartone conservato sotto il numero d'inventario 2281: v. *ivi*, n° 15, p. 51.

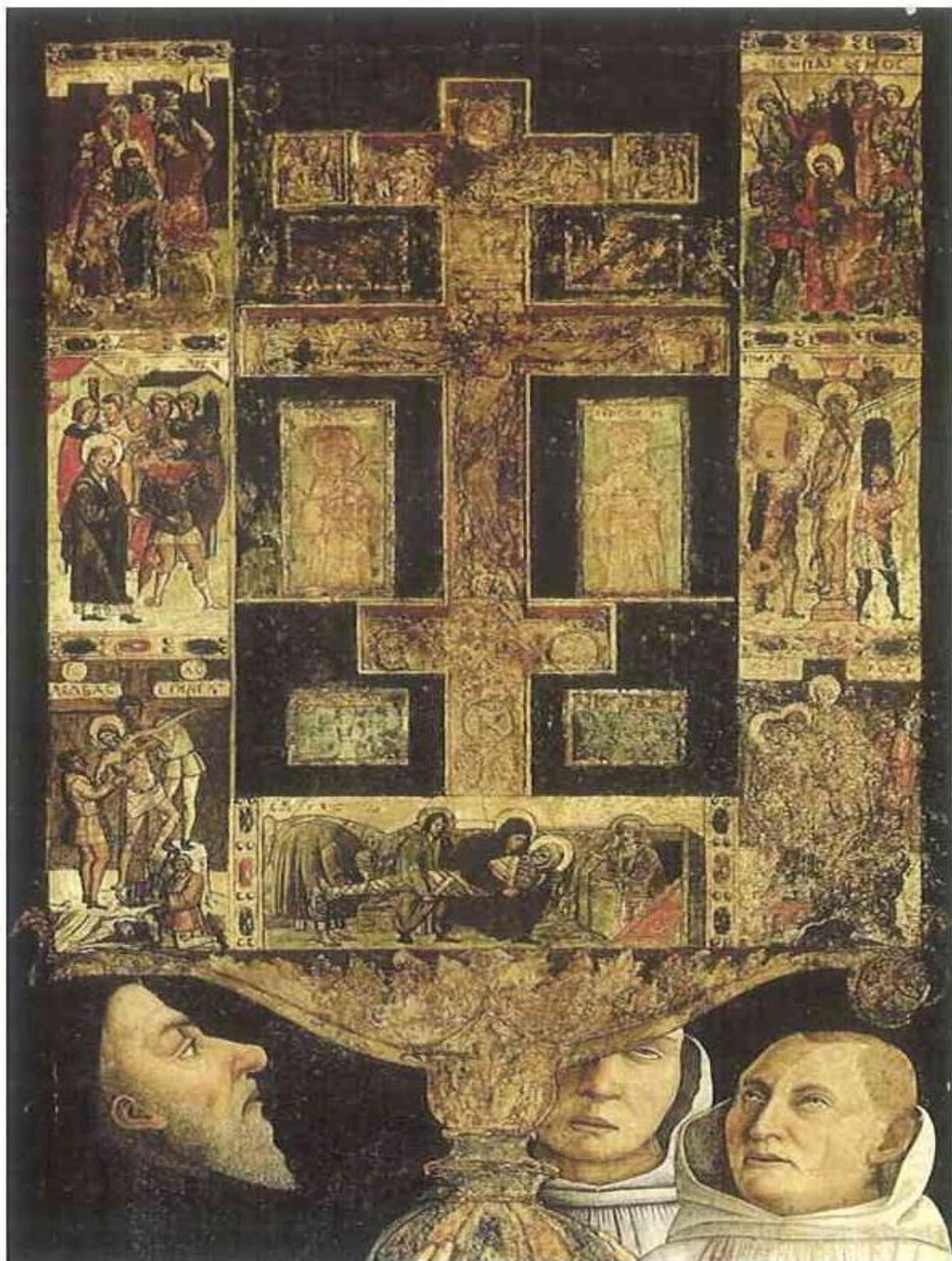
IL VOLTO GIOVANILE DI BESSARIONE



111 Urbino, Galleria Nazionale delle Marche. Piero della Francesca, Flagellazione.



112 Urbino, Galleria Nazionale delle Marche. Piero della Francesca, Flagellazione. Dettaglio: "il retroscena".



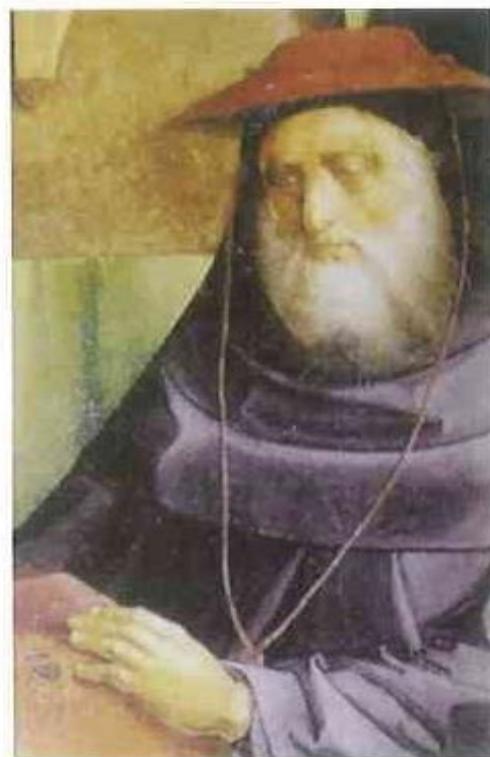
113 Londra National Gallery. Gentile Bellini, Il cardinal Bessarione, due confratelli della Scuola Grande di Santa Maria della Carità e la reliquia della Vera Croce.



114 Roma, S. Andrea della Valle. Paolo Romano, bassorilievo funebre di Pio II. Dettaglio: Bessarione.



115 Parigi, Bibliothèque Nationale. Bessarione, *Adversus Calumniatorem Platonis*, ms. Lat. 12946, 29 recto. Gioacchino de Gigantibus, medaglione miniato raffigurante Bessarione con re Ferdinando d'Aragona. "Dettaglio: il profilo di Bessarione".



116 Parigi, Louvre. Pedro Berruguete (su disegno di Giusto di Gand?), Bessarione.



117 Parigi, Louvre. Pedro Berruguete (su disegno di Giusto di Gand?), Bessarione. Immagine radiografata del dipinto.



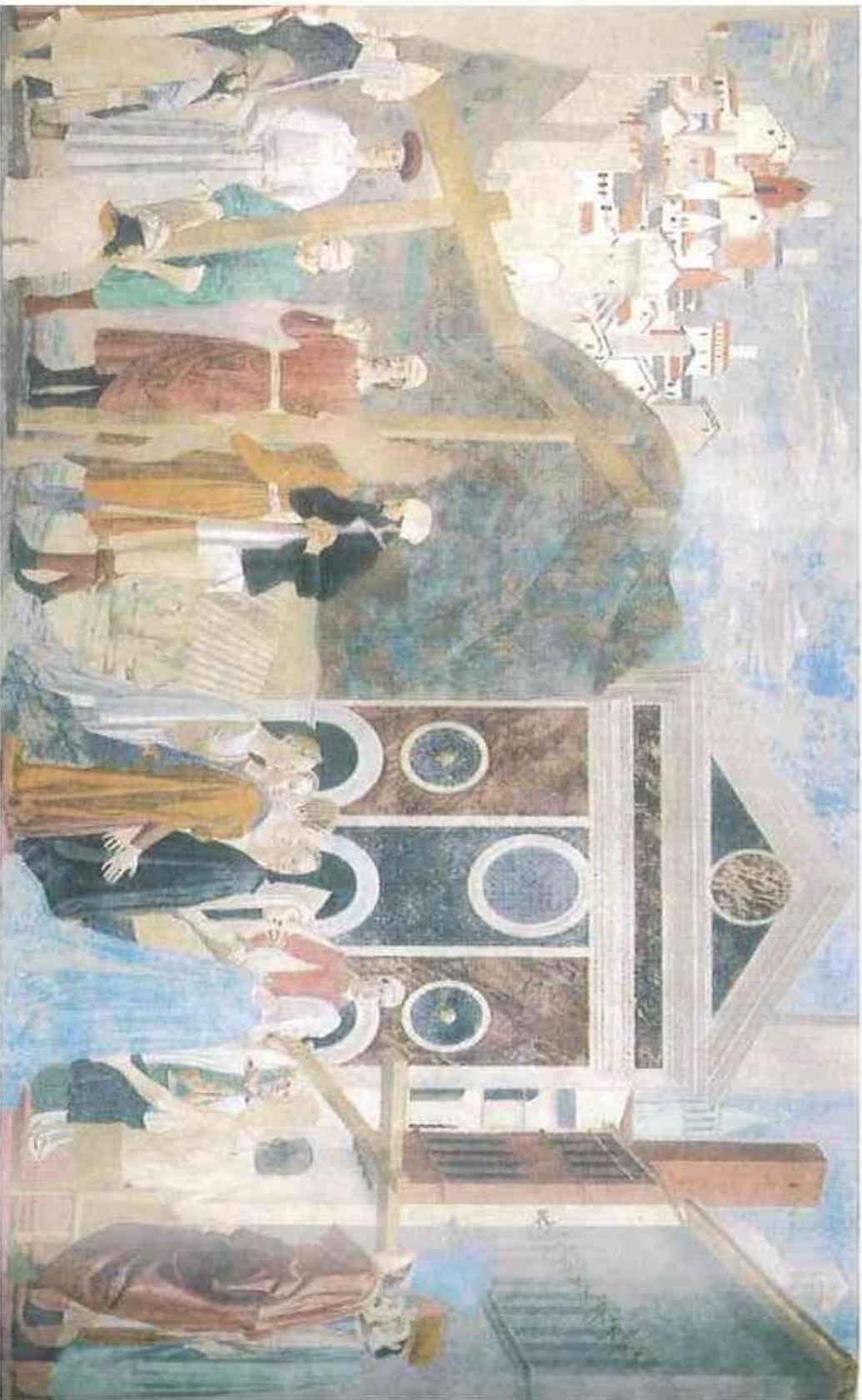
118 Urbino, Chiesa del Corpus Domini. Giusto di Gand, *Comunione degli Apostoli*. Dettaglio: personaggio orientale con barba bipartita (Bessarione?).



119/120 Vaticano, Basilica di San Pietro. Filarete, rilievi bronzei del portale. Dettaglio: Giovanni VIII e i delegati del suo seguito ripartono da Firenze per Costantinopoli.



120



121 Arezzo, chiesa di San Francesco, Piero della Francesca, Verifica della Vera Croce. "Sull'estrema destra, in piedi, sono visibili tre giovani dignitari in costume da delegati bizantini al concilio di Ferrara-Firenze".



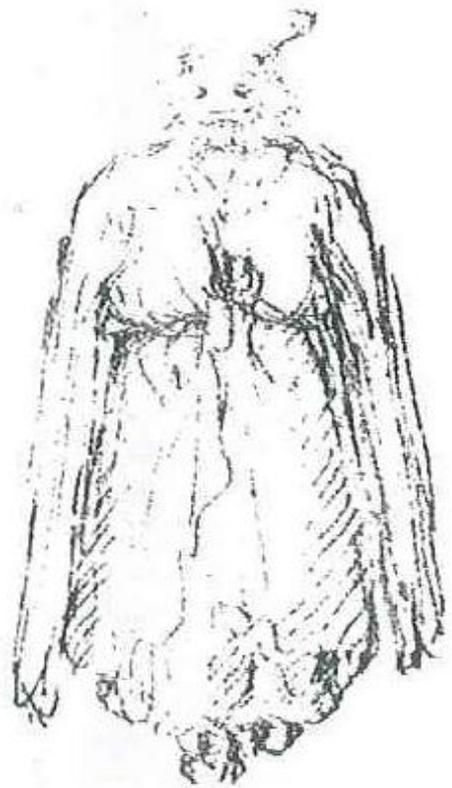
122 Arezzo, chiesa di San Francesco. Piero della Francesca, Esaltazione della Croce. "Sulla sinistra, la Verà Croce è scortata da un gruppo di dignitari in costume da delegati bizantini al concilio di Ferrara-Firenze".



123 Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins. Pisanello, disegno MI 1062. "Dettaglio: sulla sinistra accanto al basileus, si nota, raffigurato di profilo, un giovane dignitario ecclesiastico con cappello stonato".



124 Chicago, Art Institute. Pisanello, disegno Inv. 1961.331. "Recto. Dettaglio: giovane dignitario ecclesiastico con cappello stonato e mantello, rappresentato di spalle".



125/126 "Dai medesimi due disegni di Pisanello, dettagli raffiguranti giovane dignitario ecclesiastico con costume e copricapo simili a quelli indossati dal «mediatore greco» nella Flagellazione di Piero della Francesca".