

FABRIZIO LOLLINI

## ANCORA LA 'FLAGELLAZIONE': ADDENDA DI BIBLIOGRAFIA (E DI METODO)

Quando ci si occupa di opere d'arte particolarmente famose, e con un passato critico eccezionalmente intenso, capita più frequentemente del solito che l'aggiornamento bibliografico riesca faticoso e continuo; è questo il caso della 'Flagellazione' di Piero della Francesca della Galleria Nazionale delle Marche (Urbino, Palazzo Ducale), di cui mi sono occupato in un intervento su questa stessa rivista (n. 65, gennaio-febbraio 1991).<sup>1)</sup> Grazie alla cortesia e alla disponibilità della redazione, mi è possibile apportare alcune aggiunte a quanto pubblicato poco tempo fa, nell'intento appunto di segnalare alcuni interventi che sono stati resi noti.<sup>2)</sup>

In un articolo uscito su *Arte Cristiana*, Tessari propone come soggetto "nascosto" del quadro la salvazione del genere umano, una sorta di manifesto evangelico di riscatto dal peccato e di instaurazione del Regno di Dio. A parte alcune forzature interpretative, questa lettura rientra ancora una volta nella rischiosissima categoria dell'*unicum*, cioè in quel novero di interpretazioni che non hanno alcun tipo di riscontro né figurativo, né più genericamente culturale, con la serie iconografica della Flagellazione, e per di più (se anche la si accettasse) l'ipotesi non viene motivata sufficientemente né a livello di committenza né a livello di destinazione.<sup>3)</sup>

Pur essa un *unicum*, la recentissima proposta di Carlo Bertelli è formulata con grande rigore e lucidità esegetica; secondo lo studioso il dipinto illustrerebbe nelle figure in primo piano una scena connessa alla Vera Croce, in quanto la problematicissima identificazione del giovane al centro (*punctum dolens* di tutte le proposte sinora tentate) verrebbe risolta vedendovi raffigurato un ragazzo resuscitato dalla preziosa reliquia. Anche qui, però, la formulazione non riesce convincente quando fornisce una ricostruzione più generale del contesto in cui sarebbe stata prodotta l'immagine, e non motiva sufficientemente perché questa opzione iconografica viene così strettamente legata ad una Flagellazione e non invece, magari, a una Resurrezione.<sup>4)</sup>

Al di là, quindi, di una loro condivisibilità (che chi scrive ritiene comunque impossibile), quello che emerge da queste proposte esegetiche è il loro porsi, ancora una volta, al di fuori di quella stessa serie iconografica di un esempio della quale dovrebbero chiarire le specifiche anomalie, e dal contesto (sociale, economico, religioso) in cui venne prodotto il manufatto artistico. È palese che chi studia un dipinto, o comunque un oggetto artistico, può sovrapporvi tutti i "significati" che crede, ma ciò che sarebbe opportuno è il controllo incrociato con la situazione del tempo in cui l'opera fu eseguita (a evitare disinvolti adattamenti) e con altre manifestazioni artistiche (per non scavalcare lo specifico figurativo, che — specie nel '400 — era particolarmente cogente per gli artisti). Un esempio evidente è dato, a proposito della 'Flagellazione', dalla scritta *CONVENIUNT IN UNUM*. Essendo uno dei pochissimi dati oggettivi del quadro, è stata trascurata da ben pochi studiosi,

ma le interpretazioni che ne vengono, di volta in volta, proposte non tengono quasi mai conto del fatto che, al momento in cui venne collegata all'immagine, non sussisteva (o per lo meno non ci risulta sussistesse) quella totale libertà di formulazione che le proposte vorrebbero; e così, eccola reimpiegata come esempio di paragone tra le sofferenze di Cristo e quelle di un personaggio contemporaneo al quadro, soggetti rispettivamente della scena in primo piano e di quella nello sfondo (Aronberg Lavin), come suggerimento politico in relazione alle crociate antiturche (Ginzburg), o addirittura come una frase colloquiale, informale, da pronunciarsi in connessione a un ritrovo di umanisti (Pope-Hennessy). Ma queste tre parole ricorrono nella Bibbia in relazione alla Flagellazione di Cristo per ben tre volte, e di riflesso nella liturgia del Venerdì Santo, come ho già avuto modo di notare, e credo sia giunto il momento di rammentare una volta per tutte che questo non costituisce una "arcanica connessione" — come con disinvoltura incredibile si è pur detto — ma un dato incontrovertibile, fondamentale e soprattutto a quel tempo imprescindibile. Quando mai si sono visti passi descrittivi della Natività, o dell'Epifania, o di qualsivoglia altro racconto sacro, così disinvoltamente rifruti dagli artisti? E specialmente nel '400, in cui la libertà del singolo pittore era in questo campo pressoché nulla? Una riconsiderazione su questo tema sarà possibile solo ed esclusivamente quando sarà dimostrato con dati, e non con supposizioni, che un pittore poteva usare in un quadro "sacro" una scritta "sacra" (ad esso collegata dalla tradizione) privandola del suo valore originale, in un periodo in cui la devozionalità, e la cultura religiosa, erano — e questo si lo sappiamo per certo — diffuse e vissute da tutti come qualcosa di naturale e quotidiano. Ma si dirà: eppure, nell'economia delle singole interpretazioni tutto torna perfettamente; mi domando allora cosa sarebbe successo se avessi ricordato nel mio precedente intervento che *CONVENIUNT IN UNUM* è "anche" la traduzione letterale (e corretta dal punto di vista grammaticale e sintattico, cosa che non si può dire di altre) della formula con cui si insediavano i tribunali rabbinici, quelli stessi cui è attribuito, prima dell'intervento romano, il processo a Gesù e dei quali, secondo l'interpretazione di chi scrive, è presente un membro in primo piano nel dipinto; certo osservazione del tutto logica e quasi probante, ma — sia chiaro — assolutamente forzata e inverosimile: a meno che qualcuno non riesca a stabilire che Piero della Francesca (o i suoi committenti) conosceva a questo punto la ritualità ebraica, fatto per lo meno improbabile.<sup>5)</sup>

Per citare Baxandall, diciamo pure che noi "non spieghiamo i dipinti: spieghiamo i commenti sui dipinti":<sup>6)</sup> ma che almeno questi commenti siano confrontati non con la situazione che oggi appare possibile, ma con quella che, con qualche verosimiglianza, possiamo ritenere attiva al momento in cui essi vennero eseguiti.

1) F. LOLLINI, *Una possibile connotazione antiebraica della 'Flagellazione' di Piero della Francesca*, in *Bollettino d'Arte*, LXXVII, 1991, 65, pp. 1-28 (vorrei segnalare che alla nota 65, p. 28, un refuso — peraltro estremamente grazioso — ha fatto diventare "storie e storiette" i quattro dipinti del Modigliani alla Pinacoteca di Forlì). A proposito di alcuni temi trattati solo di passaggio in questo articolo (quelli di ambito bolognese), è in preparazione uno studio di chi scrive, che rientrerà in un progetto di ricerca del Dipartimento di Medioevistica dell'Università di Bologna (coordinatore Maria Giuseppina Muzzarelli) sugli ebrei a Bologna tra '300 e '500.

Pur di non grande valore testimoniale, è forse opportuno rendere nota una citazione inedita sulla 'Flagellazione' di Piero; nel ms. 165.II della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Bologna), *Notizie artistiche di diversi luoghi d'Italia raccolte da Marcello Oretti*, nella sezione "Pitture nella città di Urbino e nel suo stato descritte da M.O. nell'anno 1777" (che comprende le cc. 357-381), compare alla c. 17 (c. 372v dell'intero ms.) questo riferimento relativo alla sagrestia del Duomo urbinato: "...Sag. Flagellaz.e in quale il Duca Guido Baldo e Federico Duca e Oddo Ant. principe opera di Pietro del Borgo...": ulteriore prova della fortuna di questa interpretazione iconografica.

2) È da rammentare che, oltre agli interventi a stampa di seguito citati, si è avuta una comunicazione su questo problema da parte di Carlo Ginzburg, in occasione delle "Giornate Urbinati" tenute nel 1991 al Louvre; lo studioso, col consueto rigore metodologico, ha ribadito la sua interpretazione del dipinto, che peraltro — come già detto (LOLLINI, *art. cit.* in nota 1, *passim*) — chi scrive non condivide.

3) A.S. TESSARI, *La 'Flagellazione' di Piero della Francesca: ovvero l'instaurazione del Regno di Cristo*, in *Arte Cristiana*, 1991, 745, pp. 277-288.

4) C. BERTELLI, *Piero della Francesca*, Milano 1991, pp. 115-130, 182-184 (a questa identificazione principale si accompagnano molte altre osservazioni: tutte legittime ma poco pertinenti, specie quelle relative al presunto coinvolgimento malatestiano, cesenate o riminese che sia); cfr. anche le pp. 17-18, 47, 50, 87-88, 112-113 per considerazioni relative alla metodologia di Ginzburg, all'uso dei ritratti in Piero, all'errata connotazione "pro-crociata" degli affreschi aretini.

5) M. ARONBERG LAVIN, *Piero della Francesca. The Flagellation*, London 1972, p. 78; C. GINZBURG, *Indagini su Piero*, Torino 1982 (1ª ed., 1981), pp. XXVIII, 68 e 69, 87; J. POPE-HENNESSY, *Whose Flagellation?*, in *Apollo*, september 1986, pp. 162-165 (p. 165). Mi è stata fatta notare l'assenza di quest'ultimo intervento nei riferimenti bibliografici del mio articolo citato in nota 1. Pur riconoscendo questa lacuna, (e altre di minore rilevanza in quel contesto), vorrei comunque rilevare che l'assenza è solo a livello di citazione esplicita, dato che l'interpretazione che vuole leggere il dipinto di Piero come 'Visione di San Gerolamo' mi era ben nota (LOLLINI, *art. cit.* in nota 1, p. 19 nota 11), e ribadisce che comunque il suo primo riflesso nella letteratura critica italiana è stato assai poco corretto. Avendo agio di trattare con più spazio questo tema, mi pare che la proposta dello studioso inglese sia del tutto inaccettabile: a parte l'incongrua lettura della scritta, i riferimenti al dipinto di Matteo di Giovanni a Chicago (su cui si

veda ora la scheda 92a, in *La pittura senese del Rinascimento*, catalogo della mostra, ed. it., Siena 1989, pp. 289 e 290) sono assolutamente generici, e l'identificazione di San Gerolamo con l'uomo flagellato manca di qualsiasi verosimiglianza. Ancora: quale altro dipinto mostra in primo piano personaggi che discettano di un passo di un padre della chiesa, e sullo sfondo se ne visualizza una rappresentazione? Senza contare che il successivo dipinto di Matteo è parte di una predella di politico (elemento pubblico e devzionale), quello di Piero sarebbe per Pope-Hennessy privato e laico: il che costituirebbe un reimpiego iconografico dell'intera scena quanto mai disinvolto; come già detto, credo sia meglio considerare la tavola di Chicago uno dei riflessi (e non il più fedele) individuati della 'Flagellazione' urbinata (LOLLINI, *art. cit.* in nota 1, n. 27 a p. 22), in cui semmai — a parte la comune conoscenza di prototipi senesi — la derivazione dall'opera pierfrancescana si estrinseca in alcune singole soluzioni specifiche (soprattutto quelle compositive e architettoniche, ma con ben minore coscienza prospettica) trasposte però in una serie iconografica distinta. Tra l'altro, se accettata, l'interpretazione del Pope-Hennessy spiega assai poco: se il dipinto è una 'Flagellazione di San Gerolamo' e non di Cristo, perché le tre figure in primo piano sono così evidenziate? Perché il giudice (che sarebbe Cristo, e non Pilato) ha un berretto imperiale? Dove è ambientata la scena (o le scene)? Una citazione intelligente (e neutrale) del quadro di Matteo di Giovanni è in S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memorie dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, III, Torino 1986, pp. 472 e 473 e tav. 411. E il caso di rammentare un altro esempio di probabile reimpiego dalla 'Flagellazione' di Piero, che oltretutto fu verosimilmente una delle fonti per Matteo di Giovanni: si tratta della 'Strage degli Innocenti' realizzata a mosaico nel pavimento del Duomo di Siena (in cui fu attivo per l'appunto Matteo) su disegno di Francesco di Giorgio Martini — giusta l'ipotesi dello stesso Pope-Hennessy, pienamente condivisibile (cfr. J. POPE-HENNESSY, *A Shocking Scene*, in *Apollo*, march 1982, pp. 150-157); in questa immagine l'armigero sulla sinistra (evidentemente ebreo, nell'economia del racconto) ha, nei tratti del volto, una somiglianza sospetta con il giovane in primo piano del dipinto urbinato, e come quest'ultimo ha i piedi scalzi, particolare tipico dei militari, come avevo avuto già modo di notare (LOLLINI, *art. cit.* in nota 1, p. 9); i malvagi dignitari di corte (anch'essi ebrei) che affiancano Erode alla sua sinistra hanno la barba e costumi assai simili a quelli del personaggio da me identificato come sacerdote; non mancano poi riferimenti compositivi e architettonici alla tavola urbinata, che Francesco di Giorgio aveva evidentemente avuto modo di vedere prima di concepire questa decorazione quando era attivo nella città feltresca; anche qui, allora, si avrebbe un reimpiego da Piero, ma di ben maggiore momento: verrebbero ripresi infatti i tratti distintivi dei personaggi in primo piano che li identificano "in quanto ebrei" per connotarli "allo stesso modo" (esattamente come nel quadro attribuito ad Alejo Fernandez del Prado — al di là delle differenze stilistiche e materiali), cosa che — mi pare — ha qualche importanza.

La coincidenza tra la scritta del quadro di Piero e la formula rituale citata nel testo mi è stata fatta notare da rav Alberto Somekh, rabbino capo della Comunità di Bologna, con la consueta gentilezza.

6) M. BAXANDALL, *Patterns of Intention*, New Haven 1985, p. 1: indicativo è il sottotitolo di questo libro: "On the Historical Explanation of Pictures" (il corsivo è mio).