

PRESENTAZIONE

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

Alessandro Angelini

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

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

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

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

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

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

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