



Carlo Ginzburg

## INDAGINI SU PIERO

Il Battesimo, il ciclo di Arezzo,  
la Flagellazione di Urbino



<sup>13</sup> ACS, s. XXXII, n. 182, cc. 33<sup>r-v</sup> (è il testamento n. 182). Il contenuto del testamento è ripetuto in forma abbreviata alla c. 129<sup>v</sup>, nonché in un foglio volante inserito in s. XXXII, n. 179. In data 1° novembre 1411 vennero aggiunti alcuni codicilli, che non modificavano il lascito alla badia (cfr. s. XXXII, n. 179, carte non numerate). Per una descrizione sommaria della documentazione proveniente dall'archivio della confraternita di san Bartolomeo, cfr. G. Degli Azzi, *Sansepolcro*, in *Gli archivi della storia d'Italia*, Rocca San Casciano 1915, s. II, vol. IV, pp. 139 sgg. (a p. 148 un accenno al lascito di monna Diosa). Sulla confraternita, cfr. I. Ricci, *La fraternita di S. Bartolomeo*, Sansepolcro 1936 (alle pp. 22-23 sono pubblicati, imperfettamente, due brani del testamento di Diosa).

<sup>14</sup> Del Traversari si veda anzitutto l'edizione settecentesca dell'epistolario (*Ambrosii Traversarii generalis Camaldulensium aliorumque ad ipsum, et ad alios de eodem Ambrosio latinae epistolae*, 2 voll., Florentiae 1759; ristampa anastatica, Bologna 1968). Sui meriti e i limiti di questa edizione si vedano le ricerche fondamentali di G. Mercati, *Ultimi contributi alla storia degli umanisti*, I, *Traversariana*, Città del Vaticano 1939, con copiosa documentazione inedita. Sulla partecipazione del Traversari al concilio, cfr. Gill, *Il concilio cit.*, p. 344 e *passim*.

<sup>15</sup> Dell'*Hodoeporicon* esiste un'edizione settecentesca (Florentiae s. d.) ripubblicata in appendice a A. Dini Traversari, *Ambrogio Traversari e i suoi tempi*, Firenze 1912; per i soggiorni a Borgo San Sepolcro (tre in tutto) cfr. pp. 46, 53, 125 sgg. (dell'appendice). L'attività generalizia del Traversari è esposta minutamente, sulla base dell'epistolario e dell'*Hodoeporicon*, in G. B. Mittarelli - A. Costadoni, *Annales Camaldulenses*, VII, Venetiis 1762. Per i suoi interventi nella contesa col vescovo di Città di Castello, cfr. *Epistolae*, XVII, 5; V, 13; I, 4; II, 3; II, 24. Per una rapida cronistoria della vicenda, cfr. E. Agnoletti, *Sansepolcro nel periodo degli abati (1012-1521)*, Sansepolcro 1976.

<sup>16</sup> Cfr. Mittarelli-Costadoni, *Annales Camaldulenses cit.*, p. 203: «... instauratus antemuralis terrae nostrae per gyrum omnino totus, et propugnacula circum reparata, et etiam denuo constructa; delubra Sanctorum intra muros miro ordine pulchrificata; arces, aedesque publicae roburatae, instauratae, novatae, constructae...»

<sup>17</sup> Il Traversari gli inviò due lettere nel 1431 e nel 1432, sui contrasti tra la badia e il vescovo di Città di Castello: cfr. *Epistolae cit.*, I, XVIII, 5 e 6. Il «Pascasius Burgensis» che accompagnò con due epigrammi i *Giuochi* matematici di Piero di Nicolò da Filicaia, è purtroppo un minorita, non un camaldolese (cfr. BNGP, ms Magl. XI, 15, segnalato da P. O. Kristeller, *Iter italicum*, Leiden-London 1965, I, p. 118). La collaborazione dell'abate camaldolese Giuliano Amedei al politico della Misericordia, proposta dal Salmi (*Piero della Francesca e Giuliano Amedei*, in «L'arte», XXIV [1942], pp. 26-44) testimonierebbe la persistenza dei legami di Piero con l'ordine camaldolese. Sull'Amedei cfr. anche J. Ruysschaert, *Miniaturistes «romains» sous Pie II*, in *Enea Silvio Piccolomini - papa Pio II*, Atti del Convegno, a cura di D. Maffei, Siena 1968, pp. 257 sgg.

<sup>18</sup> Per l'identificazione della rocca sullo sfondo con Borgo San Sepolcro, cfr. Longhi, *Piero cit.*, p. 19, seguito da Tanner, *Concordia cit.*, pp. 1 e 14, che vede (forse con un eccesso interpretativo) nel Tevere che costeggia il Borgo un'allusione al primato romano.

## II.

## Il ciclo di Arezzo

1. Si è supposto che il giovane Piero, allorché si trovava a Firenze al seguito di Domenico Veneziano, incontrasse il Traversari<sup>1</sup>. Che un incontro del genere si sia verificato è quanto mai improbabile. La presenza di Piero a Firenze è documentata con certezza nel mese di settembre 1439; nell'estate dello stesso anno, conclusi i lavori del concilio, il Traversari lasciò la città per l'eremo di Camaldoli, in cerca di riposo. A Camaldoli morì improvvisamente, il 19 ottobre<sup>2</sup>. Ma a parte le difficoltà cronologiche, l'abate generale dell'ordine camaldolese, impegnato nei lavori del concilio, doveva essere socialmente irraggiungibile per un pittore alle prime armi. E tuttavia un incontro di Piero con l'ambiente legato al Traversari ci fu, e non si esaurì col *Battesimo*. Di questo ambiente, infatti, faceva parte uno dei membri della famiglia Bacci che commissionò a Piero la sua opera maggiore: il ciclo di affreschi di Arezzo.

Si tratta di Giovanni Bacci, figlio primogenito di Francesco e nipote di Baccio. A costui, ricchissimo mercante di spezie, risale il lascito originario per la decorazione della cappella di famiglia nella chiesa di San Francesco; a Francesco, la decisione di dare inizio ai lavori, vendendo nel 1447 una vigna per pagare il pittore inizialmente designato, Bicci di Lorenzo<sup>3</sup>. Giovanni è una figura assai diversa. A richiamare l'attenzione su di lui è stato C. Gilbert. Servendosi delle notizie raccolte dall'erudito seicentesco Gamurrini nella sua *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane et umbre*, Gilbert osservò che Giovanni, figlio e nipote di mercanti, si era laureato a Siena nel 1439 e aveva fatto carriera nella amministrazione pontificia, fino a diventare chierico della Camera Apostolica. Di qui la proposta di attribuirgli un intervento decisivo (for-

se anche con veri e propri suggerimenti teologici) nell'arricchimento del programma iconografico del ciclo di Arezzo rispetto alle tradizionali rappresentazioni della leggenda della vera Croce<sup>1</sup>.

Questa traccia – molto promettente, come si vedrà – è stata abbandonata quasi subito da Gilbert. Una ricerca piú approfondita su Giovanni Bacci fa emergere invece altre indicazioni, davvero preziose. Punto di partenza di questa indagine supplementare è un accenno contenuto in una lettera pubblicata dal Gamurrini e ripresa da Gilbert. In essa Giovanni Bacci si rivolgeva nel 1449 a Cosimo de' Medici, chiamando Giovanni Tortelli, cubicolario segreto del papa, «suo congiunto»<sup>2</sup>. Integrando la segnalazione di Gilbert con le ricerche sul Tortelli, figura notissima di umanista, e sullo stesso Bacci, compiute pressoché contemporaneamente da M. Regoliosi, è possibile ricostruire almeno in parte la fisionomia di un uomo che ebbe per Piero un'importanza sicuramente decisiva.

La prima testimonianza a noi nota su Giovanni Bacci lo lega immediatamente al Traversari. Nel 1432, infatti, questi scrisse al fratello Girolamo, che era stato nominato preposto dell'ospedale fiorentino di Lemmo, per raccomandargli un giovane, Giovanni Aretino, con cui aveva stretto a Roma rapporti di grande familiarità. Giustamente la Regoliosi ha proposto di identificare questo Giovanni Aretino (che avrà avuto allora non piú di una ventina d'anni) con Giovanni Bacci, anziché col ben piú noto Giovanni Tortelli, aretino anche lui<sup>3</sup>. Si tratterebbe dello stesso Giovanni Aretino che il Traversari, trovandosi a Ferrara nel 1439 per il concilio, raccomandò nuovamente a Daniele Scotto, vescovo di Concordia e governatore di Bologna. In questo caso l'identificazione con Giovanni Bacci è sicura, perché il Traversari, nell'elogiarne il carattere e la passione per le lettere, lo definisce chierico della Camera Apostolica. La nomina, ottenuta certo grazie all'appoggio dei Medici, a cui il Bacci rimase legato tutta la vita, risaliva verosimilmente all'anno precedente<sup>4</sup>. Si trattava di una carica importante e ben retribuita: proprio nel 1438 papa Eugenio IV aveva fissato a sette il numero dei chierici della Camera Apostolica, giustificando esplicitamente questa limitazione con l'opportunità di non ridurre troppo gli introiti destinati a ciascun chierico<sup>5</sup>.

Fin da allora Giovanni Bacci era solidamente inserito negli ambienti umanistici. Scrivendo da Bologna nel 1437, Lapo da Castiglionchio junior lo raccomandò in termini elogiativi al vescovo di Arezzo, Roberto degli Asini<sup>6</sup>. L'anno dopo, l'umanista aretino Carlo Marsuppini scrisse al Bacci congratulandosi per la recente nomina a chierico di camera, e promettendo di inviargli (evidentemente in seguito a una precisa richiesta) un codice del *Simposio* di Platone già posseduto da Niccolò Niccoli, trascritto da un collaboratore del Traversari, Michele monaco<sup>7</sup>. In quel periodo Giovanni fu raggiunto a Bologna dal Tortelli. Non sappiamo in che modo i due fossero parenti: certo è che le due famiglie, Tortelli e Bacci, provenivano entrambe da Capolona, un borgo non lontano da Arezzo<sup>8</sup>. Il Tortelli era appena tornato da un lungo viaggio in Grecia e in Oriente, dove aveva trascritto codici e epigrafi, raccogliendo materiale poi utilizzato nella sua opera principale, il grande trattato sull'ortografia latina in forma di dizionario (*De Orthographia*), destinato a un cospicuo successo<sup>9</sup>. A Costantinopoli aveva stretto rapporti con personaggi come Isidoro di Kiev (il futuro cardinale Ruteno) favorevoli alla unione religiosa con Roma; poi era tornato in Italia con una delegazione di greci inviati al concilio di Basilea per discutere la riconciliazione tra le chiese.

Nel 1439 il Tortelli, in coincidenza con il trasferimento del concilio, nel quale il suo protettore, il cardinal Cesarini, svolgeva una parte importante, lasciò Bologna per Firenze. Il Bacci, che nello stesso anno conseguì una laurea in diritto a Siena<sup>10</sup> forse lo seguì. Da una lettera inviata a Leonardo Bruni dall'aretino Girolamo Aliotti, priore del monastero benedettino di SS. Fiore e Lucilla, risulta che nell'ottobre 1439 Giovanni Bacci (di cui l'Aliotti sottolineava la devozione per il Bruni) era a Firenze. Poco dopo, il 15 gennaio 1440, lo stesso Aliotti scrisse dalla Francia (dove si trovava in veste di legato apostolico) una lettera al Bacci che terminava chiedendo notizie sui familiari lasciati a Arezzo, e inviando saluti agli amici comuni di Firenze. Questi amici erano Poggio Bracciolini, Carlo Aretino (il già ricordato Marsuppini, che di lì a qualche anno subentrò a Leonardo Bruni nella carica di cancelliere della Signoria fiorentina) e Leon Battista Alberti. A proposito di quest'ultimo l'Aliotti ricordava «la faccenda riguardante Ambrogio», di cui diceva di aver scritto tanto vol-

te, fino alla nausea, al Bacci<sup>14</sup>. Si trattava dell'idea di far redigere una vita del Traversari, a cui l'Aliotti era molto affezionato. Dopo averne parlato al Marsuppini, l'Aliotti girò la proposta all'Alberti, dicendogli che l'argomento offriva grandi possibilità ed era all'altezza del suo ingegno<sup>15</sup>. Ma né il Marsuppini né l'Alberti scrissero una vita del Traversari: anche per questo, forse, nel dialogo *De erudiendis monachis*, terminato nel 1442, l'Aliotti volle includere tra gli interlocutori, in posizione di grande spicco, «Ambrogio camaldolese, fenice incomparabile dell'età nostra», come scrisse nella dedicatoria a papa Eugenio IV<sup>16</sup>.

La prova documentaria dell'amicizia tra Giovanni Bacci, futuro committente di Piero a Arezzo, e alcuni dei personaggi più illustri dell'umanesimo toscano (ai nomi già ricordati va aggiunto, come si è detto, quello del Bruni<sup>17</sup>) ha un'importanza decisiva. Finora l'unico nesso certo tra Piero e quest'ambiente era costituito dal soggiorno contemporaneo di Piero e dell'Alberti alla corte riminese nel 1451 e a quella di Pio II Piccolomini nel 1458-59. Si apre ora la possibilità di ricostruire più ampiamente e concretamente in che modo, attraverso il Bacci e i personaggi a lui legati, Piero abbia assimilato e rielaborato originalmente determinati elementi della cultura umanistica.

È un vero e proprio clan di umanisti di origine aretina quello in cui il Bacci appare inserito. Oltre al Bacci stesso, il Tortelli, l'Aliotti, il Marsuppini; più ai margini, perché appartenenti a un'altra generazione, personaggi affermati come Leonardo Bruni e Poggio (che non era aretino, ma proveniva dal Valdarno). In questo contesto anche l'origine della famiglia Alberti (in qualche modo imparentata con i Bacci) da Catenaiola nel Valdarno, appare rilevante<sup>18</sup>. S'intravede una solidarietà geografica, oltre che generazionale e culturale. Essa operava e si rinsaldava attraverso un fitto scambio di favori e di raccomandazioni reciproche (di cui gli epistolari umanistici sono notoriamente ricchissimi). Questi legami pratici rinviavano spesso a rapporti di parentela, carnale o spirituale (il Bacci e il Tortelli erano congiunti, il Tortelli e il Marsuppini compari<sup>19</sup>).

Su tutto ciò s'innestavano interessi culturali e religiosi comuni. Da un lato, la passione per l'antichità, e più precisamente per la Grecia, testimoniata dal viaggio del Tortelli

e dalle traduzioni del Marsuppini dall'*Iliade* e dalla *Batracomiomachia*; dall'altro, la volontà di riannodare i fili spezzati dallo scisma religioso con le chiese d'Oriente. Sono i temi che confluirono armonicamente nella personalità del Traversari, a cui il gruppo aretino era, direttamente o indirettamente, legato.

Ma sono anche i temi di Piero<sup>20</sup>. Le sue scelte iconografiche e stilistiche ruotarono fino alla maturità attorno a questa duplice immagine della Grecia, antica e contemporanea. Le forme incorrotte di una classicità molto più greca che romana (almeno ai nostri occhi) gli servirono ad esprimere, in più di un'occasione, un programma politico e religioso di riconquista della Grecia e dell'Oriente già cristiano. Ricostruire i nessi tra queste scelte iconografiche e stilistiche e il reticolo<sup>21</sup> sociale entro cui presero forma consentirà di evitare sia l'interpretazione iconologica incontrollata sia il richiamo astorico alla «perennità sotterranea di certe sorgenti visuali»<sup>22</sup>.

2. Avevamo lasciato il Tortelli a Firenze, probabilmente in compagnia del Bacci. A questo punto le vite dei due presero strade diverse. Nel 1445 l'Aliotti raccomandò il Tortelli all'umanista Guarino Veronese<sup>23</sup>. La raccomandazione dovette avere un esito positivo: poco dopo, in una lettera a un non meglio identificato Michelangelo di Borgo San Sepolcro, l'Aliotti faceva capire che il Tortelli stava per ottenere una carica in Curia<sup>24</sup>. Con l'ascesa al pontificato di Niccolò V Parentucelli, gran protettore di umanisti, cominciò la carriera curiale del Tortelli, nominato cubicolario segreto e custode della Biblioteca Vaticana, allora in via di formazione<sup>25</sup>. Sul Bacci, invece, non abbiamo, per questi anni, notizie certe<sup>26</sup>. Sappiamo solo che a un certo punto cadde in disgrazia e fu estromesso dalla Camera Apostolica. Il 6 giugno 1447 scrisse a Giovanni di Cosimo de' Medici, da Arezzo, una lettera piena di lamentele e di richieste di aiuto: «Tutta la speranza mia è nel vostro magnifico padre et in voi suoi figliuoli... Giovanni mio examiniate con ser Alesso vostro el modo alevarme de qui et darne exercitio in qualche luogo che io ve possa essere buono a qualche cosa. Pregove in omgni modo me respondiate per lo presente: perché qui non porria stare peggio contento dove non so astare. Ceterum a dirve ogni cosa io no me intendo troppo bene con

mio padre perché non haria voluto io me fosse sempre operato contra el patriarcha, dal quale ingiustamente io fui defacto»<sup>27</sup>. Il patriarcha che aveva bruscamente interrotto la carriera curiale del Bacci era Ludovico Trevisano, patriarcha di Aquileia, poi arcivescovo di Firenze e (dal 1440) condottiero degli eserciti pontifici e cardinale di san Lorenzo in Damaso. Nella sua posizione di cardinal camerlengo egli era il superiore diretto del Bacci – in grado, quindi, di cacciarlo sui due piedi<sup>28</sup>. Non è escluso che nel contrasto tra i due uomini fossero entrati anche motivi politici. Nel 1440 il cardinal Ludovico, insieme alle truppe medicee e agli uomini di Francesco Sforza, aveva sconfitto a Anghiari i fuorusciti fiorentini e Niccolò Piccinino. Due anni dopo le alleanze si rovesciarono: nel tentativo (fallito) di conquistare la Marca il cardinal Ludovico si trovò a combattere insieme al Piccinino, nominato gonfaloniere dello Stato della Chiesa, contro lo Sforza alleato dei Medici<sup>29</sup>. Forse la devozione filomedicea di Giovanni Bacci contribuì a attirargli l'ostilità del potentissimo cardinal camerlengo. In ogni caso lo scontro fra i due dovette essere memorabile. Alcuni anni dopo, nel 1449, il Marsuppini pregò il Tortelli di spendere tutta la sua autorità presso il papa in favore del Bacci, esclamando: se ha sbagliato nel tumulto dell'ira e della passione, come capita spesso anche ai saggi, non è giusto che per questo debba trascorrere tutta la vita nell'umiliazione – soprattutto ora che si può sperare in un suo ravvedimento<sup>30</sup>. Ma se il Bacci era incline all'ira, anche il cardinal Ludovico, a giudicare dal ritratto che ne fece il Mantegna, non doveva essere un uomo mite.

Grazie alle insistenze del Marsuppini e al prestigio del Tortelli presso Niccolò V, Giovanni Bacci riuscì a farsi perdonare. Il 28 settembre 1449 egli scrisse da Arezzo la lettera già ricordata a Cosimo de' Medici, raccontando di essere andato a Fabriano, dove la corte papale si era trasferita da Roma per sfuggire la peste. Ricorrendo ai buoni uffici del cardinal Colonna aveva incontrato il cardinal Ludovico, e aveva sanato i passati «scandali». Si sdebitava immediatamente del favore ricevuto raccomandando a Cosimo il Marsuppini («a me intimo») a nome del Tortelli («a me congiunto»). Quindi passava alle ultime novità politiche: a Fabriano aveva letto una lettera in cui Sigismondo Malatesta

rivendicava indebitamente il merito della recente presa di Crema da parte dei veneziani. E a questo proposito osservava: «conoscendo io la natura del signor Sigismondo...»<sup>31</sup>. L'intrinsichezza col Malatesta esibita dal Bacci a questa data (1449) ha, in questo contesto, un'importanza evidente. Due anni dopo, infatti, Piero dipinse il ritratto di Sigismondo nel Tempio Malatestiano. È più che probabile che sia stato proprio Giovanni Bacci a raccomandare Piero presso la corte riminese. Sfruttando verosimilmente l'appoggio dei Medici, il Bacci (forse tornato allo stato laicale) aveva intrapreso in questi anni una carriera nelle corti dell'Italia centro-settentrionale, molto meno brillante di quella iniziata in Curia, ma tale comunque da consentirgli di lasciare di tanto in tanto l'odiata Arezzo. I suoi legami con i Malatesta si protrassero a lungo: nel 1461 ottenne da Malatesta Novello la carica di podestà di Cesena<sup>32</sup>.

L'ipotesi che Giovanni Bacci abbia potuto, attraverso i propri legami personali, procurare committenze a Piero, presuppone che i rapporti tra i due fossero già cominciati in questo periodo. Di ciò non abbiamo, per il momento, alcuna prova. Val la pena di ricordare, però, che le connessioni tra Giovanni Bacci e i committenti documentati di Piero non si limitano a Sigismondo Malatesta. Scrivendo nel 1461 da Arezzo a Giovanni di Cosimo de' Medici, il Bacci dichiarava: «Giovanni, dui signori in molte parti me pare la natura habbia facti simili luno a laltro: el duca Borso et el S<sup>re</sup> Federico, sagacissimi et artificiosissimi nel vivere quanto nessuno altri signori de Italia». Gli stessi nomi, qui implicitamente magnificati anche per le loro virtù di mecenati («artificiosissimi nel vivere») ricompaiono un decennio dopo (1472) in una lettera a Lorenzo de' Medici, insieme a quelli di Battista Canedoli, Malatesta Baglioni, Francesco Sforza: tutti personaggi a cui il Bacci affermava di essere stato «carissimo»<sup>33</sup>. Che Piero abbia cominciato a lavorare a Ferrara già sotto Borso è una notizia che risale a Vasari, a lungo posta in dubbio, ma recentemente provata con buon fondamento da Gilbert<sup>34</sup>. Quanto a Federico da Montefeltro, i suoi rapporti con Piero cominciarono quasi certamente, come vedremo, proprio grazie a Giovanni Bacci.

3. Tutto ciò consente anche di spiegare in maniera plausibile perché venisse affidata proprio a Piero la prosecuzione degli affreschi nel coro di San Francesco ad Arezzo. Come abbiamo detto, essi erano stati iniziati, almeno dal 1447, da Bicci di Lorenzo, certo su commissione di Francesco Bacci, che in questo modo dava esecuzione alle volontà testamentarie di Baccio, suo padre. Bicci, vecchio e malato, arrivò a dipingere nei modi antiquati che gli erano propri soltanto la volta e parte del sott'arco: nel 1452 morì, quasi ottantenne. Che per continuare l'opera venisse scelto un pittore come Piero, allora poco più che trentenne, legato a una cultura figurativa modernissima, è difficilmente comprensibile – a meno di supporre che Francesco sia stato consigliato in questo senso dal proprio figlio primogenito, Giovanni, tornato ad Arezzo dopo aver trascorso due anni a Milano, alla corte di Francesco Sforza, con la carica di «iudex maleficiorum»<sup>35</sup>. L'enorme diversità tra la volta e le mura del coro si spiega dunque, molto probabilmente, con lo scarto di generazioni e di cultura che separava Francesco da suo figlio Giovanni, educato umanisticamente, protetto del Traversari, amico di Leonardo Bruni e dell'Alberti.

Quando gli affreschi venissero commissionati a Piero, non sappiamo. La cronologia del ciclo di Arezzo – l'opera maggiore di Piero – è a tutt'oggi un problema irrisolto. L'unico dato sicuro è un termine *ante quem*: nel 1466; infatti, il ciclo era indicato come compiuto<sup>36</sup>. Più incerto, invece, il termine *post quem*: il 1452, probabilmente – anche se non si può escludere che Piero sia subentrato poco prima a Bicci, ormai gravemente malato.

Quattordici anni sono molti, anche per un pittore abituato a lavorare lentamente<sup>37</sup>. Di qui il ripetuto tentativo di circoscrivere l'arco dell'attività di Piero ad Arezzo. In una situazione caratterizzata, al solito, da una grande povertà di documenti esterni, si è seguita la via dell'analisi interna, stilistica e (più raramente) iconologica: con risultati, c'era da aspettarselo, assai divergenti. Esaminiamo quelli più argomentati.

I criteri di datazione usati da Longhi sono esclusivamente stilistici. Egli si è servito dell'affresco datato (1451) di Rimini come di un fossile-guida per ricostruire l'intera serie. Il filo conduttore è costituito dalla presenza iniziale, e dal progres-

sivo attenuarsi, dei «grafismi» di origine fiorentina riscontrabili a Rimini. Su questa base egli ha ipotizzato una cronologia interna che vede al principio del ciclo le due lunette (la *Morte di Adamo* e *Eracleo che riporta la vera croce a Gerusalemme*) e al suo termine la *Disfatta e decapitazione di Cosroe*. Più precisamente, la parte sinistra della *Disfatta* – una delle poche sicuramente autografe di quest'affresco – rappresenterebbe la conclusione dell'attività di Piero nel coro di san Francesco. Procedendo dall'alto verso il basso, l'«evidenza di margini lineari di sapor fiorentino» (come ripeteva Longhi nel 1950) cede a un sempre maggiore cromatismo<sup>38</sup>.

Questo criterio di evoluzione stilistica ha permesso a Longhi di situare cronologicamente opere non datate come la *Madonna del parto* di Monterchi, la *Resurrezione* di San Sepolcro, la *Maddalena* della cattedrale di Arezzo, riconducendo rispettivamente agli inizi e alla pienezza (o quasi) del ciclo aretino le prime due, e a un periodo immediatamente posteriore la terza<sup>39</sup>. Più complesso il problema posto dal *San Luca* di Santa Maria Maggiore in cui Longhi individua l'unico resto dell'attività di Piero a Roma, proponendo due datazioni alternative: o il 1455, in una pausa del ciclo aretino, o il 1459. Questa incertezza è legata al fatto che Vasari menziona un unico soggiorno di Piero a Roma, sotto Niccolò V, ossia tra il 1447 e il 1455, mentre la presenza di Piero a Roma è documentata con certezza soltanto nel 1459, durante il pontificato di Pio II<sup>40</sup>. Si aprono perciò due possibilità: o Vasari confonde Niccolò V con Pio II, come farebbe supporre l'altra affermazione che Piero lasciò Roma per tornare a Borgo «essendo morta la madre», Romana, che risulta deceduta il 6 novembre 1459<sup>41</sup>; oppure allude a un primo soggiorno di cui, a differenza del secondo, non sono rimaste tracce documentarie.

Ora, Longhi suppone che Piero sia subentrato a Bicci di Lorenzo subito dopo la morte di questi, nel 1452, per concludere «sostanzialmente» il ciclo *prima* del soggiorno a Roma del 1459. Nello stesso tempo, accosta stilisticamente il *San Luca* alla *prima* fase degli affreschi di Arezzo, e precisamente a quelli del secondo ordine (l'*Incontro di Salomone con la regina di Saba* e il *Ritrovamento e prova della vera croce*)<sup>42</sup>. Tutto ciò porta necessariamente a escludere che il *San Luca* possa essere stato dipinto nel 1459 – a meno, s'intende, di

5-14

5, 14, 13

15

7, 12

rimettere in discussione la sua collocazione nello sviluppo stilistico di Piero, oppure le date iniziali e finali del ciclo. Ma Longhi non si decide a far coincidere senz'altro il *San Luca* con l'ipotetico soggiorno di Piero alla corte di Niccolò V, ritenendo questa una «sottigliezza cronologica» incompatibile con la difficoltà di determinare «ad annum lo svolgimento intervenuto durante il ciclo degli affreschi aretini»<sup>41</sup>. In verità, ciò che è in gioco qui non è una «sottigliezza», ma la coerenza tra le varie ipotesi formulate. È significativo che proprio di fronte a un'opera come il *San Luca*, che trovandosi a Roma e non a Arezzo o dintorni può essere più facilmente agganciata a documenti di carattere esterno, più o meno attendibili, Longhi avverta la difficoltà di tradurre la cronologia relativa, ricostruita con tanto puntiglio su basi stilistiche, in una cronologia assoluta e per così dire calendariale. A questo punto, però, è lecito chiedersi quale fondamento possano avere le date assolute entro cui Longhi ha ritenuto di dover circoscrivere l'attività di Piero ad Arezzo (1452- ante 1459). Certo, esse non derivano dalla successione stilistica identificata all'interno del ciclo. L'affresco di Rimini, datato 1451, ci dà infatti un sicuro termine *post quem*: ma con che velocità lo stile di Piero sia cambiato in questi anni, nessuno può dire. Né ci aiutano le opere che Longhi ha riconosciuto sincrone dei vari stadi del ciclo di Arezzo — la *Madonna del parto*, la *Resurrezione* e così via — in quanto nessuna di esse è datata.

Molto diversa la datazione, sia relativa sia assoluta, proposta da Clark. Cominciamo dalla prima. La cronologia interna ricostruita da Longhi identificava nelle due lunette, e poi giù giù nei vari ordini, altrettanti strati pressoché sincroni; ciò implicava che Piero avesse lavorato su un unico ponte, che occupava l'intero coro. Clark, invece, sulla base della diversa partecipazione degli aiuti, pressoché nulla negli affreschi del lato destro, e cospicua invece in quasi tutti gli affreschi del lato sinistro (come già riconosciuto da Longhi) sembra ipotizzare l'esistenza di due ponti e di due fasi distinte di lavorazione: la prima, condotta personalmente da Piero, la seconda eseguita prevalentemente dagli aiuti<sup>42</sup>. È un'ipotesi senz'altro da respingere, in primo luogo perché la costruzione di due ponti, più costosa e meno sicura, appare poco plausibile; in secondo luogo perché l'intervento maggiore degli aiuti sul lato sinistro della cappella si spiega in maniera molto più sem-

plice supponendo che contemporaneamente Piero lavorasse, pressoché da solo, sul lato destro. Quindi, mentre Piero dipingeva la *Morte di Adamo* e il profeta di destra (unanimente riconosciuti come autografi) gli aiuti eseguivano buona parte dell'*Eraclio che riporta la vera croce a Gerusalemme* e l'intero profeta di sinistra, e via seguitando. (Ciò non impedì naturalmente a Piero di intervenire anche negli affreschi del lato sinistro, in misura minima nella *Disfatta e decapitazione di Cosroe*, in misura massima nel *Ritrovamento e prova della vera croce*; l'autografia quasi completa di quest'ultima scena è bilanciata, nello stesso ordine, dalla delega agli aiuti dell'esecuzione di entrambi i riquadri ai lati del finestrone<sup>43</sup>). A tutto ciò si aggiungono le convincenti considerazioni di ordine stilistico formulate da Longhi, che inducono a rifiutare la successione proposta da Clark.

Come si è detto, essa implica tra la parete di destra e quella di sinistra una cesura, che secondo Clark (e qui passiamo dalla cronologia relativa a quella assoluta) coinciderebbe con il soggiorno a Roma del 1458-59. Piero avrebbe cominciato i lavori in San Francesco subito dopo la morte di Bicci di Lorenzo (1452); li avrebbe interrotti subito dopo il compimento della *Vittoria di Costantino su Massenzio* per recarsi a Roma; li avrebbe ripresi nel 1459, affidando però agli aiuti la maggior parte dell'esecuzione del lato sinistro della cappella, per terminarli attorno al 1466. Questa cronologia s'impenna sulla *Vittoria di Costantino su Massenzio*, che Clark ritiene eseguita nel 1458 dati i rapporti che la legherebbero alla *Battaglia di san Romano* di Paolo Uccello, dipinta nel 1458 circa<sup>44</sup>. Si tratta, è chiaro, di un puntello fragilissimo, di datazione controversa, in grado di fornire tutt'al più un termine *post quem*, e non già una datazione *ad annum*. Ciò non toglie che questa ipotesi abbia dato a Clark lo spunto per considerazioni iconologiche importanti, su cui torneremo più avanti.

Alla cronologia interna ricostruita da Longhi ritorna Battisti, che formula esplicitamente, contro Clark, la tesi di un unico ponte. Ma mentre Longhi supponeva il ciclo terminato prima del viaggio a Roma, Battisti lo ritiene cominciato dopo il ritorno da Roma, verso il 1463. I motivi addotti per questo slittamento in avanti della cronologia assoluta del ciclo sono vari. Ricordiamo i principali (tranne uno, su cui torneremo più avanti). Allorché nel 1473 e nel 1486 pretese il saldo del

pagamento dovutogli per il ciclo di Arezzo, Piero fece causa a vari membri della famiglia Bacci, ma non agli eredi di Francesco. Secondo Battisti ciò dimostrerebbe che nel contratto perduto non figuravano né il nome di Francesco né quello dei figli; il che a sua volta dimostrerebbe «con tutta probabilità» che Francesco era allora «o in qualche modo invalido o assente» o morto; ma poiché egli fu sepolto il 28 marzo 1459, bisogna dedurre che il contratto fu firmato solo dopo il ritorno di Piero da Roma<sup>1</sup>. L'illogicità di questa catena di congetture è patente: e Piero non avrà chiamato in causa gli eredi di Francesco semplicemente perché essi avevano già pagato la propria quota di spese per la decorazione della cappella di famiglia. Altrettanto infondato il tentativo di dedurre l'impossibilità di un soggiorno prolungato di Piero ad Arezzo negli anni antecedenti al 1458 dalla mancanza di una delega come quella rilasciata al fratello Marco prima del viaggio a Roma: Battisti è il primo a riconoscere che «Arezzo è vicinissima a San Sepolcro», per cui Piero poteva sbrigare personalmente i propri affari anche se impegnato nei lavori del coro di San Francesco. Le altre ragioni che indurrebbero a spostare l'inizio del ciclo dopo il ritorno da Roma attorno al 1463, appaiono, più che «largamente ipotetiche» (è sempre Battisti che parla) largamente inconsistenti, o addirittura irrilevanti.

Solo la presenza di cospicue derivazioni dall'antico nella *Morte di Adamo* sembra a prima vista avere qualche peso. Neppure essa, tuttavia, presuppone necessariamente il soggiorno di Piero a Roma. Copie del *Pothos* di Scopa, per esempio, riechegziate nella figura del giovane nudo appoggiato al bastone, erano accessibili anche a Firenze<sup>2</sup>. Va ricordato a questo proposito che la datazione tardiva, attorno al 1460, proposta da Battisti per il *Battesimo*, risalente invece a una quindicina di anni prima, si basa sullo stesso assurdo presupposto, e cioè che Piero abbia potuto accostarsi alla statuaria antica soltanto a Roma nel 1458-59, e non attraverso sarcofagi, gemme, copie o magari originali, accessibili anche altrove<sup>3</sup>.

Quasi contemporaneamente a Battisti, è stata proposta da Gilbert una cronologia diversa, che fonde quella relativa di Longhi con quella assoluta di Clark. Per quanto riguarda la prima, Gilbert ha distinto tre fasi stilistiche successive. 1) Le

lunette (la *Morte di Adamo* e *Eraclio che riporta la vera croce a Gerusalemme*) i due profeti ai lati e *La rimozione* (o meglio, come vedremo, il *Sollevamento*) *del legno della croce* a destra del finestrone in fondo. In questi affreschi i contorni sono più accentuati, i gesti più drammatici (come nella parte alta, la più antica, del polittico della Misericordia di San Sepolcro) i personaggi più individualizzati dal punto di vista fisiognomico (il profilo della decrepita Eva) e l'uso della prospettiva scarso. 2) I due ordini intermedi (*l'Incontro di Salomone con la regina di Saba* e il *Ritrovamento e prova della vera croce*) e *La tortura dell'ebreo Giuda* a sinistra del finestrone. Qui appaiono per la prima volta le caratteristiche poi generalmente associate con la pittura di Piero: l'impassibilità delle figure, la solennità della composizione, la complessità della prospettiva sottolineata dalla presenza degli edifici. 3) *L'Annunciazione* e il *Sogno di Costantino*, nonché i due ordini inferiori (la *Vittoria di Costantino su Massenzio* e la *Disfatta e decapitazione di Cosroe*). Qui l'interesse predominante di Piero si sarebbe ormai orientato, sulle orme dei fiamminghi, verso la rappresentazione degli effetti di luce.

Questa ricostruzione non presenta grandi novità rispetto a quella tracciata da Longhi, anche se Gilbert insiste di più sull'emergere verso la fine del ciclo di una fase stilistica distinta (la terza), e approfondisce lo scarto tra gli ordini intermedi e ciò che li precede (rispettivamente, la seconda e la prima fase). Molto importante invece è la proposta di ricondurre questo scarto al viaggio a Roma del 1458-59. Il grande rilievo dato alle architetture nell'*Incontro* e nel *Ritrovamento* è frutto, secondo Gilbert, dell'incontro con l'Alberti, e in generale con l'ambiente della corte di Pio II<sup>4</sup>. Il soggiorno romano avrebbe dunque spezzato in due l'attività di Piero ad Arezzo, secondo l'ipotesi già formulata da Clark. Diversamente da questi, tuttavia, Gilbert suppone, seguendo Longhi, l'esistenza di un unico ponte, tale da consentire a Piero e ai suoi aiuti una ripresa simultanea, sui due lati del coro, dell'opera interrotta.

Per determinare l'inizio e la fine del ciclo della vera Croce, Gilbert ha fatto ricorso invece alla pala dipinta da Piero per gli agostiniani di San Sepolcro, all'incirca nel medesimo arco di tempo (tra il 1454, data del contratto, e il 1469, data dell'ultimo pagamento). È pur vero che anche in questo caso i

tempi effettivi della lavorazione ci sfuggono. Gilbert indica tuttavia un plausibile termine *post quem* per la pala agostiniana: la primavera del 1455. Il contratto, infatti, è dell'ottobre 1454, e nel gennaio 1455 Piero era assente da San Sepolcro, come risulta dal sollecito inviatogli dalla locale confraternita della Misericordia, perché rimettesse mano al polittico che gli era stato commissionato dieci anni prima<sup>21</sup>. Ora, il *Santo* della Frick Collection, unanimemente riconosciuto per lo stile come il più antico dei pannelli rimasti del polittico agostiniano (quello centrale è perduto) sarebbe, secondo Gilbert, contemporaneo alla prima fase del ciclo di Arezzo, le lunette. Ci aspetteremmo a questo punto la proposta di spostare in avanti anche la datazione di queste ultime – assumendo il 1455 come termine *post quem*. Poco coerentemente, invece, Gilbert suppone (come già Clark) che l'attività di Piero ad Arezzo sia cominciata attorno al 1452 e terminata una quindicina d'anni dopo<sup>22</sup>.

4. L'amplessimo consenso ottenuto (tranne poche voci discordi, tra cui in primo luogo quella di Clark) dalla cronologia interna proposta da Longhi contrasta con la totale divergenza di opinioni tra gli studiosi riguardo all'inizio e alla conclusione del ciclo in termini assoluti, calendariali. L'oggetto di questa divergenza è una manciata d'anni – sette, otto, al massimo una decina. Ma si tratta di anni decisivi. Supporre che l'opera maggiore di Piero sia stata compiuta *prima* (Longhi) *dopo* (Battisti) o *prima e dopo* (Clark, Gilbert) il viaggio a Roma e il soggiorno alla corte di Pio II, implica di volta in volta ricostruzioni molto diverse dell'itinerario pittorico di Piero.

Proponiamo di riesaminare la questione seguendo la via già seguita per il *Battesimo*: l'analisi combinata dell'iconografia e della committenza.

Quando il programma iconografico del ciclo di Arezzo venne formulato, non sappiamo. Ignoriamo cioè se il tema della leggenda della vera Croce venne imposto già a Bicci di Lorenzo, e quindi ereditato da Piero insieme alla commissione – o se invece (ma l'ipotesi è molto più improbabile) il programma fosse definito solo col mutare dell'esecutore. Allo scioglimento di questa alternativa anche uno studioso come Longhi, tendenzialmente indifferente alle questioni iconogra-

fiche, finì con l'attribuire «gran peso»<sup>23</sup>. A prima vista, infatti, sembra contraddittorio che un pittore moderno, intriso di cultura umanistica come Piero, si adattasse a dipingere un ciclo di affreschi su un tema leggendario, trasmesso in parte da vangeli apocrifi, e poi rielaborato da Jacopo da Varazze nella sua *Legenda aurea*<sup>24</sup>. Quasi ad attenuare la contraddizione Longhi osservò che, anche accettando l'ipotesi che Piero si sia trovato a lavorare su un tema già stabilito precedentemente, è innegabile che lo reinterpretò trasformando il racconto sacro in un'«epopea di vita laica, profana»: scene di vita lavorativa o cortigiana, battaglie simili a tornei, paesaggi diurni o notturni<sup>25</sup>.

Per valutare le possibilità di reinterpretazione iconografica di Piero (o dei suoi committenti) va ricordato anzitutto che il tema della leggenda della vera Croce era tradizionale, e tradizionalmente (anche se non esclusivamente) francescano. Ciò avvalorava l'ipotesi che fossero stati proprio i francescani di Arezzo a suggerirlo ai Bacci per decorare le mura della cappella maggiore, già al tempo della prima commissione a Bicci di Lorenzo. Dei tre cicli di affreschi sulla leggenda che precedettero, sia pure di alcuni decenni, quello di Arezzo, due furono dipinti per chiese dell'ordine francescano, Santa Croce a Firenze e San Francesco a Volterra, rispettivamente da Agnolo Gaddi (1388-93) e Cenni di Francesco (1410 circa). Agli affreschi di Agnolo Gaddi, in particolare (ricalcati nell'iconografia da Cenni a Volterra) Piero guardò con molta attenzione<sup>26</sup>. Prima di confrontare i due cicli sarà però opportuno esporre brevemente la leggenda, secondo la versione riferita da Jacopo da Varazze nella sua *Legenda aurea* – versione a cui attinsero sia Agnolo sia, sessant'anni dopo, Piero.

Sul punto di morire Adamo si ricorda che gli è stato promesso dall'arcangelo Michele un olio miracoloso che gli salverà la vita. Il figlio Seth, inviato a cercare l'olio alle porte del paradiso, ottiene invece dall'angelo un ramo da cui sgorgerà l'olio della salvezza, ma non prima di cinquemila cinquecento anni. Seth torna dal padre e lo trova morto: allora pianta il ramo sulla sua tomba. Dal ramo nasce un albero, che Salomone cerca di impiegare nella costruzione del tempio: inutilmente, perché ogni volta che il legno viene tagliato, risulta o troppo grande o troppo piccolo. Allora viene sollevato

e gettato sul fiume Siloe a guisa di ponte. La regina di Saba, recandosi da Salomone, vede il legno e ha una premonizione: anziché calpestarlo, s'inginocchia per venerarlo. A Salomone dice profeticamente che da quel legno verrà la fine del regno degli ebrei. Per sventare la profezia Salomone fa sotterrare il legno nella probatica piscina. Ma il legno torna a galla, e viene adoperato per costruire la croce su cui viene crocifisso Cristo. Trecento anni dopo, alla vigilia della battaglia contro Massenzio a Ponte Milvio, Costantino ha una visione: gli appare un angelo che lo esorta a combattere sotto il segno della croce. In tal modo Costantino vince e diventa imperatore di Roma; poi si converte, e invia a Gerusalemme sua madre, Elena, a cercare il legno della vera croce. L'unico a sapere dove esso si trovi è un ebreo di nome Giuda. Poiché questi non vuol parlare, l'imperatrice Elena lo fa gettare in un pozzo. Tirato fuori dopo sette giorni, Giuda rivela che la croce è sotterrata sotto un tempio dedicato a Venere. L'imperatrice Elena fa distruggere il tempio: vengono tratte alla luce le tre croci del Calvario. La vera croce viene riconosciuta perché il suo tocco fa resuscitare un giovane morto. Elena riporta solennemente la reliquia a Gerusalemme.

Tre secoli dopo la reliquia viene rubata dal re persiano Cosroe, che la pone su un altare accanto a simboli idolatrici e si fa adorare come Dio. Eraclio, imperatore d'Oriente, muove guerra a Cosroe, lo sconfigge e lo fa decapitare. Ritorna a Gerusalemme in gran pompa, ma trova le porte della città miracolosamente sbarrate. Solo quando, esortato da un angelo, decide di imitare l'umile entrata di Cristo a Gerusalemme, le porte della città si aprono. Così la reliquia della croce viene riportata al Santo Sepolcro.

Tutto questo racconto è distribuito da Jacopo da Varazze sotto due rubriche, che corrispondono ad altrettante ricorrenze del calendario liturgico: il ritrovamento della santa croce (3 maggio) e l'esaltazione della santa croce (14 settembre). Alla prima ricorrenza si riferisce la parte della leggenda che va dalla morte di Adamo all'ingresso dell'imperatrice Elena a Gerusalemme con la reliquia ritrovata. Alla seconda, la parte conclusiva: il furto della reliquia da parte di Cosroe e il suo ritorno a Gerusalemme per opera di Eraclio.

Nel coro di Santa Croce Agnolo Gaddi raffigurò, in sei ri-

quadri e due lunette, otto fasi della leggenda. Il racconto comincia dalla lunetta in alto a destra (per chi guarda con le spalle rivolte all'altare) e prosegue verso il basso; ricomincia dalla lunetta in alto a sinistra, e si conclude con il riquadro in basso a sinistra. Le tappe del racconto sono le seguenti:

- 1) *Morte di Adamo;*
- 2) *La regina di Saba s'inginocchia dinanzi al legno della croce;*
- 3) *Costruzione della croce;*
- 4) *L'imperatrice Elena fa la prova delle tre croci;*
- 5) *L'imperatrice Elena porta la croce a Gerusalemme;*
- 6) *Cosroe porta via la croce da Gerusalemme;*
- 7) *Cosroe viene adorato dai sudditi. Sogno di Eraclio;*
- 8) *Decapitazione di Cosroe. Eraclio che riporta la vera croce a Gerusalemme.*

Il ciclo di Santa Croce, che comprende sia il ritrovamento sia l'esaltazione della croce, segue fedelmente il testo della *Legenda aurea*, con un'unica eccezione: l'angelo appare a Eraclio, anziché a Costantino. D'altra parte, l'identificazione di Eraclio<sup>37</sup> è indubbia, data la presenza di Cosroe nello stesso riquadro e in quello successivo.

Passiamo ora al ciclo di Arezzo. Esso scandisce la leggenda della croce in dieci riquadri: più precisamente, quattro riquadri maggiori, quattro minori, più due lunette e due figure di profeti non identificati. Tutto ciò è distribuito lungo le due pareti laterali e le due fasce di muro che fiancheggiano il finestrone del coro. Le scene rappresentate sono le seguenti:

- 1) *Morte di Adamo;*
- 2) *Sollevamento del legno della croce;*
- 3) *La regina di Saba s'inginocchia dinanzi al legno della croce. Incontro di Salomone con la regina di Saba;*
- 4) *Annunciazione;*
- 5) *Sogno di Costantino;*
- 6) *Vittoria di Costantino su Massenzio;*
- 7) *La tortura dell'ebreo Giuda;*
- 8) *Ritrovamento e prova della vera croce;*
- 9) *Disfatta e decapitazione di Cosroe;*
- 10) *Eraclio che riporta la vera croce a Gerusalemme.*

Queste scene, qui elencate secondo l'ordine narrativo, sono dislocate spazialmente così:

10	profeta		profeta	1
8	7		2	3
9	4		5	6

Ciò significa che la narrazione (escludendo le figure dei due profeti) comincia con la lunetta in alto a destra, e si conclude con la lunetta in alto a sinistra. Lungo le pareti laterali le scene si susseguono dall'alto verso il basso (sulla parete di destra) e dal basso verso l'alto (sulla parete di sinistra). Ogni riquadro maggiore è preceduto, sulle fasce di muro ai lati del finestrone, da riquadri minori, disposti rispettivamente a sinistra della parete di destra e a destra della parete di sinistra. L'occhio dello spettatore è invitato perciò a un duplice percorso: dall'alto verso il basso e da sinistra verso destra (sulla parete di destra); dal basso verso l'alto e da destra verso sinistra (sulla parete di sinistra).

L'innegabile coerenza di questo ordinamento consente di riconoscere nella cosiddetta *Rimozione del ponte* il *Sollevamento del legno della croce* verso il fiume Siloe, che precede immediatamente nella leggenda l'arrivo della regina di Saba. Vi sono però due vistose e contigue eccezioni che alterano visibilmente la successione narrativa: l'*Annunciazione* e la *Disfatta di Cosroe*. Questa duplice alterazione dev'essere stata determinata (anche se il modo non ci è chiaro) dal progressivo discostarsi di Piero dall'iconografia tradizionale del ciclo<sup>8, 13</sup>.

Se infatti esaminiamo la parte più antica dell'attività di Piero a Arezzo – le lunette – vediamo che in esse sono raffigurate due scene che corrispondono, nonostante la diversa dislocazione spaziale, all'inizio e alla fine della narrazione affrescata da Agnolo Gaddi in Santa Croce: la *Morte di Adamo* e *Eraclio che riporta la vera croce a Gerusalemme*. A parte l'ovvia diversità stilistica tra i due cicli, che qui non c'interessa, intravediamo in entrambi i casi un identico programma iconografico: lo stesso, verosimilmente, suggerito dai francescani aretini, d'accordo con Francesco Bacci, a Bicci di Lorenzo. Evidentemente Piero cominciò col ricalcarlo, certo ri-



1. Piero della Francesca, Vittoria di Costantino su Massenzio (particolare).



94. Piero della Francesca, Profeta.

servandosi d'introdurvi varianti minori. Ma a partire dall'ordine intermedio compaiono a Arezzo novità iconografiche tali da caricare l'intero ciclo di implicazioni molto diverse da quelle originarie. Non pensiamo, dicendo questo, alle scene di vita quotidiana raffigurate in due riquadri minori ai lati del finestrone – *La tortura dell'ebreo Giuda* e il *Sollevamento del legno della croce* – interpretabili come pure divagazioni narrative, ma a elementi che indicano un vero e proprio cambiamento di programma. Eccoli:

- 1) la scena dell'*Incontro di Salomone con la regina di Saba*; 7
- 2) la trasformazione del *Sogno di Eraclio* di Agnolo Gaddi nel *Sogno di Costantino* – trasformazione resa più significativa dall'evidente analogia delle due composizioni; 22, 9
- 3) la scena della *Vittoria di Costantino su Massenzio*; 10
- 4) la raffigurazione di Costantino nella *Vittoria* con i tratti dell'imperatore d'Oriente Giovanni VIII Paleologo. 1

Tutti questi elementi – tranne ovviamente l'ultimo – sono giustificati dal testo della *Legenda aurea*. Tuttavia il loro inserimento non sembra attribuibile alla volontà di aderire al racconto di Jacopo da Varazze. Vediamo perché.

Nelle raffigurazioni della leggenda della vera croce la presenza dell'incontro tra Salomone e la regina di Saba è del tutto anomala. Essa era frequente nei cassoni nuziali toscani di questo periodo<sup>24</sup>, che Piero sembra aver riecheggiato alla lontana nell'impianto compositivo, traducendo la loro fastosità goticeggiante in una rigorosa disciplina volumetrica e spaziale<sup>25</sup>. Ma un vero e proprio precedente iconografico dell'affresco di Arezzo è stato individuato da L. Schneider<sup>26</sup> nella formella di soggetto analogo scolpita da Ghiberti nel 1436 o 1437 per la porta est del Battistero di Firenze. Krautheimer<sup>25</sup> l'ha interpretata come un'allusione alle speranze di unità religiosa tra la chiesa cristiana d'Occidente (Salomone) e quella d'Oriente (la regina di Saba), supponendo convincentemente che il tema sia stato suggerito a Ghiberti da Ambrogio Traversari, il cui ritratto compare tra gli astanti<sup>26</sup>. La stessa interpretazione, secondo la Schneider, vale per l'affresco di Piero. Va notato però che nel corso di un ventennio la situazione era via via cambiata, e cambiate erano di conseguenza le allusioni decifrabili nella scena. Quando, nel 1452, le porte di

Ghiberti furono esposte al pubblico, la formella poteva essere intesa come una rievocazione dell'unione religiosa raggiunta dal concilio di Firenze, e poi rapidamente dissolta. Sui muri di Arezzo l'incontro tra Salomone e la regina di Saba si caricava di un nuovo significato, giacché la conquista di Costantinopoli da parte dei turchi (1453) legava ormai indissolubilmente il tema dell'unione religiosa con gli orientali a quello della crociata contro gli infedeli.

Passiamo ora a Costantino. Mentre nel ciclo di Santa Croce egli non compare, a differenza dell'imperatrice Elena sua madre, nel ciclo di Arezzo gli sono dedicati due riquadri: il *Sogno* e la *Vittoria*. È la presenza del secondo che impedisce di vedere nel primo una semplice correzione del *Sogno di Eracleo* di Agnolo Gaddi sulla base del testo della *Legenda aurea* — anche perché Piero fonde nel *Sogno* due passi distinti, che descrivono rispettivamente l'apparizione di un angelo che indica una croce nel cielo prima della battaglia del Danubio, e l'apparizione di Cristo con una croce in mano prima della battaglia di ponte Milvio. Più che il desiderio di una maggiore fedeltà al racconto di Jacopo da Varazze s'intravede il proposito di dare un rilievo insolito alla figura di Costantino. Ciò è evidente nella *Vittoria*, che Clark ha interpretato come un'allusione al tema della crociata<sup>22</sup>. Quest'allusione sarebbe rafforzata dall'identificazione di Costantino con Giovanni VIII Paleologo — più volte sottolineata, ma mai giustificata se non in termini generici<sup>23</sup>.

5. Tutti questi elementi indicherebbero dunque l'emergere, a partire dal secondo ordine, di un programma iconografico connesso, in modi che andranno precisati, alla crociata. Ma si ricorderà che la novità stilistica degli affreschi del secondo ordine rispetto alle lunette, ancora legate al linearesimo fiorentino, era stata rilevata da Longhi. Gilbert, dal canto suo, aveva identificato nelle architetture di sapore albertiano dell'*Incontro* e del *Ritrovamento* un risultato del soggiorno romano del 1458-59. Se accettiamo quest'ipotesi vediamo che lo scarto iconografico e quello stilistico coincidono con un mutamento del committente: il 28 marzo 1459 Francesco Bacci fu sepolto, e la responsabilità della decorazione della cappella di famiglia passò al figlio di lui, Giovanni<sup>24</sup>.

Che Giovanni possa aver suggerito l'inserimento della sce-

na dell'*Incontro di Salomone con la regina di Saba*, è certo<sup>25</sup> plausibile. I suoi legami personali col Traversari, e più in generale col gruppo favorevole all'unione tra le chiese, spiegano agevolmente il richiamo alla formella di Ghiberti, nata in questo stesso ambiente. Si può notare che il gesto della concordia, fulcro emotivo del bassorilievo di Ghiberti e dell'affresco di Arezzo ricorreva già, con le stesse implicazioni simboliche allusive all'unione tra le chiese, nella tavola commissionata a Piero dai camaldolesi di Borgo per onorare indirettamente la memoria del Traversari: il *Battesimo di Cristo*.<sup>26, 27</sup>

Ma ciò che sappiamo della biografia e della personalità di Giovanni Bacci non giustifica la presenza ad Arezzo di Giovanni VIII Paleologo in veste di Costantino. Questo particolare, decisivo per l'identificazione del programma iconografico del ciclo (o meglio delle sue implicazioni finali) si spiega con l'intervento di un altro, ben più celebre personaggio: il cardinal Bessarione.

6. Una qualche connessione tra Piero della Francesca e Bessarione è già stata ipotizzata da altri studiosi, anche se con argomentazioni vaghe o, come vedremo, non interamente convincenti<sup>28</sup>. Mai, comunque, a proposito degli affreschi di Arezzo. Esiste, tuttavia, una serie di dati di fatto che rendono estremamente verosimile l'ipotesi di un intervento di Bessarione nella rielaborazione del programma iconografico del ciclo aretino.

Tra i prelati greci venuti in Italia nel 1438 per il concilio, Bessarione, metropolita di Nicca, aveva, benché giovane (era nato nel 1403), una posizione di grande rilievo: sia per la dottrina, sia per i rapporti personali che da tempo lo legavano all'imperatore Giovanni VIII Paleologo. Nel corso delle discussioni conciliari egli si accostò a poco a poco alle posizioni dei teologi occidentali, fino a diventare uno dei fautori più convinti dell'unione con la chiesa di Roma<sup>29</sup>. Fu lui, insieme al cardinal Cesarini, a proclamare solennemente l'atto di unione in Santa Maria del Fiore, il 6 luglio 1439. Tornato a Costantinopoli, fu raggiunto dalla notizia della nomina a cardinale prete della basilica dei SS. Apostoli. L'anno successivo tornò in Italia, dove si stabilì definitivamente, circondato da un indiscusso prestigio religioso, culturale e politico. Nel 1449 divenne cardinale vescovo di Sabina, prima, e poi

di Tuscolo; dal 1450 al 1455 fu legato *a latere* per Bologna, la Romagna e la Marca di Ancona; nel conclave del 1455 fu sul punto di diventare papa. La sua casa nei pressi dei SS. Apostoli, dove aveva radunato e faceva trascrivere un gran numero di manoscritti latini e soprattutto greci, era il vero centro dell'umanesimo romano. Per una migliore conoscenza del pensiero di Platone aveva cominciato a redigere l'opera, pubblicata in latino nel 1469, *In calumniatorem Platonis*, contro Giorgio da Trebisonda.

Ripercorrere minutamente le tappe della vita di Bessarione sarebbe fuori luogo qui. Importa ricordare la sua nomina, avvenuta il 10 settembre 1458, a protettore dell'ordine dei frati minori<sup>66</sup>. È questa una delle residue tessere del mosaico che stiamo ricostruendo. La carica di protettore rendeva infatti del tutto legittimo un intervento di Bessarione nella decorazione, allora momentaneamente interrotta, della cappella Bacci nella chiesa di San Francesco. Ma un intervento del genere era, oltre che legittimo, comprensibile dati i rapporti che dovevano intercorrere tra Bessarione e Giovanni Bacci: non tanto per la carica ricoperta da questi in passato nell'amministrazione pontificia, quanto per la parentela che lo legava, come sappiamo, all'umanista Giovanni Tortelli, già bibliotecario della Vaticana. In quel momento la carriera curiale del Tortelli era ormai finita: ma fino a pochi anni prima egli aveva avuto con Bessarione scambi fittissimi, soprattutto per il tramite del segretario di lui, Niccolò Perotti<sup>67</sup>.

Tutto ciò rende plausibile un rapporto diretto tra Bessarione e Giovanni Bacci. Esiste d'altra parte una circostanza che trasforma questa plausibilità in certezza – o quasi.

Nell'agosto 1451, pochi anni prima che Piero cominciasse a lavorare al ciclo di Arezzo, una reliquia della vera croce, racchiusa in una teca adorna d'immagini, giunse in Italia dall'Oriente. Colui che la portava era Gregorio Melissenò detto Mammas, patriarca di Costantinopoli, riparato a Roma per sottrarsi all'ostilità del partito contrario all'unione delle chiese, che non gli perdonava la parte svolta al concilio di Firenze una decina di anni prima<sup>68</sup>. In seguito alla caduta di Costantinopoli (1453) la teca contenente la reliquia rimase in Italia. Poco prima di morire (1459) Gregorio la lasciò in eredità a Bessarione, che tanto si era battuto per l'unione delle chiese. Nel 1472, alla vigilia della sua partenza per la lega-

zione di Francia, Bessarione, ormai vecchio e malato, lasciò la reliquia, che gli era carissima (e che era già stata oggetto di una donazione «inter vivos» nel 1463) alla Scuola Grande della Carità di Venezia, oggi sede delle gallerie dell'Accademia dove appunto si trova<sup>69</sup>. Ora, questa reliquia era stata in passato proprietà della famiglia dei Paleologi. La teca che la contiene reca un'iscrizione in greco attribuita a una principessa Irene Paleologa, «figlia di un fratello dell'imperatore». In questa Irene, tradizionalmente identificata con la figlia dell'imperatore Michele IX, incoronata imperatrice nel 1335, si preferisce oggi vedere una nipote dell'imperatore Giovanni VIII, spostando con ciò la datazione del reliquiario agli inizi del '400<sup>70</sup>. Era stato per l'appunto Giovanni VIII a donarlo al patriarca Gregorio, suo confessore, che a sua volta, come abbiamo visto, l'aveva lasciato in eredità a Bessarione. Nel documento che accompagnava la consegna alla Scuola Grande della Carità, Bessarione narrò minutamente le vicende che avevano fatto pervenire la preziosa reliquia nelle sue mani<sup>71</sup>.

Tra tutte le reliquie della vera croce sparse allora per l'Italia – compresa quella conservata a Cortona, non troppo lontano da Arezzo<sup>72</sup> – essa è l'unica a giustificare l'inclusione nel ciclo di Piero del ritratto di Giovanni VIII Paleologo. Grazie ad esso, il ciclo commissionato dai Bacci diventò anche una glorificazione della dinastia dei Paleologi, e in particolare dell'imperatore a cui Bessarione era stato legato nella giovinezza. Più indirettamente, la raffigurazione di Costantino, l'imperatore che aveva trasportato la capitale da Roma in Oriente, con i lineamenti di Giovanni VIII, suo remoto erede, proclamava l'ideale per cui Bessarione aveva lottato – l'unione delle chiese – e quello per cui stava lottando – la crociata contro i turchi.

Tutto ciò non contraddice l'«epopea di vita laica, profana» che Longhi identificò sulle mura di Arezzo: ma l'arricchisce di elementi molto diversi, religiosi e politici.

7. A questo punto è possibile riepilogare la serie di circostanze che resero possibile la cesura stilistica e iconografica che divide l'inizio del ciclo di Arezzo – le lunette – dagli affreschi successivi: 10 settembre 1458, nomina di Bessarione a protettore dell'ordine francescano; autunno 1458, viaggio di

Piero a Roma; 28 marzo 1459, sepoltura di Francesco Bacci, padre di Giovanni; 1459 (prima del 20 aprile) morte di Gregorio Mammas<sup>75</sup> che lascia in eredità a Bessarione la teca contenente la reliquia della vera croce già proprietà dei Paleologi.

Questa serrata sequenza di eventi documentati consente forse di precisare con una certa approssimazione un'ulteriore, decisiva circostanza che documentata non è (e forse non lo sarà mai): l'incontro durante il quale Bessarione suggerì a Giovanni Bacci di inserire nella decorazione della cappella di famiglia il ritratto del penultimo imperatore d'Oriente.

Tra il 1458 e i primi mesi del 1459 Bessarione rimase ininterrottamente a Roma; poi si recò a Mantova, per raggiungere il convegno convocato da Pio II per far fronte al pericolo turco. La data della sua partenza non è nota: in ogni caso, contrariamente a quanto è stato affermato<sup>76</sup> egli non seguì Pio II nel lento viaggio verso nord iniziato il 22 gennaio. Probabilmente, come vedremo più avanti, lasciò Roma verso l'inizio di aprile: certo è che il 27 maggio 1459 partecipò con gli altri cardinali alla solenne entrata di Pio II in Mantova. Ora, nella carta di donazione alla Scuola Grande della Carità, Bessarione affermò che la teca gli era stata lasciata in eredità mentre si trovava a Mantova per il convegno<sup>77</sup>. Quest'affermazione può significare soltanto che la notizia della morte del patriarca Gregorio raggiunse Bessarione mentre era a Mantova: sappiamo infatti che il 20 aprile 1459 – giorno in cui Isidoro di Kiev, cardinale Ruteno, fu nominato patriarca di Costantinopoli – il suo predecessore era morto da poco («nuper»). Ma fin dal 20 settembre 1458 Gregorio Mammas aveva ottenuto da Pio II il permesso di testare<sup>78</sup>. Il testamento, oggi perduto, dovette seguire di lì a poco. E senza dubbio Gregorio, ormai vecchio e in punto di morte, avrà informato Bessarione, che si accingeva a partire per un lungo viaggio, della propria intenzione di donargli la preziosa reliquia. E Bessarione stesso a dire che Gregorio lo amava come un figlio<sup>79</sup>.

Risulta da tutto ciò che alla decisione di celebrare degnamente l'acquisizione della reliquia Bessarione poté giungere sia qualche tempo prima della partenza per Mantova, sia a Mantova durante il convegno. Per scegliere tra queste due alternative dovremmo conoscere i movimenti di Giovanni Bacci nello stesso periodo. Purtroppo essi ci sono ignoti – a

parte la ragionevole supposizione che egli sia stato richiamato ad Arezzo (se non vi era già) dalla morte del padre, verso la fine del marzo 1459.

Esistono tuttavia alcuni elementi che fanno pensare che Bessarione non si sia limitato a suggerire l'inclusione del ritratto di Giovanni VIII, ma abbia anche collaborato attivamente alla sua realizzazione. Il profilo di Costantino nella *Vittoria su Massenzio* deriva, come si è detto, dalla famosa medaglia di Pisanello, coniata durante il concilio, a Ferrara o a Firenze, e generalmente ritenuta la prima medaglia moderna<sup>80</sup>. Negli esemplari che ci sono rimasti, il recto della medaglia raffigura Giovanni VIII Paleologo, con in testa il «cappelletto bianco appuntato dinanzi» che conosciamo già; il verso, il Paleologo a cavallo seguito da uno scudiero. Sarebbe esistita però una variante, posseduta e descritta dal Giovio e oggi irreperibile, che recava sul verso «la Croce di Cristo, sostenuta da due mani, verbigratia dalla Chiesa latina, e dalla greca». Solo recentemente si è riconosciuta in quest'ultima immagine il simbolo personale di Bessarione, mettendo però in dubbio l'esistenza della medaglia<sup>81</sup>. Ma la descrizione di Giovio è troppo precisa, oltre che storicamente verosimile, per attribuirlo a una svista. Sembra più plausibile supporre che della medaglia di Pisanello siano esistite due versioni, e che a una di esse (quella perduta) si sia ispirato Bessarione allorché, tornato in Italia da Costantinopoli nel 1440, scelse il proprio simbolo cardinalizio.

Un esemplare di questa versione perduta sarà stato prestato o donato da Bessarione a Giovanni Bacci perché servisse da modello per il ritratto del Paleologo da inserire nel ciclo di Arezzo. Ma sembra lecito supporre che in quella circostanza Bessarione mostrasse al Bacci – e forse a Piero – altre due medaglie, coniate in oro, che di quella di Pisanello costituiscono l'immediato antecedente storico. Questa circostanza, se provata, collocherebbe l'incontro col Bacci a Roma, tra la fine del 1458 e i primissimi mesi del 1459, giacché è impensabile che Bessarione si recasse a Mantova portandosi dietro il proprio medagliere.

Le due medaglie, rappresentanti Costantino ed Eraclio, sono menzionate per la prima volta al principio del '400, nell'inventario delle collezioni del duca di Berry, a cui con ogni probabilità erano state vendute come pezzi antichi (tali, in

ogni caso, esse furono considerate nel '500). Schlosser, che le analizzò ampiamente in rapporto alla prima medaglia di Pisanello (quella di Giovanni VIII), suppose che esse facessero parte di una serie, verosimilmente di origine fiamminga, imperniata sulla leggenda della vera croce<sup>1</sup>. Successivamente le attribuì a Pol de Limbourg o a uno dei suoi fratelli<sup>2</sup>. La loro connessione con il Costantino della *Vittoria su Massenzio* non è mai stata rilevata: eppure si direbbe che Piero abbia combinato le due medaglie, attribuendo a Costantino a cavallo, visto di profilo, il gesto di Eraclio che protende il braccio impugnando la croce. Inoltre, il cochiere negro, che nella medaglia di Eraclio si volge scorgendo le mura di Gerusalemme miracolosamente sbarrate, ricorda da vicino l'inseriente negro dipinto da Piero al seguito della regina di Saba: basta guardare il profilo camuso e il caratteristico berretto conico. Tutto ciò sembra indicare che le due medaglie erano note a Piero. Va notato, d'altra parte, che esse sono accompagnate da scritte in greco testimonianti una conoscenza precisa della terminologia burocratica bizantina, redatte (secondo l'ipotesi di Weiss) da qualche funzionario della cancelleria imperiale, probabilmente durante la visita a Parigi di Manuele II Paleologo, terminata nel 1402 – anno in cui il duca di Berry acquistò la medaglia di Costantino da un mercante fiorentino<sup>3</sup>. Questa circostanza renderebbe più verosimile il possesso delle due medaglie da parte di Bessarione, che le avrebbe poi mostrate al Bacci, dato il loro legame con il tema del ciclo di Arezzo – la leggenda della vera croce – nonché con la reliquia appartenuta ai Paleologi. Si spiegherebbe così come mai Piero abbia utilizzato la medaglia di Eraclio soltanto negli ordini mediano e inferiore, affrescati dopo il ritorno da Roma – anziché, com'era più ovvio, nella lunetta raffigurante *Eraclio che riporta la vera croce a Gerusalemme*.

8. L'ipotesi di un intervento di Bessarione volto a modificare l'iconografia complessiva del ciclo di Arezzo poggia su una serie di coincidenze fattuali molto precise; quella dell'incontro a Roma tra Bessarione e Giovanni Bacci, su una catena di congetture. Non si può escludere, in altre parole, l'eventualità che esso abbia avuto luogo a Mantova qualche mese dopo. Si tratta di un'incertezza che comunque non intacca il nucleo dell'argomentazione, basato sulla convergenza tra da-

ti biografici, stilistici, iconografici e dati riguardanti la committenza, diretta e indiretta, del ciclo.

Tale convergenza conferma con nuovi argomenti l'ipotesi avanzata da Gilbert, e cioè che la maggior parte del ciclo (con l'esclusione delle sole lunette) sia stata affrescata dopo il ritorno di Piero da Roma, avvenuto nell'autunno 1459. Questa datazione non è contraddetta dall'unico argomento solido tra quelli addotti da Battisti: la pala di Città di Castello, vistosamente datata 1456, firmata da quel Giovanni di Piamonte in cui Longhi identificò il collaboratore delle due scene ai lati del finestrone, il *Sollevamento del legno della croce* e la *tortura dell'ebreo*<sup>4</sup>. Giustamente Battisti osserva che la pala testimonia la conoscenza di Piero, ma non degli affreschi di Arezzo<sup>5</sup>: ma ciò fornisce un termine *post quem* per l'inizio della collaborazione di Giovanni di Piamonte, non per l'inizio dell'intero ciclo.

Quando esso venisse cominciato, non sappiamo<sup>6</sup>. Certa, invece, appare l'importanza decisiva dell'anno trascorso a Roma per lo sviluppo, non solo stilistico, di Piero. L'ispirazione platonica e matematica delle opere della maturità, così come le implicazioni religiose e politiche che abbiamo decifrato negli affreschi della leggenda della croce, trassero alimento dagli incontri romani con l'Alberti e con gli umanisti della corte di Pio II – forse con lo stesso Bessarione. A questo momento va ascritto un quadro che si situa esattamente alla giuntura tra le due fasi che spezzano, anche cronologicamente, il ciclo di Arezzo: la *Flagellazione*.

<sup>1</sup> Cfr. M. Salmi, *La pittura di Piero della Francesca*, Novara 1979, p. 165.

<sup>2</sup> La data fu precisata dallo Scarmagli sulla base di una lettera dell'Altiotti all'Alberti (cfr. G. Altiotti, *Epistolae et opuscula*, Arretii 1769, I, p. 33, nota c).

<sup>3</sup> Cfr. Salmi, *I Bacci di Arezzo* cit., p. 229.

<sup>4</sup> Cfr. Gilbert, *Change* cit., pp. 85-86. Dal Gilbert deriva l'unica menzione (se ho visto bene) del nome di Giovanni Bacci nella monografia del Battisti (*Piero* cit., p. 482, nota 181; l'accenno non risulta dall'indice dei nomi).

<sup>5</sup> Cfr. E. Gamurrini, *Istoria genealogica*, Firenze 1673, III, pp. 334-35. La lettera è ripubblicata come inedita, con molte imprecisioni, da G. G. Gorretti Miniati, *Alcuni ricordi della famiglia Bacci*, in «Atti e Memorie della R. Accademia Petrarca di lettere, arti e scienze», n. s., VIII (1930), pp. 96-97, e attribuita erroneamente a un altro Giovanni Bacci, appartenente

a un ramo collaterale della famiglia: Giovanni di Donato di Angelo di Magio. Che l'autore della lettera sia invece Giovanni di Francesco di Baccio, del ramo che commissionò gli affreschi di San Francesco, risulta invece chiaramente dal Gamurrini (*Istoria* cit., III, pp. 328, 334-35) oltre che da quanto si dirà più avanti. Per l'albero genealogico della famiglia Bacci, cfr. *ibid.*, pp. 324-25, e Salmi, *I Bacci di Arezzo* cit., con ulteriori notizie. Una ricerca negli *Spogli Gamurrini* (ASF, mss 296-313) non ha consentito di aggiungere nuovi dati alla biografia di Giovanni Bacci.

<sup>6</sup> Sul Tortelli cfr. G. Mancini, *Giovanni Tortelli cooperatore di Niccolò V nel fondare la Biblioteca Vaticana*, in «Archivio Storico Italiano», LXXVIII (1920), II, pp. 161-282; R. P. Oliver, *Giovanni Tortelli*, in *Studies presented to David Moore Robinson*, II, Saint Louis 1953, pp. 1257-1271; O. Besomi, *Dai «Gesta Ferdinandi regis Aragonum» del Valla al «De Orthographia» del Tortelli*, in «Italia medioevale e umanistica», 9 (1966), pp. 75-112; M. Regoliosi, *Nuove ricerche intorno a Giovanni Tortelli*, *ibid.*, pp. 123-89, e 12 (1969), pp. 129-96 (su Giovanni Bacci, cfr. le pp. 149-57); O. Besomi, *Un nuovo autografo di Giovanni Tortelli: uno schedario di umanista*, *ibid.*, 13 (1970), pp. 95-137; M. Cortesi, *Il «vocabolario» greco di Giovanni Tortelli*, *ibid.*, 22 (1979), pp. 449-83. La lettera del Traversari al fratello è discussa dalla Regoliosi, *Nuove ricerche* cit., seconda parte, p. 152, d'ora in poi citato come *Nuove ricerche*. Di Giovanni ignoriamo la data di nascita: sappiamo soltanto che nel 1416 i suoi genitori erano già sposati (cfr. l'albero genealogico ricostruito dal Salmi). Che fosse il primogenito sembra risultare, oltre che dall'essere nominato prima dei fratelli in un documento del 1458 (cfr. Salmi, *I Bacci di Arezzo* cit., p. 236) da una disposizione del testamento del nonno, Baccio. Nel destinare una grossa somma all'ospedale dello Spirito Santo «per li poveri Alemanni», Baccio volle infatti che il primo rettore dell'ospedale fosse il nipote Giovanni (cfr. J. Burali, *Vite de' vescovi aretini... dall'anno CCCXXXVI fino all'anno MDCXXXVIII*, Arezzo 1638, pp. 91-92; il lascito e la relativa disposizione non compaiono nella parte del testamento di Baccio pubblicata dal Salmi, *I Bacci di Arezzo* cit., pp. 233-35). È escluso che Giovanni fosse allora (1417) già in età di coprire la carica di rettore dell'ospedale, visto che nel 1432 il Traversari parlava di lui come di un «giovane». La disposizione del testamento era dunque riferita al futuro. In ogni caso possiamo assumere il 1417 come termine *ante quem* per la nascita di Giovanni, che andrà localizzata attorno al 1410-15.

<sup>7</sup> Cfr. Regoliosi, *Nuove ricerche* cit., p. 151. Mancini (*Giovanni Tortelli* cit., pp. 180-81) identifica erroneamente col Tortelli il «Giovanni Aretino» raccomandato dal Traversari. Da questa errata identificazione deriva l'espressione «rèduce dall'Oriente» usata da Mancini (p. 180) che in realtà non ricorre nella lettera del Traversari (cfr. *Epistolae* cit., I, II, ep. XXV).

<sup>8</sup> Cfr. la bolla datata Ferrara 11 luglio 1438, in *Bullarium Romanum*, tomo V, Augustae Taurinorum 1860, pp. 32-33, riconfermata l'8 luglio 1444 (*ibid.*, pp. 76-80).

<sup>9</sup> Cfr. F. P. Luiso, *Studi su l'epistolario e le traduzioni di Lapo da Castiglione junior*, in «Studi italiani di filologia classica», VII (1899), pp. 254-55 (e cfr. Regoliosi, *Nuove ricerche* cit., p. 152).

<sup>10</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 153-54.

<sup>11</sup> Sulla provenienza della famiglia Tortelli da Capolona, cfr. Mancini, *Giovanni Tortelli* cit., p. 162; per quanto riguarda i Bacci, cfr. Gamurrini, *Istoria* cit., p. 314. I Bacci detenevano numerosi patronati su chiese di Capolona; cfr. *ibid.*, pp. 316-17 (e Salmi, *I Bacci di Arezzo* cit., p. 233).

<sup>12</sup> L'opera, ultimata verosimilmente nell'estate 1453, e dedicata a Niccolò V, fu pubblicata per la prima volta nel 1471, e poi più volte ristampata.

<sup>13</sup> Cfr. Gamurrini, *Istoria* cit., III, p. 318 (dal contesto risulta chiaramente che il Giovanni Bacci laureatosi a Siena era persona diversa dall'omonimo Giovanni di Donato Bacci).

<sup>14</sup> Cfr. Aliotti, *Epistolae et opuscula* cit., I, pp. 27-33.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 33-34 (cfr. anche G. Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze 1882, pp. 179-80).

<sup>16</sup> Cfr. Aliotti, *Epistolae et opuscula* cit., II, p. 182. Sui rapporti tra l'Aliotti e il Traversari cfr. *ibid.*, I, p. XIV.

<sup>17</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 27-28.

<sup>18</sup> Cfr. Gamurrini, *Istoria* cit., III, p. 327.

<sup>19</sup> Della parentela tra il Bacci e il Tortelli si è già detto. Quanto al Marsuppini, esiste una sua lettera a Giovanni Tortelli «compatri carissimo» edita da R. Sabbadini, *Briciole umanistiche*, I, in «Giornale storico della letteratura italiana», XVII (1891), pp. 212-13 (il Sabbadini si servì di una copia; l'originale è nel Vat. lat. 3908, c. 537).

<sup>20</sup> Un'influenza del Traversari su Piero è stata ipotizzata (anche se in termini generici) da Salmi, *La pittura di Piero* cit., p. 165.

<sup>21</sup> Il termine «reticolo» compare qui metaforicamente, non nell'accezione rigorosa in cui il suo equivalente inglese (*network*) è stato usato in una serie ormai numerosa di studi sociologici e antropologici.

<sup>22</sup> Di «perennità sotterranea di certe sorgenti visuali che soccorrono nei momenti decisivi gli assetati d'invenzione, riconducendoli sulla via maestra della tradizione figurativa» parla Longhi (*Piero* cit., p. 16) in una pagina che andrebbe citata per intero. In essa le implicazioni di «ritorno all'ordine» qua e là rintracciabili nella monografia del 1927 affiorano con particolare evidenza. Va sottolineato tuttavia che tutto il lavoro concreto di Longhi, a cominciare dagli studi su Piero, contraddice il piglio astrico di quella pagina.

<sup>23</sup> Cfr. Aliotti, *Epistolae et opuscula* I, cit., p. 143.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 161-62.

<sup>25</sup> Cfr. Mancini, *Giovanni Tortelli* cit., pp. 208 sgg.

<sup>26</sup> Le ricerche nel fondo camerale conservato in parte all'Archivio Segreto Vaticano, in parte all'Archivio di Stato di Roma, non hanno fatto emergere, finora, il nome del Bacci. A una missione come legato presso l'imperatore accenna dubitativamente l'editore settecentesco degli scritti dell'Aliotti, G. M. Scarmagli (cfr. Aliotti, *Epistolae et opuscula* cit., I, p. 27, nota b) rinviando a un ms. intitolato *Compendio delle sette età di Arezzo*. Si tratta del *Compendio delle sette età di Arezzo descritto da Don Alessandro Certini Castellano*, datato 1650 (BCCF, ms 369, cc. non numerate). In esso, sotto la rubrica «Insigniti di dignità ecclesiastiche» si legge la seguente biografia: «Gio. Francesco Bacci [recte, Giovanni di Francesco] chierico di camera, nuntio a Cesare, iuriconsulto celeberrimo, gratissimo a Casa Meddici, quale molto afaticò con Santa Chiesa. Anno 1445». Se questa data si riferisce alla partecipazione del Bacci a un'ambasceria presso l'imperatore, si può supporre che «Cesare» designi l'imperatore d'Oriente, e che l'ambasceria sia quella compiuta dal cardinale Francesco Condulmer, legato pontificio, a Costantinopoli nel 1444-45; per appoggiare il partito locale favorevole all'unione con Roma (cfr. Gill, *Il concilio* cit., pp. 392, 434 sgg.). Si tratterebbe di un episodio molto importante

della biografia del Bacci, soprattutto in rapporto all'interpretazione del ciclo di Arezzo proposta più avanti: ma la testimonianza è evidentemente molto vaga.

- <sup>27</sup> ASF, *Mediceo avanti il Principato* (d'ora in avanti MAP), VII, 1 (nello stesso fondo esistono altre 28 lettere del Bacci, tutte segnalate dalla Regoliosi, tranne MAP, V, 805, a Giuliano di Piero de' Medici, datata 16 marzo 1474).
- <sup>28</sup> Sul patriarca di Aquileia, noto per molto tempo sotto il nome erroneo di Ludovico Scarampi-Mezzarota, si veda lo studio fondamentale di P. Paschini, *Lodovico cardinal camerlengo* († 1465), Roma 1939 («Lateranum», n. s., a. V, n. 1). Anche dopo la nomina a cardinale egli continuò a essere designato come «patriarca»: cfr. per esempio ASF, *Signori. Legazioni e commissarie. Elezioni, istruzioni, lettere*, n. 15, cc. 147r, 149r. Quando precisamente Giovanni Bacci sia stato escluso dalla Camera Apostolica, non sono riuscito a sapere: certo prima del 1446 (cfr. G. Bourgin, *La 'familia' pontificia sotto Eugenio IV*, in «Archivio della Società romana di storia patria», xxvii [1904], p. 215, che elenca i nomi di sei chierici, tra cui il Bacci non figura). Alla presenza di sei chierici della Camera Apostolica in certi periodi del pontificato di Eugenio IV (il quale aveva stabilito che essi non dovessero mai superare il numero di sette: cfr. sopra, p. 16) accenna A. Gottlob, *Aus der Camera Apostolica des 15. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des päpstlichen Finanzwesens und des endenden Mittelalters*, Innsbruck 1889, p. 115.
- <sup>29</sup> Cfr. Paschini, *Lodovico* cit.
- <sup>30</sup> Cfr. Sabbadini, *Briciole umanistiche* cit., pp. 212-13.
- <sup>31</sup> Cfr. Gamurrini, *Istoria* cit., III, p. 335. Anche il Tortelli aveva seguito Niccolò V a Fabriano: cfr. Mancini, *Giovanni Tortelli* cit., p. 222. Crema era stata assediata infruttuosamente dal Malatesta, allora capitano generale degli eserciti veneziani, ed era caduta soltanto in seguito al tradimento di Carlo Gonzaga, capo delle truppe milanesi.
- <sup>32</sup> ASF, MAP, XVII, 292 (lettera datata Cesena, 27 gennaio 1461: il Bacci si firma «potestas Cesenae»; cfr. anche Regoliosi, *Nuove ricerche* cit., p. 157). Si veda infatti ASC, *Riformanze*, 47, c. 12v (1° gennaio 1461).
- <sup>33</sup> ASF, MAP, VII, 4; ASF, MAP, XXIV, 371. In una lettera del 6 marzo 1473 (ASF, MAP, XXIX, 144) Giovanni Bacci ricorda come propri protettori «o a tempo de sanità o a tempo de infermità», Cosimo, Piero e Giovanni de' Medici; lo Sforza; Borso d'Este; gli «altri signori de Romagna»; il conte d'Urbino.
- <sup>34</sup> Cfr. G. Vasari, *Le opere con nuove annotazioni... di G. Milanese*, II, Firenze 1906 (ristampa anastatica, Firenze 1973), p. 491, e Gilbert, *Change* cit., pp. 51-52, che rinvia alla data - luglio 1451 - del perduto affresco, evidentemente influenzato da Piero, eseguito da Bono da Ferrara agli Eremitani.
- <sup>35</sup> Cfr. C. Santoro, *Gli uffici del dominio sforzesco (1450-1500)*, Milano 1948, p. 142: l'«eximius vir D. Iohannes de Barciis de Aretio» è nominato «iudex maleficiorum potestatis Mediolani» con uno stipendio di 16 fiorini. La svista («de Barciis» anziché «de Bacciis») è corretta in C. Santoro, *I registri delle lettere ducali del periodo sforzesco*, Milano 1961, pp. 16, 27, 322, 324. La lettera di nomina, datata 24 giugno 1451, fu registrata esattamente un mese dopo. Il successore del Bacci, Angelo da Viterbo, subentrò il 21 maggio 1453. Ai suoi legami con Francesco Sforza il Bacci accennava in una lettera già citata (cfr. nota 33). Va notato che nel *Dizionario degli aretini illustri* dell'erudito aretino F. A. Massetani,

terminato nel 1940 e conservato in dattiloscritto presso l'Archivio di Stato di Arezzo si legge, alla voce «Bacci (de) Giovanni (Messer)»: «Giureconsulto, poeta. Servì il duca di Milano Gian Galeazzo Sforza nel 1458 come auditore, e morendo questi lo designò alla luogotenenza ducale. Scrisse un poema sopra le Crociate e tradusse in italiano *De claris mulieribus* di Giovanni Boccaccio. Si conosce una sua lettera a Cosimo de' Medici in data 28 settembre 1449». Ora, quest'ultima notizia si riferisce certamente al personaggio di cui stiamo parlando, così come i dati biografici erroneamente distribuiti dal Massetani sotto le voci «Bacci (de) Giovanni (Mons.) di Francesco di Baccio» e «Bacci (de) Giovanni d'Angiol Antonio» (in realtà, Giovanni di Francesco). Si tratta di una delle numerosissime sviste che fanno di questo *Dizionario* uno strumento non inutile ma da adoperare con la massima cautela. Che nella voce riprodotta sopra si debba leggere «Francesco» al posto di «Gian Galeazzo» è evidente. D'altra parte, nessun Bacci figura come auditore a Milano nel 1458 (a meno che non si tratti di una confusione con l'attività di «iudex maleficiorum» svolta negli anni precedenti) o come luogotenente ducale alla morte di Francesco Sforza. (È curioso che Goretti Miniati, *Alcuni ricordi* cit., p. 97, attribuisca, in maniera altrettanto infondata, cariche simili - podestà di Milano nel 1453 - a Giovanni di Donato Bacci). Nessun Bacci è ricordato tra i volgarizzatori del *De claris mulieribus* (cfr. A. Altamura, *Donato da Casentino. Un volgarizzamento trecentesco del 'De claris mulieribus' del Boccaccio (estratti da un codice inedito)*, in «Atti e memorie della R. Accademia Petrarca», n. s., xxv [1938], pp. 265-71; V. Zaccaria, *I volgarizzamenti del Boccaccio latino a Venezia*, in «Studi sul Boccaccio» X [1977-78], pp. 285-306). In questa situazione, l'attribuzione a Giovanni Bacci di un poema sulle crociate appare, fino a prova contraria, inattendibile o comunque non controllabile (i rinvii bibliografici forniti dal Massetani sono errati o non giustificano questa notizia). Qualora venisse provata, essa confermerebbe ulteriormente l'interpretazione dell'iconografia del ciclo aretino proposta in queste pagine.

<sup>36</sup> Cfr. Longhi, *Piero* cit., pp. 100-1.

<sup>37</sup> La pala della Misericordia, commissionata nel 1445, sollecitata con urgenza dieci anni dopo, fu ultimata forse attorno al 1462; quella per gli agostiniani, commissionata nel 1454, fu finita di pagare solo nel 1469 (benché Piero avesse chiesto prudentemente un termine di otto anni per la consegna) (cfr. Longhi, *Piero* cit., pp. 100, 102: ma sulla questione, assai controversa, della cronologia del politico della Misericordia, vedi oltre).

<sup>38</sup> Cfr. Longhi, *Piero* cit., pp. 48-49, 51, 85.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 51, 53 (dove della *Resurrezione* si dice che «pare bene unirsi, anzi di qualche poco procedere, allo stile aretino più maturo»), 215.

<sup>40</sup> Cfr. Vasari, *Le opere* cit., II, pp. 492-93.

<sup>41</sup> Cfr. rispettivamente Zippel, *Piero della Francesca a Roma* cit., e il documento pubblicato dal Battisti, *Piero* cit., II, p. 224. È probabile che Piero si recasse a Roma già nell'autunno del 1458: il 22 settembre, infatti, rilasciò al fratello Marco una procura, evidentemente nell'imminenza del viaggio (cfr. Battisti, *Piero* cit., II, p. 223). Al 24 ottobre dello stesso anno, d'altra parte, risalgono i pagamenti per il legname delle impalcature necessarie per affrescare la camera papale (è l'opera a cui si riferisce il pagamento a Piero del 12 aprile 1459): cfr. Zippel, *Piero della Francesca a Roma* cit., p. 86.

<sup>42</sup> Cfr. Longhi, *Piero* cit., pp. 100-1, 214. Va rilevato che l'attribuzione a Piero non è unanime.

- <sup>43</sup> Cfr. *ibid.*, p. 214. Alla luce di quanto è detto alla nota 41, la proposta di Longhi implicherebbe come termine *ante quem* l'autunno 1458.
- <sup>44</sup> Cfr. Clark, *Piero* cit., pp. 38-39, 52. Fraintende la posizione di Longhi, assimilandola su questo punto a quella di Clark, G. Robertson, in una recensione a Gilbert, *Change* cit. («The Art Quarterly», xxxiv [1971] pp. 356-58). Tanto Robertson che P. Hendy, in un'altra recensione al libro di Gilbert («Burlington Magazine», cxii [1970] pp. 469-70) aderiscono all'ipotesi dei due ponti formulata da Clark.
- <sup>45</sup> Seguo in tutto ciò i giudizi di Longhi.
- <sup>46</sup> Cfr. Clark, *Piero* cit., p. 52.
- <sup>47</sup> Cfr. Battisti, *Piero* cit., II, pp. 23 sgg.
- <sup>48</sup> Cfr. G. Becatti, *Il Pothos di Scopa*, in «Le arti», III (1941), pp. 40 sgg. (già ricordato da Gilbert, *Change* cit. pp. 71-72, nota 34). E vedi ora R. Cocke, *Masaccio and the Spinario, Piero and the Pothos: Observations on the Reception of the Antique in Renaissance Painting*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 43 (1980), pp. 21-32.
- <sup>49</sup> La diffusione nell'arte del '400 del motivo classico del guerriero vinto col ginocchio a terra (ripreso anche da Piero nella *Disfatta e decapitazione di Cosroe*) basta a mostrare l'insostenibilità del criterio di datazione proposto da Battisti: cfr. O. J. Brendel, *A Kneeling Persian: Migrations of a Motif*, in *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, pp. 62-71; L. Fusco, *Antonio Pollaiuolo's Use of the Antique*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 42 (1979), pp. 259-60, in particolare p. 260, nota 14.
- <sup>50</sup> Cfr. Gilbert, *Change* cit., pp. 48-49 e *passim*.
- <sup>51</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 27 sgg. Gilbert interpreta correttamente la data del sollecito, fraintesa da Battisti (cfr. Beck, *Una data* cit.).
- <sup>52</sup> Cfr. Gilbert, *Change* cit., p. 88, nota 40.
- <sup>53</sup> Cfr. Longhi, *Piero* cit., p. 82 (dal saggio *Piero in Arezzo*, del 1950).
- <sup>54</sup> Cfr. J. da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di T. Graesse, 1890 (ristampa anastatica Osnabrück 1965), pp. 303-11, 605-11.
- <sup>55</sup> Cfr. Longhi, *Piero* cit., pp. 82-83.
- <sup>56</sup> Sul tema in generale, vedi ancora P. Mazzoni, *La leggenda della Croce nell'arte italiana*, Firenze 1914. Sul ciclo di Santa Croce cfr. B. Cole, *Agnolo Gaddi*, Oxford 1977; e vedi anche M. Boskovits, *In margine alla bottega di Agnolo Gaddi*, in «Paragone», 355 (1979), pp. 54-62. Sui rapporti tra il ciclo di Agnolo e quello di Piero, cfr. de Tolnay, *Conceptions religieuses* cit., pp. 222-26 e Gilbert, *Change* cit., pp. 73-74, nota 36 (dove si suppone tra l'altro, senza apparente fondamento, che la lunetta di sinistra sia stata cominciata da Bicci di Lorenzo).
- <sup>57</sup> Cfr. Mazzoni, *La leggenda* cit., pp. III-12.
- <sup>58</sup> Molti studiosi hanno cercato di spiegare il disordine delle scene con la ricerca di parallelismi tipologici o di altro genere: cfr. M. Alpatov, *Les fresques de Piero della Francesca à Arezzo. Semantique et stylistique*, in «Commentari», XIV (1963), pp. 17-38, e L. Schneider, *The Iconography of Piero della Francesca's Frescoes Illustrating the Legend of the True Cross in the Church of San Francesco in Arezzo*, in «The Art Quarterly», xxxii (1969), pp. 22-48, in particolare pp. 37-43 (entrambi non convincenti, soprattutto il primo, che legge nella disposizione degli affreschi una ricapitolazione della storia dell'umanità, che costituirebbe il senso riposto del ciclo). L'ipotesi di un mutamento iconografico è formulata da A. W. G. Posèq, *The Lunette*, Jerusalem 1974 (litogr.), p. 563. Viene in mente

la celebre osservazione di Freud: «Nella deformazione di un testo vi è qualcosa di simile a quanto avviene nel caso di un delitto: la difficoltà non è nell'esecuzione del misfatto, ma nell'occultamento delle tracce» (*L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, trad. it., Torino 1977, p. 51). Tra le tracce qui non prese in esame c'è il Cupido cieco affrescato sul pilastro di sinistra; la sua presenza nel ciclo rimane inesplicita, nonostante le varie ipotesi formulate.

- <sup>59</sup> Cfr. P. Schubring, *Cassoni*, Leipzig 1915, nn. 192-97, 425-26 ecc., e pp. 111, 204.
- <sup>60</sup> Cfr. Warburg, *L'ingresso dello stile ideale in La rinascita* cit., pp. 290 sgg., sulla contrapposizione tra rappresentazione eroica dell'antichità (Piero) e rappresentazione dell'antichità in costumi contemporanei (esemplificata da un cassone di Benozzo Gozzoli). Tende a sfumare questa contrapposizione E. Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Uppsala 1965, p. 172.
- <sup>61</sup> Cfr. L. Schneider, *The Iconography* cit.
- <sup>62</sup> Cfr. R. Krautheimer - T. Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton (N.J.) 1956, pp. 180-87.
- <sup>63</sup> Cfr. Clark, *Piero* cit., pp. 38-39.
- <sup>64</sup> «... riusciamo a riconoscere dai lineamenti del viso di Costantino... un personaggio del tempo che in verità aveva il diritto di presentarsi sotto questa figura: l'imperatore greco Giovanni Paleologo» scrisse il Warburg (*L'ingresso dello stile ideale* cit., p. 291; e dello stesso autore cfr. *Die Erneuerung* cit., I, pp. 390-91). Nessuno degli interpreti successivi è andato al di là della constatazione della congruenza tra la raffigurazione di Costantino con i tratti del Paleologo e il tema della crociata.
- <sup>65</sup> Cfr. Salmi, *I Bacci di Arezzo* cit., p. 236.
- <sup>66</sup> Il primo a proporla è stato, che io sappia, Marinesco, sulla base dei rapporti che legavano Bessarione e Federigo da Montefeltro (cfr. *Échos byzantins* cit., pp. 193, 202-3). La supposizione che Piero abbia potuto incontrare Bessarione a Urbino (p. 203) trascura l'occasione offerta dal soggiorno romano di Piero nel 1458-59 (su cui vedi oltre). L'accento (p. 202) a un ritratto perduto di Bessarione dipinto da Piero deriva da un passo particolarmente aggrovigliato di Vasari, su cui cfr. oltre, p. 80. Marinesco attribuisce a Bessarione una funzione di tramite tra determinati temi della tradizione iconografica bizantina e Piero. Una diversa connessione è proposta da T. Gouma-Peterson, in un saggio che verrà analizzato più avanti (pp. 57-58).
- <sup>67</sup> Sul Bessarione lo studio più ampio rimane quello di L. Mohler, *Kardinal Bessarion als Theologe, Humanist und Staatsmann*, Paderborn 1923, 1927, 1942: un vol. di biografia, due di testi editi e inediti. Per un aggiornamento non solo bibliografico si veda l'ottima voce redatta da L. Labowsky per il *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1967, 9, pp. 686-96. Sull'atteggiamento durante il concilio, cfr. J. Gill, *Was Bessarion a conciliarist or a unionist before the council of Florence?*, in *Collectanea byzantina*, Roma 1977, pp. 201-19. Per i rapporti con Giovanni VIII si veda anche A. Gentilini, *Una consolatoria inedita del Bessarione*, in *Scritti in onore di Carlo Diano*, Bologna 1975, pp. 149-64 (si tratta di tre sermones scritti in occasione della morte dell'imperatrice Maria Comnena).
- <sup>68</sup> Cfr. R. Loenertz, *Pour la biographie du cardinal Bessarion*, in «Orientalia Christiana Periodica», x (1944), p. 284.

- <sup>44</sup> Cfr. G. Mercati, *Per la cronologia della vita e degli scritti di Niccolò Perotti arcivescovo di Siponto*, Roma 1925.
- <sup>45</sup> Cfr. Gili, *Il concilio cit.*, p. 448.
- <sup>46</sup> Cfr. anzitutto [G. B. Schioppalalbalba], *In perantiquam sacram tabulam Graecam insigni sodalitia sanctae Mariae Caritatis Venetiarum ab amplissimo Cardinali Bessarione dono datam dissertatio*, Venetiis 1767. Inoltre: G. Cozza Luzi, *La croce a Venezia del card. Bessarione*, in «Bessarione», VIII (1904), pp. 1-8, 223-36; G. Fogolari, *La teca del Bessarione e la croce di san Teodoro di Venezia*, in «Dedalo», III (1922-23), pp. 139-160; E. Schaffran, *Gentile Bellini und das Bessarion-Reliquiar*, in «Das Münster», 10 (1957), pp. 153-57.
- <sup>47</sup> Cfr. A. Frolow, *La relique de la vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961, pp. 563-65 (e vedi anche, dello stesso autore, *Les reliquaires de la vraie Croix*, Paris 1965).
- <sup>48</sup> Cfr. [Schioppalalbalba], *In perantiquam cit.*, pp. 117-19.
- <sup>49</sup> Sulla sua importanza per il ciclo di Piero hanno richiamato l'attenzione recentemente Battisti, *Piero cit.*, I, p. 249 e A. Chastel, *Fables, formes et figures*, Paris 1978, I, p. 58, sulla traccia di una segnalazione di Schneider (*The Iconography cit.*, p. 46, nota 44). Sulle reliquie della vera croce presenti in Italia, cfr. gli studi citati di A. Frolow.
- <sup>50</sup> Cfr. G. Mercati, *Scritti d'Isidoro il cardinale Ruteno...*, Roma 1926, p. 134 e nota 6.
- <sup>51</sup> Cfr. H. Vast, *Le cardinal Bessarion*, Paris 1878, p. 234; L. Mohler, *Kardinal Bessarion cit.*, I, p. 286.
- <sup>52</sup> Cfr. [Schioppalalbalba], *In perantiquam cit.*, pp. 118-19; Gregorio «ante obitum suum... reverendissimo D. Cardinali [i.e. Bessarione]... absentibus tunc, et in Mantuano conventu degenti legavit» (si tratta di un passo della donazione alla Scuola Grande della Carità, pubblicata poi dal Cozza Luzi, *La croce cit.*, pp. 3-6, che legge «agenti»).
- <sup>53</sup> Cfr. Mercati, *Scritti d'Isidoro cit.*, p. 134, nota 6.
- <sup>54</sup> Cfr. [Schioppalalbalba], *In perantiquam cit.*, p. 118.
- <sup>55</sup> Sulla data e gli antecedenti di questa medaglia, vedi le note successive.
- <sup>56</sup> Il passo di Giovio, contenuto in una lettera a Cosimo I del 1551, suona così: «ho ancora una bellissima medaglia di Giovanni Paleologo, imperatore di Costantinopoli, con quel bizzarro cappello alla greca, che solevano portare gli imperatori. E fu fatta da esso Pisano in Fiorenza al tempo del concilio d'Eugenio, ove si trovò il prefato Imperatore; ch'ha per reverso la croce di Cristo, sostenuta da due mani, verbigratia dalla Chiesa latina e dalla greca» (G. Bottari - S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura*, Milano 1822, V, p. 83; il passo è citato anche da Vasari, *Le vite cit.*, III, p. 11). Sulla base di questo passo J. A. Fasanelli (*Some Notes on Pisanello and the Council of Florence*, in «Master Drawings», III [1965], pp. 36-47) ha sostenuto che la medaglia fu coniatata a Firenze per commemorare la felice fine del concilio, indicata dal simbolo sul verso dell'esemplare descritto da Giovio: di qui la proposta di datare i due esemplari della medaglia tra il 6 luglio (decreto di unione) e il 26 agosto (partenza dell'imperatore) 1439. R. Weiss (*Pisanello's Medallion of the Emperor John VIII Palaeologus*, London 1966, pp. 16-17) ha messo in dubbio l'esistenza dell'esemplare menzionato da Giovio, e ha escluso che Pisanello abbia seguito il concilio a Firenze giacché nel maggio 1439 si trovava a Mantova: la medaglia di Giovanni VIII sarebbe stata coniatata a Ferrara nel 1438, su commissione di Leonello d'Este o dell'imperatore stesso. Successivamente, V. Jußen (*À propos de la médaille de Jean VIII*

*Paléologue par Pisanello*, in «Revue numismatique», s. 6<sup>a</sup>, XV [1973], pp. 219-25) ha identificato nella croce sorretta da due braccia il simbolo di Bessarione, ma ha sostenuto, contro l'opinione di Fasanelli e di Hill (*Pisanello*, London 1905, pp. 106-7; *Medals of the Renaissance*, a cura di G. Pollard, London 1978, p. 36) che della medaglia di Giovanni VIII fu coniatata un'unica versione, quella esistente: per essa ha proposto, con argomenti convincenti, l'agosto 1438 come termine *post quem*. L'articolo di M. Vickers, *Some Preparatory Drawings cit.*, non porta nuovi elementi sulla datazione e sull'esistenza o meno dell'esemplare descritto da Giovio. Entrambe le questioni, pertanto, risultano tuttora aperte.

- <sup>62</sup> Cfr. J. von Schlosser, *Die Aeltesten Medaillen und die Antike*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», 18 (1897), pp. 64-108, tuttora fondamentale (per la connessione con la storia della vera croce, cfr. pp. 77-78). A p. 92 le due medaglie sono definite «le più antiche falsificazioni dall'antico». Cfr. anche O. Kurz, *Fakes*, New York 1967, p. 191.
- <sup>63</sup> Cfr. J. von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, trad. it., Firenze 1974 (l'ed. tedesca è del 1908), pp. 44-45. L'attribuzione ai Limbourg è riproposta con argomenti in parte diversi da M. Jones, *The First Cast Medals and the Limbourgs. The Iconography and Attribution of the Constantine and Heraclius Medals*, in «Art History», 2 (1979), pp. 35-44 (che però ignora il secondo intervento dello Schlosser). Precedentemente C. Marinesco, *Deux empereurs byzantins, Manuel II et Jean VIII Paléologue, vus par des artistes parisiens et italiens*, in «Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France», 1958, p. 38, aveva identificato nei Limbourg gli autori dei disegni su cui le medaglie furono basate (e non, come Schlosser e Jones, delle medaglie stesse).
- <sup>64</sup> Cfr. R. Weiss, *The Medieval Medallions of Constantine and Heraclius*, in «The Numismatic Chronicle», s. 7<sup>a</sup>, III (1963), pp. 129-44 (in particolare p. 140); e vedi anche M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry*, London 1967, I, pp. 53-58.
- <sup>65</sup> Cfr. Longhi, *Piero cit.*, pp. 40, 212-13; e, dello stesso autore, *Genio degli anonimi: Giovanni di Piamonte?*, in «Fatti di Masolino e di Masaccio» cit., pp. 131-37.
- <sup>66</sup> Cfr. Battisti, *Piero cit.*, I, p. 133. Si noti che Longhi stesso, nel saggio *Genio degli anonimi cit.*, non parla, a proposito della pala di Città di Castello, di debiti specifici verso gli affreschi di Arezzo — quei debiti che sarebbe lecito aspettarsi se essi fossero stati iniziati nel 1452 o subito dopo.
- <sup>67</sup> A sostegno della cronologia proposta da Longhi è stata adottata da A. Conti la derivazione di un frammento di affresco di Parri Spinelli (m. 1453), oggi alla pinacoteca di Arezzo, dalla *Vittoria di Costantino* di Piero (cfr. *Le prospettive urbinati: tentativo di un bilancio ed abbozzo di una bibliografia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», classe di lettere ecc., s. III, VI [1976], p. 1214 nota). La connessione, innegabile, già segnalata da P. Hendy (*Piero della Francesca and the Early Renaissance*, London 1968, p. 84) andrà però interpretata in senso inverso: cfr. M. J. Zucker, *Parri Spinelli*, New York 1973 (dattil.), pp. 316-17, che su basi stilistiche data l'affresco di Parri attorno al 1435-40. Di esso è interessante l'ubicazione originaria: il monastero di Santa Fiora e Lucilla, di cui era allora abate l'Aliotti, amico di Giovanni Bacci e come lui legato al Traversari.