

# Arti e storia nel Medioevo

A cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi

Volume primo  
Tempi Spazi Istituzioni



Giulio Einaudi editore

BHAP

7. 033

TLB

33651

1



S 26 FEB. 03

## Coordinamento editoriale di Graziella Girardello

Ha partecipato all'ideazione del progetto Maria Perosino.

Realizzazione: Rossotto Editing (Moncalieri, Torino).

Hanno collaborato: Veronica Buzzano, Gianfranco Folco, Libera Trigiani, Carmen Zuelli.

Ricerca iconografica: Elena Dolino, Lexis (Torino).

© 2002 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino  
www.einaudi.it

Traduzioni di: Eliana Carrara (E. Voltmer, *«Palatia» imperiali e mobilità della corte (secoli IX-XIII)*);  
Fabrizio Crivello (B. Brenk, *Originalità e innovazione nell'arte medievale*); Fiammetta  
Garimoldi (W. Sauerländer, *Tempi vuoti e tempi pieni*); Graziella Girardello (J. Baschet, *I mondi  
del Medioevo: i luoghi dell'aldilà*); Benedetta Sforza (T. Cutler, *Artisti e modelli a Bisanzio*);  
Simonetta Sulis (A. Guerreau, *Il significato dei luoghi nell'Occidente medievale:  
struttura e dinamica di uno «spazio» specifico*); Federica Venier (D. Kimpel, *I cantieri*).

La casa editrice, esperite le pratiche per acquisire tutti i diritti relativi al corredo iconografico  
della presente opera, rimane a disposizione di quanti avessero comunque  
a vantare ragioni in proposito.

ISBN 88-06-14124-4

1. *Forme di potere e forme artistiche: possibilità di un'indagine.*

Coloro che si sono distinti nella pittura sono sempre stati trattati, in ogni tempo, assai favorevolmente nelle corti dei maggiori principi, dove le loro opere sono servite non soltanto all'abbellimento dei loro palazzi, ma anche da monumenti alla lor gloria, che esprimessero tramite un linguaggio muto le loro azioni più belle ed eroiche<sup>1</sup>.

Questo inciso, che si deve al ministro delle finanze del Re Sole, Colbert, esprime in termini assai franchi quell'idea del valore celebrativo, legittimante e dichiaratamente «ideologico» della produzione artistica associata con un centro di potere che tanto spesso diamo per scontata ed evidente anche nell'analisi delle opere medievali dovute alla committenza di uomini e organismi politici. Il xx secolo, che tanto è stato segnato dall'uso onnipresente e spesso distorto della propaganda e della comunicazione di massa, ci ha abituati ad attribuire un ruolo di primaria importanza ai diversi apparati e strumenti simbolici del potere; e siamo di conseguenza ben disposti a ricercare nel passato l'equivalente di ciò che da un lato i *mass media* e dall'altro le grandi ritualità collettive sono stati negli scorsi cento anni.

Benché si abbia spesso la tendenza a considerare il «potere» come qualcosa di astrattamente storico, è ovvio che, ogni volta che si va a cercarne la fisionomia nelle singole epoche, se ne ottiene un'immagine sempre diversa, saldamente radicata in quei contesti storici e socio-culturali, e condizionata dalla rappresentazione di sé che i vertici politici vollero o dovettero offrire ai loro contemporanei. In siffatta costruzione dell'immagine del potere l'architettura, le arti decorative e la figurazione svolsero una funzione di primo piano, permettendo alle diverse entità politiche sia di affermare la propria dignità attraverso il richiamo a forme e schemi tradizionali (commisuratamente al valore mutevole assunto, di volta in volta, dal concetto di «tradizione»), sia di veicolare

<sup>1</sup> Lettera di Colbert a Charles Le Brun in occasione del suo *ennoblement*, citata in J. A. LEITH, *The Idea of Propaganda in France, 1750-1799*, Toronto 1965, pp. 21-22.

messaggi e rafforzare la coesione delle singole comunità intorno a punti di riferimento simbolici. In questo contesto il riconoscimento del ruolo giocato dal pubblico svolge inevitabilmente una funzione di primaria importanza e la prima distinzione da fare relativamente alla produzione artistica connessa alle iniziative di committenza di corti e comuni grandi e piccoli riguarderà gli oggetti destinati alla fruizione da parte di un numero ampio di persone rispetto, per esempio, all'arredo degli spazi più interni e privati delle residenze e dei palazzi.

Una prima analisi, in senso comparativo, della produzione «politica» medievale porta alla constatazione del ruolo centrale svolto dal recupero di tradizioni formali, iconografiche ed emblematiche del passato, quali in particolare l'antichità romana, nella costruzione dell'identità simbolica di un potere determinato. In secondo luogo, appare evidente come i vertici dell'assetto geopolitico del mondo cristiano, quali le corti imperiali d'Oriente e Occidente, quella francese o anche quella papale, costituiscano essi stessi dei «modelli» di prestigio, a cui si richiamano più o meno esplicitamente, secondo modalità che occorrerà scandagliare di volta in volta, le diverse potenze regionali e locali d'Europa.

Tali modelli di autorappresentazione sono da intendersi essenzialmente come punti di riferimento ideali per l'espressione dell'idea comunemente percepita di magnificenza e decoro, che di volta in volta si identifica in specifiche soluzioni formali, iconografiche, strutturali, tipologiche o tecniche. La prima domanda da farsi è dunque se sia lecito pensare alla produzione artistica legata ai centri di potere come «arte politica», intesa cioè come filone autonomo corrispondente a definiti schemi e stili; d'altra parte, questa domanda ne implica subito un'altra sulla relazione con l'arte sacra – quella che è più direttamente associata con le istituzioni ecclesiastiche e che un antico cliché considera l'asse portante della produzione del Medioevo – rispetto alla quale la produzione «politica» dovrebbe distinguersi in modo netto e originale, configurandosi come l'espressione principe di un'arte profana e laica nel periodo in questione.

Questa possibilità deve essere valutata andando alla ricerca di quei prodotti artistici che sembrano più strettamente connessi con i centri di potere; quindi devono essere prese in considerazione le differenze eventualmente derivanti dall'associazione con diversi generi di istituzioni politiche, come quelli che distinguono i poteri universali, quali la Chiesa e l'impero, dalle corti regali e signorili o dai comuni, o in altre parole i poteri maggiori da quelli «derivati» o (se non altro idealmente) «delegati». Infine, occorrerà riflettere sul ruolo svolto dall'artista in tali con-



testi, sulla natura effettiva della sua attività, sui rapporti con i suoi committenti e interlocutori, sulle scelte che sono riconducibili alla sua esperienza o a necessità derivanti dalla finalità «politica» delle sue opere, in definitiva sul modo e sulla misura in cui egli può contribuire, con la ripetizione, la proposta o l'interpretazione di soluzioni figurative o architettoniche, alla costruzione o al consolidamento dell'identità simbolica di una forma di potere.

Tutti questi interrogativi ruotano intorno a una domanda fondamentale, relativa all'esistenza o meno di relazioni dirette o mediate tra forme di potere, tipologie di oggetti artistici e modelli stilistici. È lecito chiedersi, per esempio, se lo sviluppo del ritratto autonomo del sovrano nel XIV secolo sia stato in qualche modo un corollario del consolidamento del potere monarchico nell'Europa tardo-medievale? Per converso, varrà forse la pena di chiedersi in che misura la produzione artistica abbia contribuito a orientare la percezione collettiva e individuale del «potere»? Se proseguiamo in quest'ordine di questioni, apparirà evidente come il nucleo fondamentale del problema sia costituito dalla definizione stessa di «potere», che si configura inevitabilmente come qualcosa di astratto e «metaumano», che non coincide necessariamente con le istituzioni, anzi spesso se ne distingue nettamente, mentre si associa volentieri con singole personalità ed è il postulato del loro «carisma», una qualità che apparenta in qualche modo i vertici del sistema politico – dagli imperatori ai signori locali – ai più celebrati personaggi sacri.

La contiguità tra «carisma sacro» e «carisma politico» impedisce per tutto il Medioevo – e anche oltre – una distinzione netta tra la sfera profana e quella religiosa, che interpreti per esempio la dicotomia tra *imperium* e *sacerdotium* come equivalente alla moderna coppia di opposti Stato/Chiesa. Come ha scritto recentemente Gilbert Dagron in un saggio sulla figura dell'imperatore a Bisanzio:

Quando si immagina un equilibrio tra lo spirituale e il temporale si sceglie una vista corta o un *trompe-l'œil*; si pensa in termini di istituzione e non di potere; si suppone un'implicita costituzione, una sorta di consenso sui principi; è ammessa la possibilità di tensioni e trasgressioni, di un divario tra la teoria e la pratica, senza tuttavia che questi possano rimettere in causa la divisione convenuta dei ruoli. Si può così apprezzare la competenza di un magistrato municipale o di un funzionario imperiale, che dispongono di un potere di rappresentanza o di delega e non sono di fatto che parti di un ingranaggio; il linguaggio non può tuttavia essere lo stesso quando si percorrono i gradini della scala gerarchica sino al vertice, sino all'imperatore che governa e al gerarca che «lega e scioglie». Al concetto di «istituzione» si sostituisce allora quello di «potere», a una tattica di distinzione fa posto una strategia di globalità. Il potere, al contrario dell'istituzione, trova in se stesso la propria giustificazione; non permette di stabilire la differenza tradizionale tra persona e funzione, ma soltanto di intravedere nella stessa persona quelle che si potrebbero de-

finire, ricorrendo al vocabolario cristologico, le «due nature» o, recuperando la terminologia politica dell'Inghilterra secentesca, i «due corpi»<sup>2</sup>.

Il linguaggio di cui i vertici istituzionali, nel corso del Medioevo, si servono per legittimare, ribadire e proclamare il proprio potere è caratterizzato probabilmente da un'unica vera e propria costante: l'inquadramento, più o meno palese, dell'autorappresentazione politica all'interno del sistema di riferimenti simbolici elaborato dal cristianesimo. L'impero romano-germanico è connotato nel suo stesso nome dall'aggettivo «sacro» e si avvale, come già quello carolingio, di simbologie specificamente cristiane, a partire dalla croce, ripensata come emblema trionfale sin dai tempi di Costantino<sup>3</sup>; d'altra parte, gli imperatori e i re medievali non cessano mai di appropriarsi dell'apparato simbolico del potere ecclesiastico<sup>4</sup>. Nelle arti figurative in particolare, il bagaglio di schemi iconografici e soluzioni compositive sviluppate dalla tradizione della pittura e della miniatura a soggetto sacro sarà a lungo di estrema importanza nella costruzione dell'immagine del potere.

## 2. «Arte politica» e «arte sacra».

Nel dibattito critico, il problema delle relazioni tra «arte sacra» e «arte politica» si pone già nella valutazione degli esordi della figurazione cristiana: è nota in particolare la tesi dell'«assimilazione» dell'iconografia imperiale tardo-romana, che tende ad associare tipologie come il ritratto o temi iconografici come l'*adventus* con equivalenti cristiani quali, rispettivamente, la rappresentazione iconica di un santo e la scena dell'ingresso di Cristo a Gerusalemme. In relazione al tema della *Traditio legis*, per esempio, André Grabar riconosceva l'ascendente diretto di un motivo specifico dell'arte imperiale, la raffigurazione dell'imperatore nell'atto rituale di conferire un *rotulus* – emblema della delega di un ufficio di potere – a un dignitario, e concludeva:

[...] l'iconografia cristiana ha ereditato dall'iconografia imperiale non soltanto formule ma anche temi, e la precedenza dei modelli imperiali è provata dal fatto che le immagini imperiali rappresentano cerimonie reali, mentre le figurazioni cristiane sono immaginarie e la loro simbologia diviene comprensibile solo in virtù dei costumi cerimoniali del palazzo<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> G. DAGRON, *Empereur et prêtre. Etude sur le «césaropapisme» byzantin*, Paris 1996, p. 19.

<sup>3</sup> A. LINDER, *The Myth of Constantine the Great in the West: Sources and Hagiographic Commemoration*, in «Studi medievali», XVII/1 (1975), pp. 43-95, soprattutto pp. 58-59.

<sup>4</sup> Cfr. R. ELZE, *Insegne del potere sovrano e delegato in Occidente*, in *Simboli e simbologia nell'alto Medioevo. Settimane di studio del CISAM, XXIII*, Spoleto 1976, vol. II, pp. 569-93, soprattutto p. 591.

<sup>5</sup> A. GRABAR, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton N.J. 1968, p. 42.

Questa interpretazione ha avuto molto seguito nella letteratura critica degli ultimi sessant'anni e ha troppo univocamente diffuso l'idea di un travaso pressoché indolore dell'iconografia imperiale in quella cristiana, trascurando di valutarne la portata sul piano della storia delle idee. In questo senso, non è difficile trovarsi d'accordo con Thomas F. Mathews nelle obiezioni che rivolge alla cosiddetta «Kaisermystik», specie quando osserva come nella rappresentazione di Cristo, il cui «Regno non è di questo mondo», fino ai secoli XI-XII non si assiste mai, salvo qualche caso più unico che raro, all'introduzione di insegne, monili e vesti proprie dell'abbigliamento imperiale; l'arte paleocristiana, secondo questo autore, elaborò un'immagine del Salvatore che non intendeva porsi in competizione con la figura dell'imperatore, bensì sostituirsi alle divinità del mondo antico, assumendo via via gli attributi di guaritore propri di Asclepio o l'aspetto giovanile e «androgino» di Apollo o Dioniso, mentre il ruolo di Cristo come maestro spirituale fu enfatizzato con il recupero dell'iconografia dei filosofi<sup>6</sup>.

Se tuttavia il ridimensionamento della «Kaisermystik» appare necessario, l'argomentazione di Mathews appare sotto diversi aspetti troppo radicale nel rifiuto pressoché assoluto di tangenze e interferenze tra la tradizione imperiale e la nuova arte cristiana. L'imperatore romano, viene da chiedersi, non apparteneva forse anch'egli al pantheon delle divinità antiche alle quali la figura del Salvatore doveva contrapporsi assimilandone certi attributi? Si ha l'impressione piuttosto che la ricerca forzata della priorità di un modello finisca soltanto per radicalizzare la nostra percezione di un processo che, se diede luogo solo a scambi molto limitati sul piano dell'iconografia, contemplò per converso molte interferenze e passaggi di consegna reciproci sul piano delle destinazioni d'uso: basti ricordare la progressiva assunzione, da parte delle immagini cristiane, delle funzioni di dominio simbolico e garanzia giuridica che erano svolte dalle effigi dell'imperatore, attraverso l'esibizione nelle pubbliche piazze o la ripetizione su pesi e misure. Tra il V e l'VIII secolo, l'iconografia cristiana divenne sempre più presente in tutti questi ruoli e le primitive icone furono chiamate ora a garantire l'equità di un prezzo, ora la legittimità di una sentenza, ora il diritto d'asilo<sup>7</sup>; per converso, fu nello stesso periodo che l'apparato del potere imperiale si appropriò di segni e simboli propri dell'iconografia cristiana: dalla croce e dai monogrammi cri-

<sup>6</sup> TH. F. MATHEWS, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton N.J., 1993.

<sup>7</sup> Per tutto questo si vedano in generale A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*, Paris 1936, pp. 5-8, e H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, pp. 117-22.

stologici fino all'effigie stessa del Salvatore che, a partire almeno dal VI secolo, comparve in sempre più stretta associazione con quella dell'imperatore e, con Giustiniano II (685-95, 698-705), arrivò persino a marcare il *verso* delle monete<sup>8</sup>. Sul piano prettamente figurativo, l'affinità tra il sovrano celeste e quello terreno fu marcata soprattutto dal ricorso ad analoghe soluzioni compositive, ad accorgimenti destinati a sottolineare l'appartenenza di entrambi a una dimensione superiore rispetto a quella dell'esperienza quotidiana, per esempio attraverso l'impiego accorto di materiali brillanti e lussuosi, e in primo luogo dell'oro, assunto presto a emblema principe del «carisma» politico e sacro allo stesso tempo<sup>9</sup>.

In Occidente, la cristianizzazione dell'immagine del sovrano, che trova forse la sua formulazione più esplicita nel paragone con le figure bibliche di David e Salomone «reges et sacerdotes», è un fenomeno che ha le sue radici nell'associazione cristologica e nella dignità apostolica attribuita all'imperatore sin dai tempi di Costantino<sup>10</sup> e costituisce un punto di riferimento ideologico già per i regni romano-barbarici, e in particolare per quello merovingio; tuttavia, anche in questo caso, non si assiste tanto al formarsi delle tradizioni «politiche» sui modelli proposti dalla Chiesa di Roma, quanto alla realizzazione di un punto di compromesso tra istanze contrastanti. Per esempio, la tradizionale ideologia guerriera dei Franchi viene recuperata in chiave liturgica, nella tradizione proto-gallicana, con la trasformazione degli antichi *adventus* trionfali del re-condottiero in cerimonie rituali<sup>11</sup>, oppure la concezione tardo-antica delle qualità proprie del sovrano, come la *pietas* o la *iustitia*, viene ripensata, con particolare intensità nel VII secolo, sulla base della tradizione scritturale cristiana<sup>12</sup>. La vera e propria sacralizzazione del re franco con l'unzione di Pipino nel 751 è in questo senso il risultato finale di un lungo processo di reinterpretazione della figura del *rex*<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> A. GRABAR, *L'iconoclisme byzantin. Le dossier archéologique*, Paris 1984<sup>2</sup>, pp. 43-47.

<sup>9</sup> Sul carisma dell'oro nell'arte tardo-antica e protomedievale cfr. D. JAMES, *God and Gold in Late Antiquity*, Cambridge 1998. Sulla questione dei reciproci scambi tra la costruzione dell'immagine dell'imperatore e quella del santo nella cultura tardo-romana e protobizantina cfr. L. CRACCO RUGGINI, *Poteri e carismi in età imperiale*, in «Studi storici», XX (1979), pp. 585-607.

<sup>10</sup> Cfr. J.-M. SANSTERRE, *Eusèbe de Césarée et la naissance de la théorie «césaro-papiste»*, in «Byzantion», XLII (1972), pp. 131-95, 532-94.

<sup>11</sup> P. BERNARD, *La «liturgie de la victoire». Mise en scène du pouvoir, «ordo missae» et psalmodie responsoriale dans l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge. Réflexions à partir de l'«Expositio» du Pseudo-Germain de Paris*, in «Ecclesia orans», XIII (1996), pp. 349-406.

<sup>12</sup> Y. HEN, *The Uses of the Bible and the Perception of Kingship in Merovingian Gaul*, in «Early Medieval Europe», VII (1998), pp. 277-89.

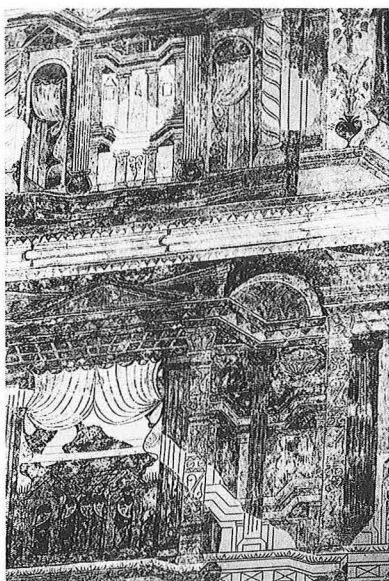
<sup>13</sup> Cfr. in merito J. NELSON, *Politics and Ritual in Early Medieval Europe*, London - Ronceverte 1986; sull'ideologia politica nei regni romano-barbarici cfr. P. DELOGU, *Germani e Carolingi*, in L. FIRPO (a cura di), *Storia delle idee politiche economiche e sociali*, Torino 1972-87, vol. II, pp. 3-54.

Non è casuale se lo studioso che si propone di individuare le forme di espressione dell'ideologia «autocratica» nella documentazione artistica dell'alto Medioevo si imbatte necessariamente in monumenti e programmi figurativi in cui il messaggio del potere avviene in termini cristiani, che non si pongono in contrasto con la tradizione ecclesiastica. Le iniziative di committenza permettevano al sovrano di mettere in atto una delle sue virtù specifiche: la liberalità nel finanziare opere connesse al culto e nell'incrementare il decoro di un edificio sacro. Per tutto il Medioevo, si può dire con certezza che le più importanti imprese artistiche incoraggiate da centri istituzionali e uomini di potere riguardino prevalentemente l'ambito sacro; all'interno di quest'ultimo, appare di pari passo assai arduo individuare una corrente specificamente «politica», contraddistinta da caratteristiche specifiche, nel campo architettonico come in quello figurativo.

Le vicende critiche della decorazione della chiesa di San Julián de los Prados (Santullano) presso Oviedo (Spagna) sono in questo senso molto significative (fig. 1). Realizzato su iniziativa del re di Asturia Alfon-

Figura 1.

Oviedo, chiesa di San Julián de los Prados, decorazione a finte architetture, affresco, particolare, 812-42.



so II il Casto (791-842) – che con le sue imprese architettoniche volle porre in rilievo la continuità del suo regno con quello visigoto di Toledo tramontato nel 711 –, questo edificio è interamente ricoperto da affreschi a carattere aniconico, consistenti in strutture architettoniche entro le quali sono simulate delle croci. I tentativi di interpretazione di questo ciclo – un vero e proprio *unicum* nel panorama della produzione figurativa altomedievale nella penisola iberica – hanno dato luogo a prese di posizione radicalmente opposte. Se alcuni studiosi hanno sottolineato le valenze sacrali e teologiche del programma e hanno interpretato la soluzione aniconica come un risultato dell'educazione monastica di Alfonso II<sup>14</sup>, altri hanno intravisto nelle sequenze architettoniche di Santullano una forma di espressione ideologica da parte del re di Asturia, che, nel recupero di modelli classici e paleocristiani, dà vita a una pittura di orientamento aulico che trova un parallelo stringente nella produzione aniconica promossa, a Bisanzio, dai *basileis* iconoclasti, allo stesso modo in cui l'architettura del palazzo reale sembra voler imitare da vicino il modello di un'altra corte, quella carolingia, attraverso il richiamo alla residenza di Aquisgrana<sup>15</sup>.

Aquisgrana, d'altra parte, costituisce un oggetto di studio di per sé molto controverso. Nelle parole dello storico Eginardo, la costruzione promossa da Carlo Magno della chiesa in onore della Vergine, annessa alla sua residenza, illustra in modo esemplare la singolare *pietas* dell'imperatore e, nel contempo, il desiderio di aumentare il decoro del suo regno. Questo edificio religioso, noto come Cappella Palatina (fig. 2), occupa nella tradizione critica una posizione importante: assunto a emblema della politica culturale carolingia, esemplifica con il richiamo a precedenti architettonici romani e ravennati (nello specifico, San Vitale) quel processo di recupero dell'antico in chiave politica che si è soliti associare, sulla scia di due classici saggi di Krautheimer e Panofsky, con l'idea della *renovatio Imperii*<sup>16</sup>. Gli studiosi spesso ammettono implicitamente la funzione di «rappresentanza» svolta dalla chiesa e dalla residenza palatina contrassegnata da così numerose allusioni alle radici ro-

<sup>14</sup> I. G. BANGO TORVISO, *L'Ordo Gothorum et sa survivance dans l'Espagne du Haut Moyen Âge*, in «Revue de l'art», 1985, n. 70, pp. 9-20.

<sup>15</sup> X. BARRAL I ALTET, *La Representación del Palacio en la pintura mural asturiana de la Alta Edad Media*, in *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada 1973), Granada 1976, vol. I, pp. 293-301.

<sup>16</sup> R. KRAUTHEIMER, *The Carolingian Revival of Early Christian Architecture*, in «Art Bulletin», XXIV (1942), pp. 1-38 [trad. it. di G. Scattone, *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Torino 1993, pp. 151-219]; E. PANOFSKY, *Renaissance and Renaissance in Western Art*, Stockholm 1960 [trad. it. di M. Taddei, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1991<sup>2</sup>].

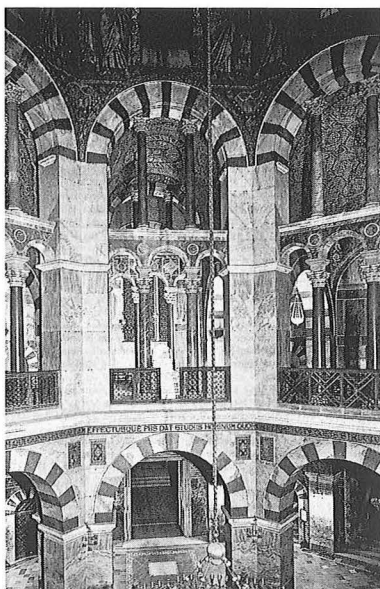
mane dell'impero: nel vestibolo dell'edificio sacro si ergeva una lupa bronzea, sul sagrato si trovava una fontana con l'aspetto di una pigna circondata dalle personificazioni di quattro fiumi e una statua equestre del re ostrogoto Teodorico abbelliva ancora il palazzo<sup>17</sup>. La notizia, riportata da alcune fonti coeve, dell'impiego del termine «Lateranum» per designare l'intero complesso ha indotto a sottolineare il ruolo simbolico della costruzione, che, nel rievocare la residenza del papa, pone idealmente a effetto una *translatio Romae* nel cuore del territorio germanico<sup>18</sup>. Le suggestioni bizantine che caratterizzano la morfologia ar-

<sup>17</sup> Il valore ideologico attribuito al reimpiego della statua di Teodorico è stata oggetto di numerose interpretazioni: da un lato si ritiene che illustrasse la continuità del potere tra il regno ostrogoto e l'impero di Carlo Magno, richiamando allo stesso tempo anche il «Regisole» di Pavia; dall'altro, si considera un richiamo diretto al Marc'Aurelio (ritenuto nel Medioevo una statua di Costantino) che era ubicato di fronte al palazzo lateranense a Roma. Cfr. F. THÜRLEMANN, *Die Bedeutung der Aachener Theoderich-Statue für Karl den Großen (801) und bei Walahfrid Strabo (829)*, in «Archiv für Kulturgeschichte», LIX (1977), pp. 25-65.

<sup>18</sup> Sul tema si veda in particolare s. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in ID. (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino 1984-86, vol. III, pp. 373-486, soprattutto pp. 430-31.

Figura 2.

Aquisgrana, Cappella Palatina, 790-805.





chitettonica e la decorazione della chiesa della Vergine tradurrebbero, di pari passo, la fascinazione per quell'idea di impero rappresentata dalle tradizioni dei *basileis* d'Oriente, mentre l'adozione di un avancorpo occidentale (il ben noto *Westwerk*)<sup>19</sup> sarebbe da interpretare come un richiamo al modello delle porte urbane romane.

Come postulato implicito di tutte queste considerazioni abbiamo che le forme e gli stili costituiscono dei veri e propri veicoli di espressione ideologica; la riflessione su questi aspetti deve tuttavia trovare un'ulteriore verifica nel riconoscimento delle effettive funzioni che, in quel determinato contesto storico, furono svolte dall'edificio. Paradossalmente, sia Eginardo sia le altre fonti coeve non sembrano attribuire al complesso di Aquisgrana quella centralità nel sistema politico costruito da Carlo Magno che siamo abituati a riconoscergli: la città non era certo una «capitale» nel senso moderno del termine, bensì costituiva una delle residenze dell'imperatore che la prediligeva, a quanto sembra, per le sue salubri acque termali e per la vicinanza di vaste riserve di caccia<sup>20</sup>; la chiesa della Vergine, d'altra parte, non fu concepita propriamente come «cappella di palazzo», bensì come chiesa cittadina, la cui doppia funzione parrocchiale e collegiale era riflessa dalla sua struttura architettonica: il piano superiore, con il corpo annesso occidentale, era dedicato al Salvatore come la basilica lateranense ed era utilizzato come chiesa parrocchiale per gli abitanti nel dominio reale (tra i quali l'imperatore stesso), mentre il piano inferiore era destinato agli uffici del collegio sacerdotale e ospitava l'altare intitolato alla Vergine Maria<sup>21</sup>.

### 3. *Sovranità e cristomimesi.*

L'eminente e sontuosa chiesa aquense, la cui fama ebbe un impatto duraturo su molti edifici successivi, se anche fu caricata di funzioni di rappresentanza, rimase fundamentalmente un edificio sacro che, nella sua ricchezza e dignità paragonabile solo alle maggiori basiliche romane, dimostrava la devozione e l'ortodossia di chi, a proprie spese, l'aveva fatta costruire. L'esercizio della *pietas* aveva assunto un significato

<sup>19</sup> Cfr. C. HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris 1963, pp. 145-61; ID., *L'architecture religieuse carolingienne. Les formes et les fonctions*, Paris 1980, pp. 74-76.

<sup>20</sup> Sul concetto di «capitale» applicato al Medioevo cfr. E. EWIG, *Résidence et capitale pendant le haut Moyen Âge*, in «Revue historique», LXXXVII (1963), pp. 25-72.

<sup>21</sup> Cfr. ultimamente L. FALKENSTEIN, *Charlemagne et Aix-la-Chapelle*, in «Byzantion», LXI (1991), pp. 231-89. Sulla storia della cappella di corte come collegio sacerdotale cfr. J. FLECKENSTEIN, *Die Hofkapelle der deutschen Könige*, Stuttgart 1959-66.



molto più centrale per Carlo Magno con l'assunzione di quel titolo di imperatore augusto che lo annoverava tra i successori di Costantino e che postulava un'associazione stretta tra *regnum* e *christianitas*<sup>22</sup>. L'assimilazione con la figura di Cristo, sovrano universale, divenne presto uno dei motivi comuni dell'ideologia carolingia ed ebbe tra le sue conseguenze la promozione dei culti cristologici da parte degli imperatori; già Ludovico il Pio, per esempio, aveva interiorizzato il concetto di «cristomimesi» al punto da voler modificare l'intitolazione della chiesa di Reims, laddove era avvenuta la sua incoronazione da parte di papa Stefano IV nell'816, aggiungendo l'invocazione al Salvatore<sup>23</sup>. Gli imperatori di età ottoniana seppero sviluppare questo aspetto dell'ideologia carolingia promuovendone l'illustrazione anche in forma figurativa, con il recupero di modelli iconografici di ascendenza bizantina: nel *Sacramentario di Enrico II* a Monaco una miniatura che mostra il sovrano incoronato direttamente da Cristo (fig. 3) afferma l'origine divina e non mediata dell'autorità imperiale, mentre nell'Evangelario del tesoro del duomo di Aquisgrana Ottone III è rappresentato come un Cristo in maestà, all'interno di una mandorla, circondato dai simboli del tetramorfo e benedetto dalla mano di Dio (fig. 4)<sup>24</sup>.

Su questa linea deve essere valutato l'impegno crescente dei sovrani nella promozione del culto del Salvatore, in particolare attraverso la creazione di vere e proprie collezioni di reliquie cristologiche raccolte nei tesori delle chiese di fondazione imperiale o reale. La storia della diffusione di questo genere supremo di cimeli sacri, così come, di riflesso, degli edifici e degli oggetti artistici che furono utilizzati per ospitarli e conservarli, è in grande misura contrassegnata dall'associazione con i maggiori centri di potere del mondo cristiano. Significativamente, intorno a questa data si moltiplicano le testimonianze relative alla presenza di siffatte «memorie» dell'età evangelica – un tempo vanto dei più celebri *loca santa* di Gerusalemme – nelle chiese annesse alle residenze del *basileus* a Costantinopoli (Santa Maria del Pharos) e del papa a Roma (l'oratorio del Patriarcato lateranense, designato a partire dal IX secolo come

<sup>22</sup> Sul tema si veda in generale E. EWIG, *Zum christlichen Königsgedanken*, in id., *Spätantikes und Fränkische Gallien. Gesammelte Schriften* (1952-1973), a cura di H. Atsma, Sigmaringen 1976, vol. I, pp. 3-71, oltre al classico saggio di R. FOLZ, *L'idée d'Empire en Occident du V<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1953.

<sup>23</sup> P. LE MAÎTRE, *Image du Christ, image de l'empereur: l'exemple du culte du Saint Sauveur sous Louis le Pieux*, in «Revue d'histoire de l'église de France», LXVIII (1982), pp. 201-12.

<sup>24</sup> *Sacramentario di Enrico II*: Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, ms Lat. 4456, f. 111r; *Evangelario di Ottone III*: Aquisgrana, tesoro del duomo, Evangelario, c. 31. Sul tema si veda in particolare D. DE CHAPEAUROUGE, *Der Christ als Christus. Darstellungen der Angleichung an Gott in der Kunst des Mittelalters*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», XLVIII-XLIX (1987-88), pp. 77-96.

Figura 3.

Ratisbona, *L'Imperatore Enrico II incoronato da Cristo*, dal *Sacramentario di Enrico II*, 1002-14.

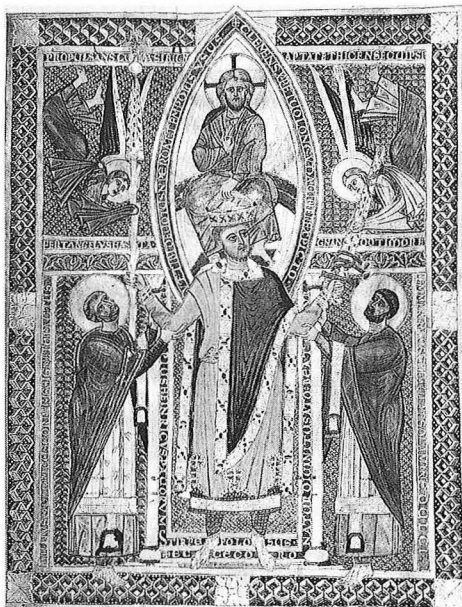


Figura 4.

Ottone III in gloria, dall'*Evangelario di Liuthar*, 990 circa.



*Sancta sanctorum*). Carlo Magno, al quale il califfo Hārūn al-Rashid aveva fatto dono delle chiavi del Santo Sepolcro, tenne probabilmente conto di questi modelli quando fondò la basilica aquense e la dotò di preziose reliquie (che le fruttarono forse il paragone con il Laterano)<sup>25</sup>.

La fama di *repositorium* di reliquie acquisita dalla cappella di Aquisgrana già ai tempi di Carlo è confermata in particolare dal racconto con cui Angilberto di Saint-Riquier descrive le sue strategie per l'acquisizione di preziosi cimeli: l'abate si era infatti rivolto con successo, con l'appoggio dello stesso Carlo, a Roma, a Costantinopoli e allo stesso sacro palazzo<sup>26</sup>. Una concezione analoga a quella del sovrano franco si incontra nelle iniziative architettoniche del suo ottimo alleato Alfonso II d'Asturia, che dopo aver stabilito la propria residenza a Oviedo nel 794-795 ne concepì l'edificio come un complesso sacro coronato da tre sontuose chiese (San Salvador, Santa María, San Tírso) e fornito di una cappella interna, la Cámara Santa, arricchita anch'essa di reliquie che erano in parte custodite in una preziosa croce (la Cruz de los Ángeles), intesa allo stesso tempo come simbolo di fede e labaro reale di filiazione costantiniana<sup>27</sup>. Sia ad Aquisgrana sia presso la corte d'Asturia l'insistenza sulle fondamenta cristiane della sovranità, espressa attraverso i programmi urbanistici e architettonici, sembra collegata con la volontà di affermare la rinascita di un'istituzione del passato: l'impero, da un lato, e il regno visigoto di Toledo, dall'altro.

La storia dell'architettura sacra medievale è contrassegnata dalla frequente riproposizione di edifici che trovano un modello ideale nella cappella di Aquisgrana e, meno frequentemente, nella più decentrata Cámara santa, accomunate tra loro solo dalla morfologia a due piani; l'ambivalenza tra carisma sacro e carisma politico che caratterizzava

<sup>25</sup> P. E. SCHRAMM e F. MÜTHERICH, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, München 1962, pp. 24-30; R. FOLZ, *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*, Paris 1950, pp. 178-81. Sulla storia del tesoro aquense cfr. H. DEMORIANE, *Le trésor légendaire de Charlemagne*, in «Connaissance des arts», 1960, n. 98, pp. 86-95; E. STEPHANY, *Der Aachener Domschatz. Versuch einer Deutung*, in E. G. GRIMME, *Der Aachener Domschatz*, Düsseldorf 1972, pp. 6-22 («Aachener Kunstblätter», XLII).

<sup>26</sup> ANGILBERTO DI SAINT-RIQUIER, *De ecclesia Centulensi libellus*, 2, a cura di G. Waitz, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, XV/1, Hannover 1887, p. 175.

<sup>27</sup> S. SUAREZ BELTRÁN, *Los orígenes y la expansión del culto a las reliquias de San Salvador de Oviedo*, in J. I. RUIZ DE LA PEÑA SOLAR (a cura di), *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, Oviedo 1993, pp. 33-55; sulla «Cruz de los Angeles» cfr. *The Art of Medieval Spain A.D. 500-1200*, catalogo della mostra che si è svolta a New York (18 novembre 1993 - 13 marzo 1994), New York N.Y. 1993, pp. 146-48. Il ruolo della Cámara Santa come luogo di pellegrinaggio in concorrenza con la stessa Santiago fu più tardi promosso dai re di León (in particolare Alfonso VI nel 1075) attraverso l'esecuzione di un prezioso reliquiario noto come *Arca Santa*: cfr. J. A. HARRIS, *Redating the Arca Santa of Oviedo*, in «The Art Bulletin», LXXVII (1995), pp. 82-93.

entrambe provocò l'emergere di loro repliche più o meno fedeli sia all'interno delle residenze imperiali, reali, episcopali, sia entro le mura dei monasteri<sup>28</sup>. Il significato politico della cappella aquense, dovuto in grande misura al suo ruolo di chiesa sepolcrale dell'imperatore e di vera e propria *memoria Karoli*, sembra aver pesato sempre di più man mano che la figura di Carlo Magno venne ripensata, con gli Ottoni e ancor più con gli Staufer, come fondamento ancestrale della sacralità dell'impero, secondo un processo che culminò, sotto Federico Barbarossa, con la proclamazione della santità dell'antico sovrano dei Franchi e del suo ruolo di patrono dell'intero dominio (1165)<sup>29</sup>: un evento, quest'ultimo, che provocò un riassetto dell'arredo interno della chiesa, in particolare con la traslazione del corpo entro un sontuoso reliquiario<sup>30</sup>, e la trasformazione della cappella da tesoro di reliquie a vero e proprio sacrario di memorie imperiali.

A partire dall'XI secolo le grandi monarchie, consolidando il proprio potere, sentono la necessità di legittimare l'autorità dinastica attribuendole una dignità sacrale, nella cui elaborazione simbolica la produzione artistica svolge immancabilmente un ruolo di primo piano. L'associazione con il culto del Salvatore dà luogo a diverse iniziative di committenza. Se le collezioni di reliquie cristologiche sembrano svilupparsi sempre più sotto l'egida imperiale e reale, alcune di esse vengono comprese stabilmente nel bagaglio delle insegne del potere supremo: il sacro chiodo e la santa lancia entro cui è incluso divengono emblematiche in questo senso; conservate nel tesoro imperiale, si confondono con i *regalia* e divengono oggetto di vere e proprie riproduzioni artistiche usate per confermare un rapporto di alleanza con un altro centro di potere (è il caso della copia della lancia di san Maurizio donata da Ottone III al re di Polonia Boleslao Chrobry nel 999-1000)<sup>31</sup>. Nel XIII secolo, a parti-

<sup>28</sup> A. VERBEEK, *Die architektonische Nachfolge der aachener Pfalzkapelle*, in W. BRAUNFELS (a cura di), *Karl der Grosse. Lebenwerk und Nachleben*, Düsseldorf 1967, vol. IV, pp. 113-56.

<sup>29</sup> R. FOLZ, *Etudes sur le culte liturgique de Charlemagne dans les églises de l'Empire*, Paris 1951. La costruzione ideale dell'agiografia di Carlo si appoggiò in gran parte su un filone letterario, facente capo all'*Iter hierosolymitanum* (composto intorno al 1080), che descriveva un viaggio – in realtà mai avvenuto – dell'imperatore a Gerusalemme, mirato a ottenere le reliquie della Passione poi deposte nella Cappella Palatina di Aquisgrana: cfr. F. CASTETS, *Iter Hierosolymitanum ou voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, in «Revue des langues romanes», serie IV, VI (1892), pp. 417-87.

<sup>30</sup> E. G. GRIMME, *Der Aachener Domschatz* cit., pp. 66-69.

<sup>31</sup> M. BRANDT e A. EGGBRECHT (a cura di), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, catalogo della mostra che si è svolta a Hildesheim (1993), Hildesheim - Mainz am Rhein 1993, vol. II, p. 81. Sull'assimilazione di alcune reliquie della Passione ai più importanti *regalia* cfr. O. BOUZY, *Les armes symboles d'un pouvoir politique: l'épée du sacre, la Sainte Lance, l'oriflamme, aux VIII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles*, in «Francia», XXII/1 (1995), pp. 45-57.

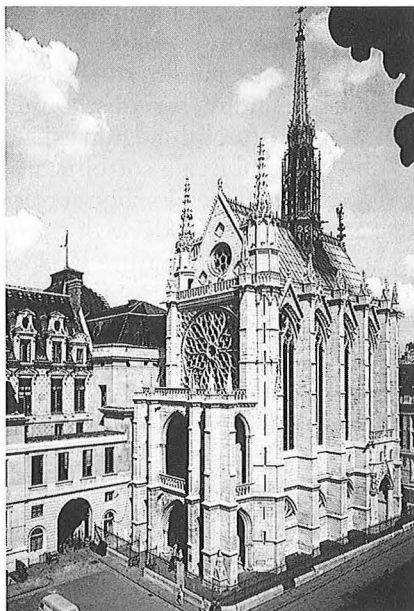
re da Luigi IX di Francia, è la corona di spine, per converso, che sembra imporsi come emblema che associa strettamente la monarchia sia con la regalità sia con il ruolo sacrificale di Cristo; utilizzate come doni diplomatici già dal re santo, le spine vengono disseminate presso le corti, le città, i conventi, i centri di potere grandi e piccoli coinvolti nella rete di influenze del regno di Francia (dalla Castiglia alla Norvegia all'Italia), incastonate entro sontuosi reliquiari la cui stessa forma, che riproduce il diadema dell'incoronazione, si fa veicolo esplicito di un'ideologia monarchica<sup>32</sup>.

La maggiore impresa artistica di san Luigi – la Sainte-Chapelle (fig. 5) all'interno del palazzo reale nell'Île-de-la-Cité – traduceva la neces-

<sup>32</sup> L'associazione tra i sovrani di Francia e le spine della corona datava quantomeno dalla metà dell'XI secolo, quando troviamo le prime testimonianze relative alla presenza di queste reliquie nel tesoro di Saint-Denis: cfr. L. LEVILLAIN, *Essais sur les origines du Lendit*, in «Revue historique», 1927, n. 155, pp. 241-76. Fu tuttavia san Luigi, con l'acquisto e la traslazione delle reliquie dalla Passione da Costantinopoli e con la costruzione della Sainte-Chapelle a rendere inossidabile il legame simbolico tra la monarchia e la memoria del Salvatore.

Figura 5.

Parigi, Sainte-Chapelle, 1241-45 circa.



sità di autorappresentazione sacrale della monarchia nella misura in cui intendeva stabilire un tesoro di reliquie cristologiche, accuratamente selezionate e acquistate a Costantinopoli, che equiparasse la dignità non solo della chiesa aquense o del *Sancta Sanctorum* papale, ma anche di quella stessa cappella del Pharos, la cappella dei *basileis* bizantini, che tanto aveva affascinato i crociati del 1204 come Roberto di Clari. Il richiamo al modello orientale è posto in evidenza dalla concezione dell'edificio come compromesso tra il ruolo di cappella privata e di spazio cerimoniale pubblico, destinato in particolare all'ostensione delle reliquie da parte del sovrano stesso in occasione del Venerdì Santo. La struttura della «Doppelkapelle», consistente in due chiese sovrapposte con la superiore connessa direttamente al palazzo, e l'intitolazione distinta alla Vergine e al Salvatore richiamano idealmente i celebrati precedenti di Aquisgrana, Costantinopoli o Oviedo, anche se nelle caratteristiche architettoniche recuperano piuttosto soluzioni già presenti nelle cappelle episcopali dell'Île-de-France del periodo anteriore<sup>33</sup>; l'interazione tra carisma sacro e carisma politico è spinta tuttavia un po' più avanti nella concezione stessa dell'edificio come una sorta di reliquiario architettonico e nella scelta di programmi iconografici (nella decorazione scultorea dell'esterno e nelle vetrate) che insistono, sia nei tradizionali termini biblici sia nel richiamo all'attualità della traslazione delle reliquie, sull'idea delle fondamenta sacre della regalità<sup>34</sup>.

Il valore emblematico della Sainte-Chapelle e la sua efficacia simbolica sono poste in rilievo dal gran numero di «repliche» a cui diede luogo, sia nella riproposizione di simili tesori di reliquie sia nel recupero del suo schema architettonico. Si direbbe che non esista corte o istituzione sia laica sia religiosa che non ambisca a sottolineare la dignità del proprio ruolo appropriandosi di qualche cimelio raccolto nella cappella del re di Francia; d'altra parte, questo desiderio di riprodurre nella propria residenza o palazzo la sacralità della Sainte-Chapelle si combina con l'espandersi in Europa di motivi architettonici e figurativi di ascendenza francese, un fenomeno che riesce a fare del gotico un vero e proprio «stile di corte»<sup>35</sup>. Fu dalle mani dello stesso san Luigi che, nel 1245, il duca d'Austria Federico II di Babenberg ottenne una spina della sacra corona che gli consentì di concepire la cappella nel castello di Starhem-

<sup>33</sup> W. SAUERLÄNDER, *Die Sainte-Chapelle du Palais Ludwigs des Heiligen*, in «Bayerische Akademie der Wissenschaften. Jahrbuch», 1977, pp. 92-115.

<sup>34</sup> B. BRENNK, *The Sainte-Chapelle as a Capetian Political Program*, in V. C. RAGUIN, K. BRUSH e P. DRAPER (a cura di), *Artistic Integration in Gothic Buildings*, Toronto 1995, pp. 195-213.

<sup>35</sup> Per l'espressione si veda il classico saggio di R. BRANNER, *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, London 1965.

berg (nel Niederösterreich) – contraddistinta da una precoce assunzione di motivi costruttivi gotici – come un sacro repositorio di reliquie, e allo stesso Luigi si rivolse più tardi, nel 1263, il re di Boemia Přemysl Ottocaro II quando avvertì la necessità di abbellire di un cimelio cristologico il monastero reale di Goldenkron<sup>36</sup>. Una «Doppelkapelle», forse sullo schema stesso della Sainte-Chapelle, fu fatta costruire nel 1274 da Magnus III di Norvegia, all'interno del palazzo reale di Bergen, dopo aver ottenuto da Filippo II di Francia una santa spina inclusa in un reliquiario in cristallo di rocca<sup>37</sup>, e la stessa tipologia architettonica, che si moltiplica nel corso del Trecento-Quattrocento nelle residenze reali e principesche di Francia e Borgogna<sup>38</sup>, esercita un'influenza sensibile anche nelle iniziative architettoniche dei re di Maiorca<sup>39</sup>. Nel caso dell'imperatore Carlo IV, che dedicò molta energia e molte sostanze alla costruzione dell'apparato simbolico del proprio potere, la Sainte-Chapelle costituì sia uno schema architettonico da imitare – come sembrano illustrare le soluzioni formali adottate nella Cappella di Tutti i Santi nel castello di Praga – sia un modello ideale da superare: nelle vicende che portarono all'organizzazione strutturale e alla decorazione del castello di Karlštejn l'imperatore, emulo di Costantino e di Carlo Magno, sembra aver voluto dar forma a un vero e proprio «palazzo sacro», repositorio allo stesso tempo delle più insigni reliquie e dei *regalia* stessi dell'impero, che si ponesse in un'ideale competizione non solo con Aquigrana e Parigi, ma con i più sacri luoghi della cristianità: Roma, Costantinopoli e, soprattutto, Gerusalemme<sup>40</sup>.

Il processo di sacralizzazione dell'immaginario monarchico si fondò, oltre che sulla promozione del culto del Salvatore attraverso le reliquie

<sup>36</sup> B. SCHEDL, *Eine frühgotische Kapelle in der Residenz des letzten Babenberger-Herzogs - Architektur und Repräsentation unter Friedrich II.*, in «Aachener Kunstblätter», LX (1994), pp. 249-56.

<sup>37</sup> A. LINDBLOM, *La peinture gothique en Suède et en Norvège. Etudes sur les relations entre l'Europe occidentale et les pays scandinaves*, Stockholm 1916, pp. 12-13.

<sup>38</sup> I. HACKER-SÜCK, *La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines au Moyen Âge*, in «Cahiers archéologiques», XII (1962), pp. 217-57; celebre è il caso della Sainte-Chapelle di Vincennes, con cui Carlo V volle rivalleggiare con la cappella di palazzo parigina: cfr. U. HEINRICHS-SCHREIBER, *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildbauerkunst in Paris 1360-1420*, Berlin 1997.

<sup>39</sup> Tra il Duecento e il Trecento la cappella del palazzo reale di Montpellier di Giacomo II di Maiorca ospitava le reliquie della croce e della corona donate da Filippo il Bello; forti influenze francesi sono riconoscibili nella «Doppelkapelle» del palazzo di Perpignano, costruita dallo stesso Giacomo: cfr. M. DURLIAT, *L'art dans le royaume de Majorque. Les débuts de l'art gothique en Roussillon, en Cerdagne et aux Baléares*, [Toulouse] 1962, pp. 187, 196-97.

<sup>40</sup> In questo senso cfr. soprattutto K. MÖSENER, *Lapides vivi. Über die Kreuzkapelle der Burg Karlstein*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», XXXIV (1981), pp. 39-69; per il richiamo a modelli bizantini cfr. E. BACHMANN, *Karolinische Reichsarchitektur*, in *Kaiser Karl IV. Staatsman und Mäzen*, catalogo della mostra che si è svolta a Norimberga e a Colonia (1978-79), München 1978, pp. 334-39.



della Passione, anche sulla legittimazione della discendenza dinastica con la santificazione del capostipite o di un sovrano precedente. Dall'XI secolo si diffondono nell'Europa centro-settentrionale i re santi: Stefano I in Ungheria, Olaf in Norvegia, Edoardo il Confessore in Inghilterra, Canuto in Danimarca, per finire con lo stesso Luigi IX in Francia<sup>41</sup>. L'affermazione del culto è investita automaticamente di grandi valenze politiche e non è un caso se le singole corti investono molte sostanze nella promozione dei diversi re santi attraverso la realizzazione di opere architettoniche e figurative: nel caso del patrono della Boemia, il duca Venceslao, l'imperatore Carlo IV svolge un ruolo fondamentale nella definizione e diffusione del suo tipo iconografico, ispirato alla tradizione bizantina dei santi militari e designato un po' arditamente come «vera effigies Venceslai»<sup>42</sup>. Le cattedrali che vengono elevate sul luogo di sepoltura dell'illustre antecessore equivalgono sotto diversi aspetti ad altrettante affermazioni di dignità e supremazia politica ed esprimono la stabilità e la piena affermazione di una dinastia. Nondimeno, questo non viene a limitare la portata del loro valore sacrale, che è l'argomento di forza che, al fine di autolegittimarsi, la monarchia utilizza ed esprime anche attraverso le soluzioni formali da lei promosse. Come ha posto in luce Paul Binski, l'abbazia di Westminster a Londra fu ricostruita a partire dal 1245 su iniziativa di Enrico III Plantageneto (1216-72) con l'intento di dare una maggiore visibilità al culto dinastico di sant'Edoardo il Confessore; a questo scopo gli artisti reali diedero vita a un monumento «eclettico», che nel suo stesso aspetto, oltre a competere con la tradizione delle cappelle episcopali inglesi, richiamava modelli consacrati da un'associazione sia con il potere monarchico sia con il carisma dei maggiori luoghi di culto: dal tipo architettonico della cattedrale gotica di Reims ai mosaici cosmateschi delle basiliche romane<sup>43</sup>.

#### 4. *La sede dell'autorità e il suo apparato.*

Se per tutto il Medioevo gran parte degli investimenti simbolici del potere secolare trovano un canale di espressione privilegiato nell'arte e nell'architettura sacra, non per questo le iniziative di committenza arti-

<sup>41</sup> R. FOLZ, *Les saints rois du Moyen Âge en Occident (VII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Bruxelles 1984.

<sup>42</sup> K. STEJSKAL, *Die Rekonstruktion des Luxemburger Stammbaums auf Karlstein*, in «Umění», XXVI (1978), pp. 535-62, soprattutto p. 549.

<sup>43</sup> P. BINSKI, *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power, 1200-1400*, New Haven Conn. - London 1995.



stica si limitano necessariamente a opere di significato religioso. Le istituzioni in quanto tali hanno bisogno non solo di edifici di rappresentanza, ma anche di luoghi in cui esercitare l'amministrazione e la funzione pubblica, con tutto il connesso apparato di decorazioni, simboli e immagini; e questo apparato non è limitato a ristretti ed elitari generi tecnici come le pitture murali o gli arredi scultorei, ma investe tutta una serie di oggetti a cui abitualmente attribuiamo scarso valore: dagli stendardi alle gualdrappe, dalle campane agli automi e agli orologi meccanici, dagli scudi dipinti ai sigilli alle monete. Come si vedrà, nei diversi casi non è tanto la funzione puramente simbolica a prevalere, quanto la finalità di garantire l'equità di valori e misure, di affermare il rispetto di un ordine legale, di porre in evidenza il vigore di una consuetudine giuridica.

La sede dell'autorità, garante dell'ordine politico, costituisce un elemento-chiave della stessa struttura urbanistica di ogni centro cittadino, e si identifica in prima istanza con un luogo, un settore o un quartiere, quindi con un edificio vero e proprio. In Italia, in particolare, in seguito alla caduta dell'impero romano d'Occidente, i nuovi detentori del potere si insediano prevalentemente nei luoghi e nei palazzi di rappresentanza delle istituzioni di epoca tardo-romana, e questo non solo per ragioni di utilità pratica o per proclamare l'appropriazione simbolica degli vessilli del potere sconfitto, ma anche per esprimere in qualche modo la continuità dell'autorità legale<sup>44</sup>. In contesti diversi e in epoche molto più recenti incontriamo ancora, di tanto in tanto, episodi analoghi: in seguito alla cacciata degli Arabi dalle Baleari nel 1229 e alla nascita del regno di Maiorca nel 1276, la cancellazione pressoché completa dei segni della presenza islamica nell'isola – soprattutto nell'ambito religioso, con la distruzione delle moschee – non impedì di stabilire comunque la residenza reale a Palma sul luogo dell'antica fortezza dell'Almudaina, sede del potere precedente<sup>45</sup>. Implica una diversa valutazione, invece, il reimpiego e riassetto del sacro palazzo di Aquisgrana come *Rathaus* – con annessa torre granaria – che, se segnò in qualche modo l'affermazione politica del comune cittadino nel xiv secolo, fu frutto non della contrapposizione tra due poteri, bensì di una concessione imperiale<sup>46</sup>; forti allo stesso modo di una consacrazione dall'alto, Matteo Visconti e

<sup>44</sup> In questo senso può essere istruttivo dal punto di vista metodologico il saggio di R. OUSTERHOUT, *Ethnic Identity and Cultural Appropriation in Early Ottoman Architecture*, in «Muqarnas», XII (1995), pp. 48-62, che pone in evidenza come l'appropriazione degli edifici bizantini da parte della cultura ottomana sia avvenuta quasi esclusivamente per finalità politiche, in relazione a monumenti investiti di un alto potenziale simbolico come la chiesa imperiale di Santa Sofia.

<sup>45</sup> M. DURLIAT, *L'art dans le royaume de Majorque* cit., p. 217.

<sup>46</sup> M. RÖNTGEN, *Das gotische Rathaus zu Aachen*, in A. HUYSENS (a cura di), *Das alte Aachen, seine Zerstörung und sein Wiederaufbau*, Aachen 1953, pp. 106-55.

ancor più il nipote Azzone, nell'instaurare e consolidare la propria signoria su Milano, eressero i loro palazzi nell'ubicazione dell'antico Broletto, a dimostrazione della continuità che legava il loro regime con le antiche istituzioni comunali<sup>47</sup>.

Nel corso del Medioevo il «palazzo» viene investito di funzioni polivalenti, talora anche contrastanti: se da un lato incarna l'autorità stessa e ne costituisce una rappresentazione immanente nel contesto urbano, dall'altro svolge il ruolo di effettiva residenza di chi detiene il potere e dei suoi più stretti collaboratori. Nella valutazione delle soluzioni architettoniche e decorative di questi edifici diviene importante distinguere la sua articolazione interna in spazi privati e spazi pubblici, in stanze a carattere puramente residenziale e aule destinate all'udienza, al ricevimento o all'esercizio della giustizia. Nei palazzi carolingi, e in particolare ad Aquisgrana, alla distinzione delle funzioni corrispondeva in effetti una separazione netta degli spazi, consistenti in singoli edifici (la residenza, l'*aula regia*, la chiesa di Santa Maria) collegati tra loro da gallerie e corridoi coperti<sup>48</sup>: la tradizione inaugurata da queste soluzioni esercitò il suo impatto costante su gran parte dell'architettura palatina, in particolare imperiale, dei secoli successivi<sup>49</sup>, e trovò una controparte nel motivo letterario che celebrava il palazzo come un complesso di dimensioni grandiose, comparabile ai più famosi monumenti del potere di Roma e di Bisanzio<sup>50</sup>. La residenza reale, in quanto rappresentazione di un'autorità «aulica», si impose come modello per i diversi centri politici, fossero essi «delegati», autonomi o secondari, combinandosi tuttavia con altri punti di riferimento incardinati nella tradizione architettonica locale: presso le corti aristocratiche di Francia e Germania si assisté al fenomeno crescente, in particolare nei secoli XI e XII, della «castralizzazione» del palazzo, frutto dell'ideologia guerriera e cavalleresca propria delle dinastie feudali, mentre con la nascita dei «palazzi pubblici» nelle città comunali dei secoli XII-XIV furono recuperati schemi costruttivi e decorativi delle precedenti sedi della pubblica amministrazione, come le *laubie* lombarde<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> P. BOUCHERON, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique édilitaire à Milan (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Roma 1998, p. 117.

<sup>48</sup> C. MECKSEPER, *Das «Tor- und Gerichtsgebäude» in der Pfalz Karls des Grossen in Aachen*, in *Architektur und Kunst im Abendland. Festschrift für Günter Urban*, Roma 1992, pp. 105-13.

<sup>49</sup> Sul tema si veda ora lo studio complessivo di G. BINDING, *Deutsche Königspalzen. Von Karl dem Grossen bis Friedrich II. (765-1240)*, Darmstadt 1996.

<sup>50</sup> P. RICHÉ, *Les représentations du Palais dans le textes littéraires du haut Moyen Âge*, in «Francia», IV (1976), pp. 161-71, soprattutto p. 163; A. LABBÉ, *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste. Essai sur le thème du roi en majesté*, Paris 1987.

<sup>51</sup> Cfr. G. ANDENNA, *La simbologia del potere nelle città comunali lombarde: i palazzi pubblici*, in

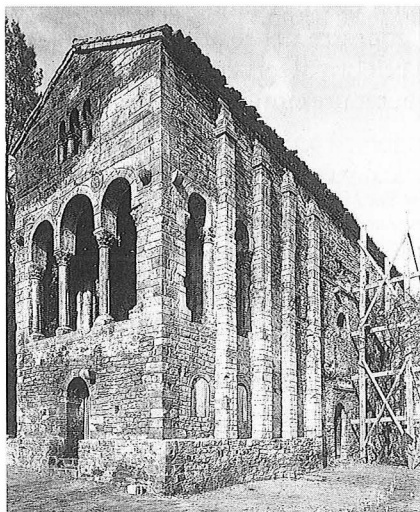
Nei singoli settori del palazzo il significato assunto dalla decorazione è, allo stesso modo, condizionato dal ruolo specifico attribuito al contesto architettonico, dalla sua destinazione a una percezione strettamente privata o a un pubblico selezionato o ancora a uno più vasto. È ovvio che soprattutto all'aspetto esterno spettasse il ruolo specifico di veicolare messaggi politici, suggerire l'idea di magnificenza e decoro, affermare la legittimità del potere rappresentato dall'edificio nella sua globalità. Il fornice, per esempio, non è soltanto un elemento architettonico che contribuisce all'articolazione delle facciate, ma è anche un segno, un artificio retorico in grado di suggerire, con i suoi richiami all'antichità romana e a Bisanzio, e in particolare alla simbologia della porta e dell'arco, la magnificenza regale di un edificio: fede ne sia, per esempio, l'evidenza visiva che l'*opus forniceum* acquista tanto in edifici profani come il palazzo di Ramiro I d'Asturia (842-50) nei pressi di Oviedo (noto come il Belvedere di Naranco, fig. 6), quanto nelle fondazioni ecclesiastiche dello stesso sovrano<sup>52</sup>.

P. CAMMAROSANO (a cura di), *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento. Atti del convegno (Trieste, 2-5 marzo 1993)*, Roma 1994, pp. 369-93.

<sup>52</sup> Si veda la ricorrenza delle espressioni *arte fornicea* e *opere forniceo* nelle contemporanee cronache: J. GIL FERNÁNDEZ e J. L. MORALEJO (a cura di), *Crónicas asturianas*, Oviedo 1995, pp. 144-45.

Figura 6.

Oviedo, palazzo di Ramiro I d'Austria noto come «Belvedere di Naranco», 842-50.



Gli interni traducevano con diverse soluzioni quell'idea di eccellenza quasi sovranaturale che la retorica letteraria, spesso ricorrendo al confronto con lo stesso paradiso, attribuiva al palazzo. La presenza ad Aquisgrana di un giardino popolato da animali esotici – tra i quali il famoso elefante Abul-Abbas che Carlo Magno aveva ricevuto in dono da Harun al-Raschid – fu probabilmente motivata dal desiderio di emulare le più celebri corti orientali, così come la presenza di «organi» tendeva a riprodurre una caratteristica sia visiva sia sonora delle stanze dei *basileis*; certo è che questo gusto esotico colpì tanto i contemporanei da trasformare il giardino degli animali in un *topos* letterario e, nel contempo, in un elemento insostituibile dell'arredo palatino fino al tardo Medioevo e oltre<sup>53</sup>. Un parallelo di questa tendenza fu rappresentato dal ricorso al repertorio iconografico animale e dallo sviluppo di una corrente di decorazione consistente in motivi naturalistici, in scene di caccia e pesca o nella simulazione di paesaggi silvestri: nel Trecento questa forma di decorazione profana e cortese compare non solo nelle stanze private di sovrani e principi, ma anche – e forse nella sua espressione più sontuosa e più celebre, destinata a stimolare numerose repliche – negli appartamenti papali della Torre degli Angeli e della Guardaroba nella residenza avignonese<sup>54</sup>.

Viceversa, i temi narrativi a carattere celebrativo devono esser stati più frequenti sin dalle origini nelle sale destinate al ricevimento, all'udienza e all'esercizio della giustizia. Cicli e rappresentazioni profane sono ricordati già in età longobarda: a Monza la regina Teodolinda fece eseguire scene tratte dalla storia del suo popolo, mentre il palazzo regio di Pavia comprendeva, secondo la testimonianza di Agnello Ravennate, un'effigie equestre del re goto Teodorico<sup>55</sup>. L'uso proseguì in età carolingia: nella celebre descrizione del palazzo di Ingelheim, Ermoldo Nigello ricorda la rappresentazione delle gesta di eroi antichi e fran-

e 175. Su questi edifici cfr. S. NOACK-HALEY e A. ARBEITER (a cura di), *Asturische Königsbauten des 9. Jahrhunderts. Die Kirchen San Miguel de Liño, Santa Cristina de Lena, San Salvador de Valdediós und das Belvedere am Naranco in Aufnahmen und Untersuchungen des Deutschen Archäologischen Instituts Madrid, Mainz am Rhein 1994*.

<sup>53</sup> K. HAUCK, *Tiergärten im Pfalzbereich*, in AA.VV., *Deutsche Königspfalzen. Beiträge zu ihrer historischen und archäologischen Erforschung*, Göttingen 1963, I, pp. 30-74.

<sup>54</sup> E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1992<sup>2</sup>, soprattutto pp. 34-51. Per motivi di brevità sorvoliamo sul valore della distinzione tra «spazi privati» e «spazi pubblici» nelle dimore principesche medievali, che non coincide esattamente con la nostra; si rimanda in particolare alle osservazioni di B. SCHIMMELPFENNIG, *Ad maiorem pape gloriam: la fonction des pièces dans le Palais des Papes d'Avignon*, in *Architecture et vie sociale: l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance. Atti del convegno (Tours, 6-10 giugno 1988)*, Paris 1994, pp. 25-46.

<sup>55</sup> S. LOMARTIRE, *La pittura medievale in Lombardia*, in C. BERTELLI (a cura di), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, pp. 47-89, soprattutto pp. 47-48.

chi (da Ciro allo stesso Carlo Magno, passando per Romolo e Remo, Annibale, Costantino e Carlo Martello), che, disposte in sequenza nell'*aula regia*, costituivano forse un *pendant* figurativo a quelle «historiae et antiquorum res gestae» che Carlo si faceva leggere mentre assaporava, durante i pasti, le sue predilette carni alla brace<sup>56</sup>. Il ricorso alle «storie» e alle «allegorie» tratte dalla letteratura antica o dalla Bibbia o ancora da episodi meno lontani nel tempo, talora combinati con temi astrologici<sup>57</sup>, costituì a lungo una caratteristica della decorazione dei palazzi, che rispondeva a esigenze diverse e spesso compresenti come la «memoria» di un evento significativo della storia familiare, la volontà di porsi in associazione con una forma di potere consacrata dall'autorità della letteratura sacra e profana, il desiderio di esaltare le proprie virtù come qualità «esemplari», come metafore o allegorie: i cicli commissionati da Enrico III Plantageneto – quelli con le storie di Antioco nel palazzo di Westminster, e quelli con le storie di Giuda Maccabeo, le storie di sant'Edoardo il Confessore e figure allegoriche nella Painted Chamber – costituiscono in questo senso un esempio ben noto, dove la funzione dell'ambiente come luogo di distribuzione delle elemosine reali trova un corrispettivo in alcuni temi come la «Munificenza»<sup>58</sup>. L'introduzione di cicli celebrativi delle gesta e delle virtù di un predecessore o addirittura dello stesso sovrano in carica – come le scene della vita del conte Roberto II d'Artois commissionate dalla figlia Mahaut nel 1320 nel castello di Conflans o l'epopea della «presa di Maiorca» fatta realizzare da Pietro il Grande d'Aragona, verso la fine del suo regno, nel palazzo di Barcellona<sup>59</sup> – si inquadra in un programma di legittimazione dinastica; contemporaneamente ebbero diffusione, presso le residenze dei re di Francia e di altri sovrani europei, le sale regie decorate con vere e proprie genealogie scultoree e si moltiplicarono, in un continuo intreccio di tradizione letteraria e consuetudine iconografica, le «gallerie» di uomini famosi, realizzate ad affresco, su arazzi o altri elementi di arre-

<sup>56</sup> Secondo la testimonianza di EGINARDO, *Vita Karoli Magni*, 24. Per il testo di Ermoldo Nigello, cfr. J. VON SCHLOSSER, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien 1896 [trad. it. di J. Véghe, *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la storia dell'arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV)*, Firenze 1992, pp. 126-29 e 468-69]; per la sua interpretazione cfr. W. LAMMERS, *Ein karolingisches Bildprogramm in der Aula Regia von Ingelheim*, in *Festschrift für Hermann Heimpel*, Göttingen 1972, vol. III, pp. 226-89.

<sup>57</sup> J. VON SCHLOSSER, *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, Milano 1965, pp. 24-25.

<sup>58</sup> T. BORENIUS, *The Cycle of Images in the Palaces and Castles of Henry III*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», VI (1943), pp. 40-53; P. BINSKI, *The Painted Chamber at Westminster*, London 1986.

<sup>59</sup> F.-P. VERRIÉ, *La política artística de Pere el Cerimoniós*, in AA.VV., *Pere el Cerimoniós y la seva època*, Barcelona 1989, pp. 177-92, soprattutto p. 181.

do<sup>60</sup>; va sottolineato in tutti questi casi il debito che queste forme di decorazione profana dovevano al motivo, consacrato dalla letteratura cavalleresca, della «stanza dipinta», della «Hall of Images» delle leggende arturiane<sup>61</sup>. Dal canto loro, gli ambienti caratterizzati da una specificità funzionale marcata, come nel caso delle aule di giustizia, accolsero altre soluzioni decorative e tematiche, introducendo in particolare sia schemi sacri (primo fra tutti il Giudizio finale) che rappresentazioni profane di tono allegorico, deittico o araldico, talora intese come veri e propri scenari per l'esecuzione da parte del sovrano di processi e sentenze (è interessante in tal senso la storia dei «lits de justice» della Francia tardo-medievale<sup>62</sup>).

La facciata o il prospetto anteriore del palazzo costituivano tuttavia il luogo più adatto all'esibizione di insegne, emblemi e altre forme di autorappresentazione. La solidità di un'istituzione e di un potere trovava evidentemente una conferma credibile nell'ostentazione della ricchezza, attraverso l'impiego di materiali e oggetti preziosi; nello stesso tempo, la facciata era il luogo deputato a ospitare quei punti di riferimento simbolici in grado di rinsaldare la coesione di una comunità intorno ai propri vertici politici: dagli stemmi alle iscrizioni celebrative, dalle statue in marmo o in bronzo agli affreschi con ritratti o scene a valore legittimante, dagli orologi meccanici (veri e propri segni di controllo del tempo urbano) ai messaggi figurativi di tono ideologico. La «Navicella» che Cola di Rienzo scelse di far rappresentare sulla facciata del palazzo capitolino esprimeva, in termini allegorici, un vero e proprio argomento «di propaganda» che, recuperando lo schema già utilizzato da Giotto nell'atrio di San Pietro, sottolineava lo stato di precarietà politica in cui versava Roma e suggeriva la necessità della presa del potere da parte del popolo, guidato dal suo «tribuno» Cola<sup>63</sup>.

### 5. *L'ideologia del bene comune.*

I centri di potere «delegato», la cui legittimità risiedeva nel legame anche solo ideale con un potere superiore, non mancavano, in tal senso, di utilizzare il lato frontale del palazzo che li rappresentava per enfa-

<sup>60</sup> M. M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed «exemplum»*. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi, in S. SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico cit.*, vol. III, pp. 95-152.

<sup>61</sup> R. S. LOOMIS, *Arthurian Legends in Medieval Art*, Oxford 1938, pp. 15-30; M. WHITAKER, *The Legends of King Arthur in Art*, Cambridge Mass. 1990, soprattutto pp. 121-36.

<sup>62</sup> S. HANLEY, *The Lit of Justice of the Kings of France. Constitutional Ideology in Legend, Ritual, and Discourse*, Princeton N.J. 1983, soprattutto pp. 14-42.

<sup>63</sup> P. SONNAY, *La politique artistique de Cola di Rienzo (1313-1354)*, in «Revue de l'art», 1982, n. 55, pp. 35-43.



tizzare il proprio ruolo gerarchico: in alcune città libere della Germania settentrionale, come a Lubecca e a Brema tra il Trecento e il Quattrocento, i *Rathäuser* mostravano le sculture dell'imperatore e dei principi elettori, garanti – per graziosa concessione – della loro autonomia<sup>64</sup>, mentre nell'Italia dei secoli XIII e XIV le autorità comunali destinavano una parte non secondaria del proprio bilancio alla decorazione dei palazzi pubblici e delle diverse magistrature con le insegne imperiali e con gli stemmi delle entità politiche di cui erano alleate o alle quali erano soggette: per esempio, nel 1380-81 troviamo menzione delle armi del re d'Ungheria, della Chiesa, del papa e del duca Carlo di Durazzo dipinte sulla facciata del Palazzo degli Anziani a Gubbio, una scelta che, oltre ad affermare la temporanea occupazione della città da parte del duca, traduceva il sistema delle alleanze legate al papa Urbano VI nella contemporanea guerra per il controllo del regno di Napoli<sup>65</sup>.

In questi casi sia le immagini sia le insegne svolgevano una funzione quasi giuridica, nella misura in cui documentavano e registravano nello stesso apparato decorativo dell'edificio di rappresentanza il regime politico vigente; la stessa araldica, d'altra parte, costituiva un linguaggio figurativo dotato di una fisionomia autonoma e capace di dar vita a messaggi ideologici espliciti, come nel caso dell'aquila ghibellina che, secondo una novella di Franco Sacchetti, il vescovo e signore d'Arezzo, Guido Tarlati, volle dipinta sul suo palazzo nell'atto di sbranare il leone guelfo e che il suo pittore, il fiorentino Buffalmacco, realizzò «alla 'ndreto» (ossia con il leone che addentava l'aquila)<sup>66</sup>. Negli anni Quaranta del Trecento, all'epoca della sottomissione di Lucca all'autorità della vicina Pisa, il bagaglio ideologico di quest'ultima città, di matrice ghibellina e imperiale, trovò spazio sulla facciata del Palazzo degli Anziani e consisté significativamente sia di stemmi sia di figurazioni di vario tipo: ai pittori Petruccio di Cerondo e Giovanni di Nicolao, cittadini lucchesi, furono richiesti i ritratti di Ranieri Novello di Donoratico,

<sup>64</sup> Per le sculture di Lubecca (circa 1350) cfr. M. HASSE, *Türklopfen vom Hauptportal des Lübecker Rathauses*, in A. LEGNER (a cura di), *Die Parler und der Schöne Stil. Europäische Kunst unter den Luxemburgen*, Köln 1978, vol. II, p. 526; per le sculture di Brema (1405-409) cfr. ID., *Der Kaiser und die sieben Kurfürsten vom Rathaus in Bremen*, *ibid.*, pp. 530-31. Sul tema cfr. A. WOLF, «König und Kurfürsten» als öffentliches Bildprogramm. Herrscherliche Repräsentation in den Städten des Reiches (Vortragsresümee), in «Kunstchronik», XLII (1989), pp. 196-97.

<sup>65</sup> G. MAZZATINTI, *I Palazzi del Gonfaloniere, dei Consoli e del Podestà in Gubbio*, in «Archivio storico per le Marche e per l'Umbria», IV (1888), pp. 5-48, soprattutto pp. 38-39 (pagamento ai pittori Petruccio di Luca e Donato «pro armis depingendis in muro palatii dominorum Consulum, videlicet Regis Ungarie, Ecclesie, pape et Karoli de Duratio»: «per dipingere sulla parete del palazzo dei signori consoli gli stemmi, vale a dire quelli del re d'Ungheria, della Chiesa, del papa e di Carlo di Durazzo»).

<sup>66</sup> F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a cura di A. Lanza, Firenze 1984, CLXI, pp. 356-60.

signore di Pisa, e del giullare dell'imperatore Carlo IV di Lussemburgo, gli emblemi araldici della Chiesa, dell'impero, dei comuni e delle *societates* di Pisa e Lucca, nonché una straordinaria rappresentazione della *Maiestas imperialis* e dei baroni e principi riuniti per l'elezione di Carlo IV, in una sorta di versione ad affresco dei programmi di Lubecca e Brema. Con simili mezzi fu suggerita la legittimità istituzionale della tirannia pisana su Lucca, descritta sul palazzo stesso del potere soggiogato come una riaffermazione dell'autorità imperiale sulla città<sup>67</sup>.

Se la facciata è in qualche modo la «vetrina» del regime politico di un centro urbano, l'impatto monumentale degli edifici destinati a sede delle autorità riveste di per sé un significato di fondamentale importanza. In un sistema urbanistico che, in tante aree d'Europa e soprattutto in Italia, traduce il particolarismo della società dei secoli XII-XIII e che è costituito da isolati chiusi corrispondenti alle aree di influenza delle diverse consorterie familiari, l'erezione di palazzi di dimensioni imponenti nei punti nodali della città, insieme con la progettazione di piazze, mercati e altri spazi «aperti», con il rinforzamento delle mura e la creazione di nuove strade a scapito delle proprietà private, corrisponde all'affermarsi di quell'ideologia del «bene comune» che esprime, in verità, l'egemonia conquistata da una «parte», da singoli gruppi professionali e d'interesse (fig. 7). Siffatta affermazione, che avviene – anche nell'Italia dei comuni – secondo modalità e congiunture variabili di città in città, ha come esito finale la disposizione di segni monumentali che valgano, nel contesto del tessuto urbano, non solo come spazi ed edifici di pubblica utilità, ma anche come veri e propri marchi di dominazione simbolica e di trascrizione urbanistica dell'ordine socio-economico in vigore<sup>68</sup>. Elementi di arredo urbano come le grandi fontane assumeranno in questo senso un valore inedito di rappresentazione civica e per questo motivo arriveranno a sfoggiare un decoro prezioso e sorgerranno, come a Perugia, in prossimità dei palazzi pubblici: in quanto fonti comuni di approvvigionamento idrico si pongono in contrasto con la

<sup>67</sup> E. LAZZARESCHI, *Angelo Puccinelli e gli altri pittori lucchesi del Trecento*, in «Bollettino storico-lucchese», X (1938), pp. 137-64, soprattutto p. 143; M. PAOLI, *Arte e committenza privata a Lucca nel Trecento e nel Quattrocento. Produzione artistica e cultura libraria*, Lucca 1986, pp. 177-78. Viene da chiedersi se sia possibile intravedere nel monumento sepolcrale di Arrigo VII, eseguito da Tino di Camaino nel 1315 nel duomo di Pisa, un modello della «Maestà imperiale» lucchese; sulla sua complessa interpretazione cfr. ora J. TRIPPS, *Restauratio Imperii. Tino di Camaino und das Monument Heinrichs VII. in Pisa*, in M. V. SCHWARZ (a cura di), *Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses*, Luxemburg 1997, pp. 51-78.

<sup>68</sup> Seguo in questo senso l'interpretazione offerta da J. HEERS, *La ville au Moyen Âge en Occident. Paysages, pouvoirs et conflits*, Paris 1990, capp. VI e VII [trad. it. di M. Tangheroni, *La città nel Medioevo*, Milano 1995].



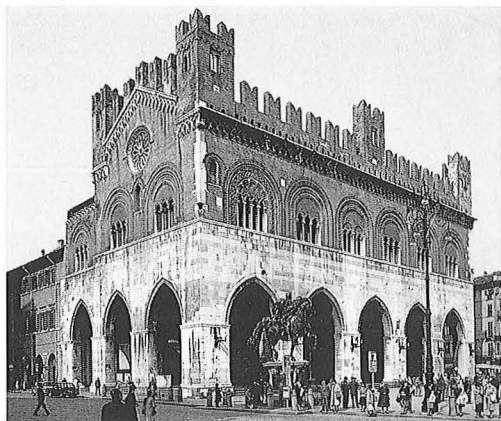
consuetudine del controllo privato dei pozzi, disposti tradizionalmente all'interno dei complessi abitativi, chiusi e inaccessibili agli estranei, delle singole famiglie<sup>69</sup>.

In quei centri in cui, in seguito a lunghi contrasti fra le singole parti, si è instaurato un regime politico più forte e stabile, in grado di resistere meglio alle pressioni esterne e interne, si incontrano significativamente i programmi architettonici e urbanistici più complessi e spettacolari, che danno espressione a un'autentica scenografia del potere: la Siena del governo dei Nove, con il suo palazzo-fortezza che ospita tutte le magistrature cittadine, con la complessa articolazione del «Campo» antistante e la torre che rivaleggia in altezza non solo con le abitazioni private, ma anche con il campanile del duomo, costituisce indubbiamente l'esempio più significativo in tal senso (fig. 8). Molto diversa è la situazione altrove: Pisa, Lucca e Viterbo non avranno mai un palazzo pubblico accentrato, gli edifici comunali di Massa Marittima e Gubbio condivideranno la piazza civica con le rispettive cattedrali, altri centri avranno una sede municipale maestosa solo dopo aver perso la propria autonomia, per iniziativa di un principe o di un signore locale. Allo stesso modo, è interessante constatare come gli esempi più elabo-

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 314-21. Sul valore «civico» della fontana di Perugia cfr. ora M. R. SILVESTRELLI, *Le «opere» del Comune di Perugia*, in M. HAINES e L. RICCETTI (a cura di), *Opera. Carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'Età Moderna. Atti della tavola rotonda (Firenze, 3 aprile 1991)*, Firenze 1996, pp. 137-56.

Figura 7.

Piacenza, Palazzo Pubblico, iniziato nel 1281.



rati di cicli allegorico-politici decorino i palazzi pubblici dei governi comunali meglio consolidati: ancora una volta Siena, con lo straordinario programma di affreschi eseguito da Ambrogio Lorenzetti nel 1338-39 nella Sala della pace, dà vita a una forma di autorappresentazione politica che non trova analogie in nessun'altra opera contemporanea, al punto che, come ha sottolineato Maria Monica Donato, sarà in grado di suscitare consenso anche ben dopo il tramonto del regime che ne fu ispiratore<sup>70</sup>. Nel regime oligarchico instaurato a Venezia dopo il 1297 fu invece un tema della storia civica – l'incontro tra il doge Sebastiano Ziani, Federico Barbarossa e papa Alessandro III nella città lagunare nel 1177 – a venir caricato di un alto valore simbolico e a essere riprodotto nel palazzo e nella cappella dogale di San Nicolò in affreschi che furono considerati alla stregua di autentiche fonti documentarie e vennero utilizzati come base per versioni letterarie, commissionate dal maggior consiglio, dello stesso episodio<sup>71</sup>. In altri contesti, tuttavia, alla lucidità del messaggio ideologico senese o veneziano si sostituiscono temi che, quantunque reinterpretati in senso esemplare e allegorico, sembrano esprimere piuttosto l'orientamento culturale dei singoli gruppi sociali

<sup>70</sup> M. M. DONATO, *La «bellissima inventiva»: immagini e idee nella Sala della Pace*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, Milano 1995, pp. 23-41.

<sup>71</sup> Fu il caso della storia della pace veneziana redatta in esametri latini dal poeta Castellano da Bassano nel 1331, sulla quale cfr. P. FORTINI BROWN, *Committenza e arte di Stato*, in G. ARNALDI, G. CRACCO e A. TENENTI (a cura di), *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, III: *La formazione dello stato patrizio*, Roma 1997, pp. 783-824, soprattutto p. 792.

Figura 8.

Siena, Piazza del Campo e il Palazzo Pubblico, 1297-1348.



detentori del potere: i cicli cavallereschi, con scene guerresche e cortei di dame, che abbelliscono i palazzi di San Gimignano o di Todi, per esempio, si adattano meglio alla rappresentazione di una élite che alla celebrazione del bene comune (fig. 9).

L'iconografia politica a dimensione pubblica conosce, indubbiamente, uno sviluppo senza precedenti nelle società comunali italiane tra il XIII e il XIV secolo, dove (il riferimento implicito è ancora una volta ai regimi più solidi come Siena o Firenze) viene a interpretare nuove funzioni e a esplorare nuove vie d'espressione, traendo profitto dalle innovative elaborazioni formali sviluppate dai pittori contemporanei<sup>72</sup>. Stimolata in particolare dal forte impulso dato dalla corte di Federico II alla creazione di temi secolari, l'arte figurativa di questo periodo fornisce ai gruppi che tengono le redini del potere comunale un autonomo «lessico politico per immagini», fondato su un proprio repertorio di temi, soluzioni e schemi che, se da un lato dà vita a composizioni inedite, dall'altro rielabora e reinterpreta singoli aspetti della tradizione figurativa precedente<sup>73</sup>. Tra i generi inediti che questa nuova pittura arriva a sviluppare, oltre ai programmi di tono allegorico o celebrativo, svolgono un ruolo importante nell'autorappresentazione cittadina e nell'affermazione dell'ideologia del bene comune le «pitture infamanti», vere e proprie forme di decorazione «effimera» dei palazzi pubblici, utilizzate per dannare la memoria di persone ree di aver operato contro l'ordine politico vigente: con l'esclusione di rari frammenti – come l'affresco che, in origine, esibiva la *Cacciata del duca di Atene* nelle carceri delle Stinche Vecchie a Firenze (fig. 10) – questa tipologia decorativa ci è nota soprattutto da fonti testuali, in particolare registri di pagamento e deliberazioni ufficiali che prescrivevano simili pene contro chi infrangesse le regole statutarie. Una bella illustrazione poetica di quest'uso ci è offerta, nel Trecento, dal cronista aquilano Buccio di Ranallo:

Poyché fu acceptato et non fo contradicto,  
Remase lo Consillo et fece uno adicto:  
«Se may homo Aquilano et dello suo districto

<sup>72</sup> Per l'idea della pittura a soggetto politico come linguaggio figurativo autonomo, che arriva a combinare intenti narrativi e formule allegoriche, cfr. in particolare H. BELTING, *Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, in H. BELTING e D. BLUME (a cura di), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München 1989, pp. 23-64. In questo come negli altri saggi che compongono il volume i casi esaminati sono prevalentemente tratti dall'ambito senese e fiorentino.

<sup>73</sup> Sulla questione si rinvia ai diversi contributi di M. M. Donato, tra i quali, in particolare, cfr. M. M. DONATO, *Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena), Palazzo Pubblico e l'iconografia «politica» alla fine del Medioevo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, XVIII/3 (1988), pp. 1105-271, e ID., «Cose morali, e anche appartenenti secondo e' luoghi»: per lo studio della pittura politica nel tardo Medioevo toscano, in P. CAMMAROSANO (a cura di), *Le forme della propaganda politica cit.*, pp. 491-517.

Figura 9.

San Gimignano, *Scene di torneo e di caccia*, affresco, particolare, 1260 circa.

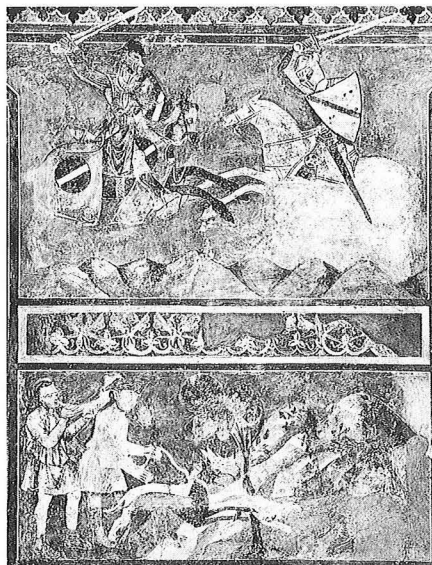


Figura 10.

Firenze, *La cacciata del Duca d'Atene*, affresco staccato, 1343.



May profere moneta, a ttorto né a deritto,  
Moneta de comuno ad homo che sia nato,  
Ipso solo la paghe, né tanto sia pregato;  
Et sia pinto in Palazzo ad retruso voltato».  
Notare Simone de Rogi de questo fo rogato<sup>74</sup>.

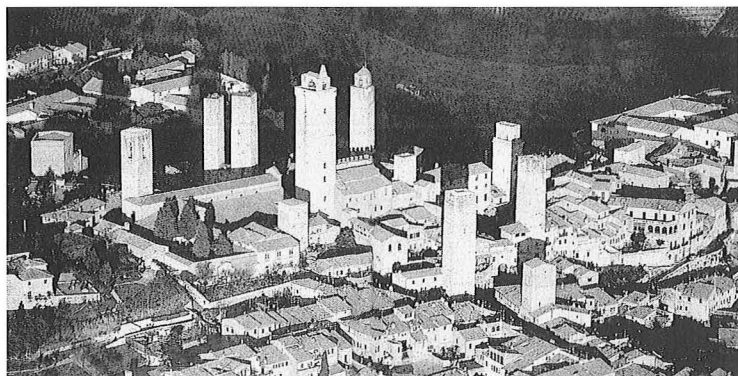
All'emergere del fenomeno comunale, nei secoli XI-XII, le assemblee dei cittadini e le riunioni delle magistrature si erano svolte prevalentemente all'interno o all'esterno degli edifici di culto, di fatto gli unici spazi aperti disponibili nel tessuto urbano. Nel momento in cui si arrivò alla costruzione di edifici distinti come luoghi di riunione e sedi delle magistrature, questi ultimi mantennero diversi aspetti dell'apparato simbolico ecclesiastico. Si è già accennato all'impatto urbanistico e all'associazione con una piazza, che li poneva in qualche caso in concorrenza con il sagrato delle cattedrali (fig. 11); altri elementi di fondamentale importanza simbolica, oltre alla presenza di cappelle «di palazzo» come nelle residenze reali e principesche,<sup>75</sup> furono senz'altro le torri, e all'interno di queste le campane, che, come nel contesto sacro, oltre a scandire le ore della giornata servivano a destare l'attenzione pubblica in occasione delle adunanze civiche e delle situazioni di pericolo. L'im-

<sup>74</sup> BUCCIO DI RANALLO, *Cronaca aquilana*, a cura di V. De Bartholomaeis, Roma 1907, p. 226. Sul tema cfr. soprattutto G. ORTALLI, «... pingatur in Palatio...». *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma 1979, e S. Y. EDGERTON, *Picture and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca N.Y. - London 1985.

<sup>75</sup> Sul tema cfr. M. RONZANI, *La «chiesa del Comune» nelle città dell'Italia centro-settentrionale (secoli XII-XIV)*, in «Società e storia», VI (1983), n. 21, pp. 499-534.

Figura 11.

San Gimignano, veduta aerea.



portanza attribuita alle campane era tale che in alcuni luoghi ne venivano installate diverse in modo da soddisfare le differenti funzioni e le autorità comunali si preoccupavano di assumere campanai stipendiati<sup>76</sup>; le campane costituivano inoltre un ambito bottino di guerra e un ottimo modo per umiliare le città nemiche, come non mancano di sottolineare i cronisti del Duecento e del Trecento<sup>77</sup>. Tuttavia, nel corso del XIV secolo alle campane tradizionali si affiancarono sempre più spesso gli orologi meccanici, consistenti generalmente in elaborati automi: diffusi già come ornamenti dei palazzi reali e principeschi, si moltiplicarono piuttosto velocemente sia nelle *Tuchhallen* dell'Europa settentrionale sia negli edifici comunali italiani<sup>78</sup>.

Infine, non si mancherà di ricordare l'importanza rivestita dai soggetti sacri nella decorazione sia delle pareti esterne che delle stanze dei palazzi pubblici: l'evidenza visiva che è attribuita alla *Maestà* di Simone Martini (fig. 12), insieme simbolo sacro e emblema civico, nella Sala del mappamondo a Siena dimostra di per sé l'importanza di simili raffigurazioni, che, a quanto apprendiamo dalle fonti documentarie, erano esibite nei punti più significativi dello spazio architettonico, come al di sopra delle porte o sulle pareti maggiori delle stanze di riunione. Sui muri esterni le immagini sacre, perennemente illuminate anche di notte, davano espressione al carisma simbolico della sede dell'autorità, e se gli statuti comunali vietavano a chi esercitasse attività illecite di avvicinarsi al palazzo, le effigi religiose svolgevano alla lettera il ruolo specifico di tenere alla larga i malfattori, in particolare i ladri, le prostitute e gli usurai, e di impedire le riunioni notturne (fig. 13)<sup>79</sup>.

## 6. Le esigenze della committenza.

Nella gestione quotidiana degli edifici di rappresentanza, presso le corti e i comuni del tardo Medioevo, erano frequenti le spese per un in-

<sup>76</sup> Interessante è in tal caso la lode delle campane di Pavia che si legge in R. MAIocchi e F. QUINTAVALLE (a cura di), *Liber de laudibus civitatis Ticinensis* [circa 1330], Città di Castello 1903, pp. 27 e 33.

<sup>77</sup> È il caso della «Patarina», sottratta dai Romani ai Viterbesi nel 1200 e esposta in Campidoglio, o della Ratinella aquilana, sottratta dai Reatini e quindi riacquistata dagli Aquilani nel 1309.

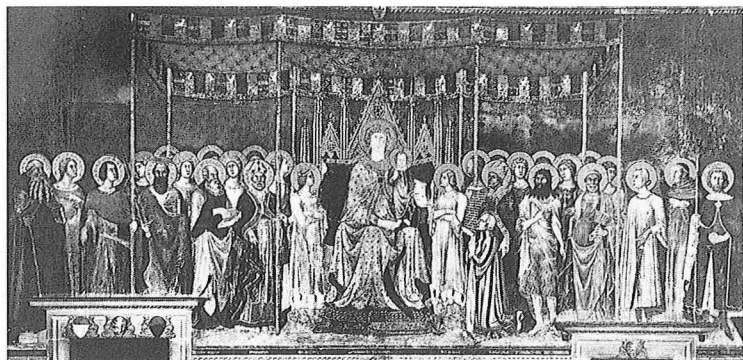
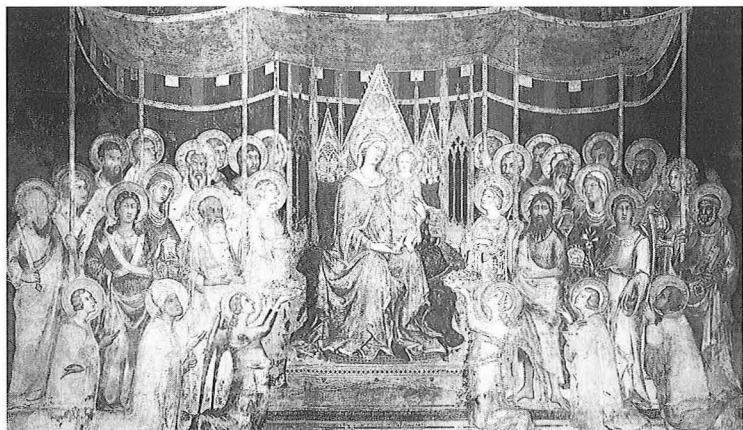
<sup>78</sup> C. M. CIPOLLA, *Le macchine del tempo. L'orologio e la società (1300-1700)*, Bologna 1981.

<sup>79</sup> Nel 1267, per esempio, il podestà di Todi Pandolfo Savelli ordinò l'esecuzione di un'immagine mariana sotto le volte del Palazzo del Popolo per impedire gli incontri notturni; cfr. E. LUNGHU, *La primitiva decorazione del Palazzo del Popolo e del Capitano di Giustizia*, in M. BERGAMINI e G. COMEZ (a cura di), *Verso un museo della città. Mostra degli interventi sul patrimonio archeologico, storico, artistico di Todi*, catalogo della mostra che si è svolta a Todi (8 agosto - 31 dicembre 1981), Todi 1982, pp. 194-99.

sieme assai diversificato di iniziative artistiche, alcune delle quali destinate a essere durature, altre in tutto e per tutto effimere, come quelle che riguardavano l'addobbo dei palazzi in occasione di visite importanti o di occasioni festive o altro ancora. Le autorità si interessavano inoltre di contribuire al decoro cittadino e arrivavano talora a promuovere una vera e propria politica monumentale, proteggevano e sovvenzionavano le fabbriche di chiese e conventi, si occupavano della manutenzione e del bell'aspetto delle mura, utilizzandole spesso come autentiche «vetrine» dell'autorappresentazione urbana. In tutti questi casi si può parlare di committenze «istituzionali», riconducibili all'ambiente

Figura 12. Siena, Palazzo Pubblico. Simone Martini, *Maestà*, affresco, 1315.

Figura 13. San Gimignano, Palazzo Pubblico. Lippo Memmi, *Maestà*, affresco, 1318.





burocratico-amministrativo, ai «tecnici» dell'ideologia del bene comune, piuttosto che ai vertici stessi della struttura socio-politica.

Se si scorrono i registri di spesa, per esempio, di un comune in buona salute economica nei secoli XIII e XIV non si mancherà di osservare il gran numero di imprese artistiche, sia pure di secondaria importanza, in cui erano coinvolte quotidianamente le diverse magistrature locali. Il Comune di Lucca, nonostante non avesse sedi di rappresentanza prestigiose (aveva ottenuto solo nel 1277 un luogo di riunione per il consiglio maggiore in un edificio di piazza San Michele in Foro, di proprietà dei canonici), con le sue numerose commissioni consentiva ai molti artefici cittadini di portare avanti le loro attività<sup>80</sup>. L'insediamento dei nuovi magistrati nei consigli e negli uffici amministrativi e giudiziari, che avveniva qui come in altre città toscane a scadenze piuttosto frequenti (gli anziani venivano eletti ogni due mesi, il podestà ogni sei), comportava la sostituzione degli stemmi dei predecessori con quelli dei nuovi arrivati: per questo motivo si pagava un pittore per la fornitura delle insegne necessarie, pennoni, scudi e scudiccioli, ossia piccoli emblemi araldici da fissare alle vesti indossate durante le cerimonie, le riunioni e le ambascerie<sup>81</sup>; i segni venivano peraltro ripetuti non solo nella forma monumentale, sulle pareti esterne e interne, ma anche sui mobili d'uso come le ante degli armadi in cui venivano archiviate le deliberazioni ufficiali<sup>82</sup>. Con l'approvazione di leggi, costituzioni, statuti, un esperto calligrafo (generalmente un notaio) veniva incaricato della loro redazione in forma solenne, così come a un miniatore spettava la loro illustrazione in buoni e vivaci colori e a un orafo veniva richiesta l'esecuzione della matrice per il sigillo; ma ancor più numerosi erano gli artefici che quasi ogni giorno erano coinvolti nelle attività dell'amministrazione: questa aveva bisogno continuamente di fabbricanti di balestre, corazzai e maestri fonditori per rifornire d'armi le proprie milizie, di falegnami per le imprese edili più comuni e anche per scopi sia civili (come l'assistenza tecnica contro gli incendi) che militari (la costruzione di battifolli), di fabbri per inferriate e strumenti di tortura, di tessitori, tintori e sarti per la confezione degli abiti cerimoniali, di sellai e altri

<sup>80</sup> Si rimanda per brevità all'ampia documentazione raccolta in G. CONCIONI, C. FERRI e G. GHILARDUCCI, *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Lucca 1994.

<sup>81</sup> Abitualmente gli ambasciatori portavano sulle vesti gli stemmi dei propri comuni: si veda il documento relativo al pittore eugubino Vico di Pietro (1369), G. MAZZATINTI (a cura di), *Documenti per la storia delle arti a Gubbio*, in «Archivio storico per le Marche e per l'Umbria», III (1886), pp. 1-47, soprattutto p. 30.

<sup>82</sup> G. CONCIONI, C. FERRI e G. GHILARDUCCI, *Arte e pittura cit.*, pp. 7-8: nel 1342 il pittore Guiduccio di Palmeruccio viene pagato sia per alcuni affreschi nella sala del consiglio sia per pitture sugli armadi dell'archivio comunale.



sarti e tintori per i fornimenti e le gualdrappe dei cavalli. I lapicidi – un'ampia categoria nella pratica medievale, che raccoglieva varie fasce professionali quali i tagliapietre veri e propri, i lavoratori edili e gli scultori – erano utilizzati non solo nel ruolo per noi più evidente di costruttori di edifici, ma erano anche incaricati della loro manutenzione e, in qualche caso, anche del loro abbattimento; il *magister lapidum* era un vero tecnico dell'opera in pietra, a cui ci si doveva comunque rivolgere anche quando si voleva spostare un'aquila marmorea da una porta all'altra della cerchia muraria<sup>83</sup>.

Le occasioni cerimoniali, che contribuivano tanto egregiamente a rinsaldare la coesione dei cittadini e a costruire l'identità politica dei centri urbani, necessitavano di un gran numero di elementi d'apparato e davano luogo a numerose commissioni artistiche. Una di queste occasioni poteva essere, per esempio, il funerale di un importante personaggio dell'*establishment* locale, e in particolare di un uomo d'armi che si fosse distinto nelle imprese belliche. Nel 1363, alla morte del capitano generale di guerra del comune pisano, Ghisello degli Ubaldini da Carda, gli anziani organizzarono solenni esequie di Stato, per le quali furono registrate numerose spese: si provvide infatti ad acquistare ceri, candele e torcioni per il trasporto, una pelliccia di vaio e dei bottoni d'argento per confezionare l'abito del cadavere, nonché una serie di stoffe di panno nero per vestire a lutto i suoi familiari; al pittore Francesco di Neri da Volterra fu richiesto di dipingere la cassa e di riprodurre, con quelli di Ghisello, gli stemmi del Comune e del popolo di Pisa su tutte le bandiere, le gualdrappe e le armature che furono utilizzate durante la cerimonia funebre<sup>84</sup>.

L'apparato doveva farsi ancora più imponente in coincidenza con quelle feste religiose che avevano finito con l'assumere una connotazione civica, in particolare con la promozione, da parte delle autorità cittadine, del culto di santi locali<sup>85</sup>; a Lucca era la camera pubblica che copriva il grosso delle spese per le maggiori feste e in particolare per la «luminaria» della Santa Croce (13 settembre), quando l'intera città veniva parata a festa, le singole famiglie sfilavano con i ceri e i doppioni dipinti con le loro armi, i rappresentanti delle località soggette portavano rappresentazioni emblematiche di castelli e i cavalli – persino quelli di marmo come

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>84</sup> Cfr. L. TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa 1897, pp. 189-193.

<sup>85</sup> Sul tema, che va annoverando negli ultimi anni numerosi contributi, cfr. soprattutto P. GOLINELLI, *Città e culto dei santi nel Medioevo italiano*, Bologna 1995<sup>2</sup>, e i saggi raccolti nel volume miscelaneo A. VAUCHEZ (a cura di), *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (Chrétienté et Islam)*. *Atti del convegno* (Nanterre, 21-23 giugno 1993), Roma 1995.

nel caso del san Martino sulla facciata della cattedrale – venivano addobbati con preziose gualdrappe<sup>86</sup>. La presenza delle terre sottoposte all'autorità comunale era naturalmente di fondamentale importanza nel rafforzamento dell'ideologia civica e veniva spesso prescritta ufficialmente dagli statuti, assieme all'obbligo di offrire doni al santo patrono della città dominante: se non si trattava sempre di «castelli fioriti», come a Lucca, molto frequenti erano i ceri monumentali e le stoffe ricamate<sup>87</sup>.

Se tutta questa arte effimera, legata alla struttura stessa delle istituzioni comunali, al frequente avvicendamento delle cariche e alle occasioni cerimoniali, costituiva un blocco eminente delle spese delle camere pubbliche, nondimeno le autorità comunali davano l'avvio a imprese più impegnative. La decorazione della cerchia muraria e in particolare delle porte urbliche era spesso oggetto di grande attenzione, in quanto costituiva di per sé un mezzo di affermazione della dignità e del decoro della città che venivano a delimitare. Secondo una tradizione che risaliva a precedenti illustri, erano in particolare le immagini della Vergine, designate spesso nelle fonti trecentesche come «Maestà», o in altri casi i santi patroni che marcavano i principali punti di accesso alla città; di queste effigi gli statuti comunali prescrivono non solo l'esecuzione (in coincidenza, spesso, delle più solenni feste patronali)<sup>88</sup>, ma anche la conservazione e la manutenzione contro le intemperie e ancora il loro restauro in caso di deperimento<sup>89</sup>. In qualche caso, come a Todi nel 1337, le autorità cittadine arrivarono a riconoscere a queste come a tutte le altre effigi poste

<sup>86</sup> S. NANNIPIERI, *La festa del Volto Santo: le disposizioni di Governo*, in C. BARACCHINI e M. T. FILIERI (a cura di), *Il Volto Santo: storia e culto*, catalogo della mostra che si è svolta a Lucca (21 ottobre - 21 dicembre 1982), Lucca 1982, pp. 103-16.

<sup>87</sup> L'offerta dei palli era prescritta, per esempio, da L. ZDEKAUER e P. SELLA (a cura di), *Statuti di Ascoli Piceno dell'anno MCCCLXXVII*, Roma 1910, pp. 325-26.

<sup>88</sup> In occasione della festa dell'Assunta, i «brevi» pisani del 1287 (I, 154) prescrivono di «pingeri facere convenienti pictura supra quamlibet portam civitatis Pisane, per quam habetur introitus et exitus, figuram gloriose virginis Marie et sancti Petri et sancti Marci» («far dipingere l'immagine della gloriosa Vergine Maria e dei santi Pietro e Paolo, con una conveniente pittura, sopra ciascuna porta della città di Pisa per cui si entra e si esce»), specificando che «ubi factum non est si necesse fuerit faciemus reatari et reparari» («dove non fosse stato fatto, se ve ne sarà necessità, si proceda a risistemarle e riacconciare»); cfr. A. GHIGNOLI (a cura di), *I brevi del Comune e del Popolo di Pisa dell'anno 1287*, Roma 1998, p. 248.

<sup>89</sup> Si vedano nota precedente e il caso contemporaneo di Perugia, dove il podestà e il capitano erano tenuti a costruire portici dinanzi alle porte urbliche e a decorarli «intus et foris» con le figure di Cristo, della Vergine e san Cristoforo; cfr. S. CAPRIOLI (a cura di), *Statuto del Comune di Perugia del 1279*, Perugia 1996, vol. I, p. 447: «et ubi depicte fuerunt ipse figure seu imagines et sunt devastate, eas faciant reaptari» («e laddove sono state dipinte le suddette figure o immagini e si trovino rovinate, le si facciano riacconciare»). Pagamenti per l'esecuzione di effigi di san Cristoforo sulle porte sono registrati nel 1286 e nel 1297: cfr. S. NESSI, *Pittori perugini del Duecento e del primo Trecento. Prime decorazioni dei palazzi pubblici di Perugia*, in «Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria», LXXXV (1988), pp. 107-55, soprattutto pp. 138, 141.

a decorazione di pareti esterne di proprietà sia comunale sia privata il valore di oggetti di pubblico interesse, che dovevano esser mantenuti «integri e illesi» a spese del comune e su ordine del podestà<sup>90</sup>; petizioni a favore della tutela e della conservazione di opere di pittura, sopra le porte urbliche come nei palazzi pubblici, si incontrano nello stesso periodo anche a Siena<sup>91</sup>. Strettamente legati all'idea di decoro urbano promosso dalle autorità comunali erano ancora i portici o camminamenti coperti, che accoglievano talora programmi pittorici che illustravano, come nel caso della loggia di Rialto nel XIV secolo, episodi importanti della storia cittadina, combinati a rappresentazioni cartografiche e mappamondi<sup>92</sup>.

La camera pubblica finanziava sovente le fabbriche ecclesiastiche e soprattutto incoraggiava l'insediamento degli Ordini mendicanti che, in quanto tale, contribuiva ad allentare il controllo delle consorterie private sull'assetto urbano. In qualche caso, come a Firenze e a Siena, è stato ipotizzato che la stessa dislocazione urbanistica dei conventi rispondesse a un vero e proprio programma di politica monumentale, mirato ad associare l'aura di santità dei nuovi Ordini con il valore simbolico della cerchia muraria e a connotare in senso sacrale lo spazio civico<sup>93</sup>; di pari passo, non era infrequente contribuire alle spese per l'esecuzione, presso quegli stessi conventi, di quelle immagini sacre che i consigli cittadini riconoscevano «di pubblica utilità e necessità», al punto da incidere sulle soluzioni formali adottate (si vedano le aquile ghibelline che decorano il velo della *Madonna del Bordone* di Coppo di Marcovaldo ai Servi di Siena, fig. 14)<sup>94</sup>. Ancora più frequente era il contributo pubblico all'erezione, all'ampliamento e all'incremento del decoro delle chiese cattedrali: se a Orvieto, agli inizi del Trecento, il comune mise a disposizione del cantiere del duomo i suoi prigionieri di guerra<sup>95</sup>, a Siena fu dapprima il gran consiglio, nel 1259-60, a eleggere nove «buoni uomini» per

<sup>90</sup> G. COMEZ, *Appendice. Prima scelta di documenti per una storia dell'arte a Todi*, in M. BERGAMINI e G. COMEZ (a cura di), *Verso un museo della città* cit., pp. 307-319, soprattutto p. 309, doc. XIII.1.6.

<sup>91</sup> G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854, vol. I, pp. 180-81, 258-59.

<sup>92</sup> Si trattava, a Venezia, della *Battaglia del canale Orfano* e della *Sconfitta di Pepin*, che facevano riferimento alla nascita del potere dogale nel IX secolo: cfr. P. FORTINI BROWN, *Committenza* cit., p. 790.

<sup>93</sup> F. SZNURA, *Civic Urbanism in Medieval Florence*, in A. MOLHO, K. RAAFLAUB e J. EMLÉN (a cura di), *City States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, Ann Arbor Mich. 1991, pp. 403-18.

<sup>94</sup> R. V. CORRIE, *The Political Meaning of Coppo di Marcovaldo's Madonna and Child in Siena*, in «Gesta», XXIX (1990), pp. 61-75. Sull'utilità e necessità pubblica delle spese per le immagini sacre si veda la deliberazione del consiglio senese della Campana (1329) per il pagamento del politico di Pietro Lorenzetti al Carmine in G. MILANESI, *Documenti* cit., p. 193.

<sup>95</sup> M. ROSSI CAPONERI, *Il duomo e l'attività edilizia dei Signori Sette (1295-1313)*, in L. RICCETTI (a cura di), *Il duomo di Orvieto*, Bari 1988, pp. 29-80, soprattutto pp. 37-38.

sovrintendere ai lavori in corso nel coro del duomo e accolse regolarmente le petizioni dell'opera del duomo riguardanti sovvenzioni pubbliche<sup>96</sup>; con l'avvento del governo dei Nove, numerosi furono gli stanziamenti di fondi comunali a favore del completamento di opere in corso, come accadde nel 1310 per la *Maestà* di Duccio di Buoninsegna (fig. 15) e per il mosaico sulla facciata del duomo, e furono le stesse autorità civili a promuovere dal 1339 il progetto, tanto ambizioso quanto destinato a rivelarsi fallimentare, di prolungamento del suo corpo ovest<sup>97</sup>.

Una delle forme più singolari di intervento pubblico nel contesto religioso era rappresentata dalla costruzione e dotazione di una cappella in coincidenza con il pronunciamento di un voto collettivo o come mezzo per riparare a un errore. In questo le autorità comunali non agivano in modo molto differente dai privati che, per il beneficio della propria anima e la redenzione dei propri peccati, contribuivano con donazioni e legati testamentari all'abbellimento di un edificio sacro. Nel 1340 i Lucchesi accettarono di buon grado di erigere nella loro cattedrale una sontuosa e costosissima cappella in onore di san Benedetto (il santo epónimo del papa Benedetto XII) in cambio della revoca della scomunica inflitta loro quando si erano schierati con Ludovico il Bavaro e il suo antipapa Niccolò<sup>98</sup>. Più tardi, quando Carlo IV mise fine alla tirannia

<sup>96</sup> G. MILANESI, *Documenti* cit., vol. I, pp. 142-45.

<sup>97</sup> *Ibid.*, pp. 175-76, 186-87, 226-27. Sul contributo comunale alle opere religiose cfr. J. LARNER, *Culture and Society in Italy 1290-1420*, London 1971, pp. 65-76.

<sup>98</sup> G. GORRINI, *La politica di Lucca dal 1313 al 1345 e le sue relazioni con Giovanni XXII e Benedetto XII*, in AA.VV., *Miscellanea lucchese di studi storici e letterari in memoria di Salvatore Bongi*, Lucca 1931, pp. 131-38.

Figura 14.

Coppo di Marcovaldo, *Madonna del Bordone*, tempera su tavola, 1261.



pisana su Lucca (1369), il comune affermò la propria riconquistata autonomia con una serie di atti simbolici: da un lato, la distruzione della fortezza castrucciana dell'Augusta, già sede dei governatori pisani, dall'altra, la reintitolazione e decorazione di un altare in San Martino in onore della «libertà lucense»<sup>99</sup>.

Di pari passo, la comunità senese trovò nella commissione di immagini di culto (la *Madonna del Voto* nel 1260, la *Maestà* di Duccio nel 1311) un mezzo per esprimere l'atto di raccomandazione della città intera – della sua autonomia e del suo ordine politico – alla protezione della Vergine Maria, sua patrona singolare<sup>100</sup>. Sebbene si trattasse di oggetti figurativi associati alla sfera religiosa, la forte connotazione politica che li contraddistingueva finiva con il trasformarli in modelli di rappresentazione «civica» esportabili anche in altri contesti: il Comune di Massa Marittima si rifece evidentemente al precedente senese commissionando, intorno al 1316, una pala d'altare con caratteristiche compositive e formali assai prossime alla *Maestà*; se inoltre si accetta l'attribuzione dell'opera allo stesso Duccio, il ricorso al medesimo artista o alla sua bottega avvalorava ancor più l'idea dell'immagine come mezzo per emulare ed eguagliare l'aura di prestigio di un centro di potere rivale<sup>101</sup>.

<sup>99</sup> G. CONCIONI, *San Martino di Lucca. La cattedrale medioevale*, in «Rivista di archeologia storica costume», XXII (1994), pp. 289-90.

<sup>100</sup> H. VAN OS, *Senese Altarpieces 1215-1460*, vol. I: *Form, Content, Function 1215-1344*, Groningen 1984, soprattutto pp. 11-20, 39-61.

<sup>101</sup> F. ARCANGELI, *La «Maestà» di Duccio a Massa Marittima*, in «Paragone», 1970, n. 249, pp. 4-14; E. CARLI, *L'arte a Massa Marittima*, Siena 1995<sup>2</sup>, pp. 51-59.

Figura 15.

Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, tempera su tavola, 1308-11.



Al pari dei maggiori monarchi europei, le autorità cittadine intravedevano nell'esercizio della beneficenza a favore di enti religiosi un mezzo per render manifeste la propria virtù e la propria *pietas*. Se da un lato l'affermazione di un ordine politico in contrasto con i centri di potere tradizionali, a partire dall'autorità vescovile, diede l'avvio alla nascita di forme sempre più elaborate di autocelebrazione artistica, non per questo i centri del potere comunale vollero rinunciare a rappresentarsi in termini religiosi, dando luogo a un'espressione fortemente ritualizzata del proprio ruolo di benefattori della Chiesa. Nel 1312 le autorità orvietane, su proposta di alcuni cittadini, decretarono di donare la campana del Palazzo del Popolo alla cattedrale allora in corso di costruzione: si trattava di un atto denso di riferimenti simbolici, giacché quell'oggetto era stato fuso con il bronzo della campana che, durante un'azione, le milizie di Orvieto avevano sottratto alla chiesa di Santa Vittoria di Acquapendente; benché fosse un cimelio di guerra, costituiva pur sempre un elemento di arredo sacro che, dopo tanti anni trascorsi «ad servitium laycorum», doveva esser restituito a un luogo di culto<sup>102</sup>.

### 7. *Il ritratto del sovrano come genere politico?*

La distinzione tra «laici» e «religiosi», che tanto condiziona la percezione medievale della struttura della società, si fa tanto più sfumata quanto più ci avviciniamo ai vertici del sistema politico: l'imperatore e, sulla sua linea, gli altri monarchi tendono a fornire una caratterizzazione sacrale alla propria carica, mentre il capo religioso del mondo occidentale, il papa, si arroga prerogative politiche al punto da farsi definire, sul piano giuridico, come «*verus imperator*», oltre che come «*verus Dei vicarius*». La rappresentazione figurativa del sovrano, sia nella forma del ritratto sia all'interno di composizioni narrative, conosce una lunga storia che si dipana pressoché senza interruzioni per l'intero Medioevo; quando il suo scopo è porre in evidenza lo *status* eccezionale della persona raffigurata magnificandone le virtù e il carisma, accoglie non di rado, come già si è visto, formule e suggerimenti dal repertorio dell'arte sacra, senza che questo determini un suo appiattimento sull'iconografia religiosa. Benché non si configuri come un genere pienamente profano e non mantenga l'ampio spettro di destinazioni d'uso che la caratterizzavano nell'arte romana, la tradizione delle immagini «autocratiche» medievali fu giustificata in primo luogo dal persistere della loro funzio-

<sup>102</sup> M. ROSSI CAPONERI, *Il duomo di Orvieto* cit., pp. 79-80.

nalità politica e istituzionale, nelle composizioni monumentali come nei documenti ufficiali e sulle monete. È a questa tradizione che lo stesso pontefice romano fu comunque costretto a ricorrere nel momento in cui avvertì la necessità di immagini che affermassero il suo ruolo di signore temporale: l'effigie celebrativa di Bonifacio VIII (fig. 16) che il Comune di Bologna commissionò nel 1300 all'orafo Manno da Siena ed espose sulla facciata del Palazzo degli Anziani, se pure poteva richiamare l'aspetto di un'immagine di culto, fu realizzata in rame battuto, in un materiale che per qualità e aspetto la avvicinava alle statue bronzee della tradizione classica<sup>103</sup>.

Si può dunque dire che il ritratto, inteso come mezzo figurativo di descrizione e celebrazione individuale, abbia costituito per gran parte del Medioevo un motivo caratteristico del bagaglio simbolico dei poteri supremi? L'imperatore, il papa, il re, il duca, il conte e il visconte (e via dicendo fino al «console» e al podestà) rimangono a lungo i più frequenti soggetti profani contemplati dalla pittura, dalla miniatura, dalla scultura e dalle altre arti e vengono introdotti principalmente in immagini destinate a una percezione pubblica o ufficiale, come nella decorazione di chiese e palazzi, nei frontespizi dei codici miniati o su monete

<sup>103</sup> R. GRANDI, *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267-1348)*, Bologna 1982, pp. 71-72 e figg. 11-15.

Figura 16.

Manno Bandini, *Statua di Bonifacio VIII*, rame sbalzato e dorato, 1301.





e sigilli; tutto questo fa sì che, sin dal suo emergere, il ritratto politico sia caratterizzato da un'ambiguità di fondo, che nasce dalla necessità di mediare tra due esigenze contrastanti. In effetti, del personaggio rappresentato devono essere immediatamente rese manifeste la carica e la dignità istituzionale, attraverso l'introduzione di segni, simboli e scelte formali che, per essere riconoscibili, devono apparire uniformi; d'altra parte, quando all'artista è richiesto di magnificare, attraverso la rappresentazione del sovrano, le sue personali doti e virtù guerriere, politiche o religiose una certa insistenza sulle caratteristiche fisionomiche, in particolare del volto, si rende indispensabile.

Il grado di veridicità mimetica di un ritratto politico aumenterà o diminuirà sulla base di diversi fattori, tra i quali la destinazione d'uso dell'immagine che lo accoglie, il suo contesto di esibizione, il pubblico a cui è rivolto e l'aspetto globale della composizione formale in cui è inserito svolgono senz'altro un ruolo di primo piano. Ancora in pieno Trecento, quando Carlo V di Francia si fa rappresentare in numerosi programmi figurativi (fig. 17), si osserva un forte scarto tra le soluzioni formali, assai più avanzate nella ricerca di un'identificazione fisionomica, che compaiono nelle opere destinate all'uso privato del re o associate alla sua pratica devozionale (è il caso del paramento di Narbonne, circa 1375) rispetto agli oggetti figurativi a carattere ufficiale. Nel caso dei monumenti sepolcrali, che secondo l'uso francese erano tre (uno per il corpo, uno per il cuore, un altro per le viscere), è interessante che il *gisant* più definitivamente marcato in senso mimetico fosse quello realizzato a Saint-Denis dallo scultore fiammingo Beauneveu quando il re era ancora in vita (fig. 18): in quel caso si poneva l'accento sull'individualità del sovrano e sul suo desiderio di salvezza, mentre negli altri monumenti realizzati dopo la sua morte fu privilegiato il valore di rappresentanza attribuito alle tombe e ai pantheon dinastici<sup>104</sup>.

Fu lungo traiettorie distinte che si svilupparono, sin dall'alto Medioevo, i diversi generi di ritratti di sovrani: la figurazione sacra, quella numismatica, quella «burocratica» (destinata cioè a ornare e convalidare i documenti ufficiali) e ancora quella a carattere celebrativo o commemorativo diedero vita a immagini con caratteristiche compositive e formali che obbedivano a regole sintattiche fondamentalmente differenti. Nel caso delle monete e dei sigilli il ritratto, quando vi era utilizzato, non costituiva semplicemente un recupero dell'iconografia monetaria romana o bizantina (che comportava peraltro l'occorrenza della posa di profilo o frontale), ma anche un mezzo efficace per affermare,

<sup>104</sup> C. R. SHERMAN, *The Portraits of Charles V of France (1338-1380)*, New York N.Y. 1969.

attraverso il richiamo al monarca in quanto garante supremo dell'ordine giuridico, la validità legale del denaro o dei documenti ufficiali; le stesse soluzioni formali, sia pure entro un ampio spettro di possibilità, dovevano contribuire a porre in evidenza questo ruolo specifico<sup>105</sup>. L'immagine del regnante valeva qui come insegna istituzionale, al pari di uno stemma o di una rappresentazione emblematica, e serviva a esprimerne la legittimità e il vigore attraverso il ricorso a un repertorio iconografico limitato; nel caso già ricordato di Carlo V di Valois, un ritratto nella posa di profilo, memore di un antico schema di rappresentazione numismatica, fu miniato nel capolettera di un atto ufficiale, con una funzione analoga a quella dei sigilli<sup>106</sup>. Di simile tenore erano tutte quelle forme di documenti figurativi «ufficiali» che servivano a esprimere il

<sup>105</sup> Di particolare interesse per il tema del ritratto come simbolo di potere nel repertorio numismatico altomedievale è il saggio di E. A. ARSLAN, *Emissioni monetarie e segni del potere*, in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto Medioevo occidentale. Settimane di studio del CISAM, XXXI*, Spoleto 1992, vol. II, pp. 791-850.

<sup>106</sup> C. R. SHERMAN, *The Portraits* cit., fig. 74.

Figura 17. Parigi, *Ritratto di Carlo V*, particolare del *Paramento di Narbonne*, inchiostro nero su seta bianca, 1375 circa.

Figura 18. André Beauneveu, *Ritratto funebre di Carlo V*, particolare, marmo scolpito, XIV secolo.



ruolo gerarchico di un regnante: oggi un rilievo nel battistero di Spalato, in Dalmazia, in cui il re croato Svonimiro è rappresentato in trono, fornito dei *regalia* e in posa rigidamente frontale, con il legato papale al suo fianco e un vassallo nell'atto di esprimere l'omaggio, fornisce un'illustrazione del diploma con cui, nel 1075, il monarca aveva giurato fedeltà al pontefice romano in cambio del riconoscimento della sua sovranità<sup>107</sup>.

L'impiego in senso politico-giuridico dell'effigie del sovrano, che risaliva in ultima analisi all'antichità romana, costituì indubbiamente una prassi consolidata delle amministrazioni pubbliche più stabili e organizzate; non fu certo dovuto al caso se, anche presso i regimi politici di tipo comunale, fu avvertita spesso l'esigenza di ricorrere ai ritratti laddove si rendesse necessario manifestare la validità e il vigore degli atti pubblici: nel caso delle tavolette di Biccherna – le rilegature dipinte dei registri della camera pubblica, denominata «Biccherna», secondo alcune ipotesi, come richiamo al palazzo imperiale delle Blacherne a Costantinopoli – la rappresentazione periodica dei singoli Camarlinghi sottolineava, come nei documenti reali, la continuità di una magistratura essenziale nell'ordinamento del comune senese<sup>108</sup>.

Per converso, nelle figurazioni a soggetto sacro, e in particolare nella decorazione monumentale, le effigi dei sovrani (compreso il papa) erano introdotte per enfatizzare il loro ruolo di benefattori di un ente religioso e per esprimere la loro sottomissione e raccomandazione a un interlocutore celeste; in queste composizioni l'individuazione del donatore, che consentiva di distinguere il suo piano di realtà da quello delle figure sacre, era una caratteristica costante ed era ottenuta sia con l'introduzione di segni identificativi della sua dignità istituzionale, sia con l'insistenza su certi tratti distintivi della sua fisionomia. A loro volta, le immagini a carattere celebrativo o commemorativo contemplavano molteplici soluzioni e tipologie, che variavano a seconda dei contesti, delle funzioni e delle tecniche con cui erano realizzate: queste siergevano in associazione ai luoghi di rappresentanza del potere o comparivano al di sopra dei sepolcri, ponevano enfasi sulla carica del rappresentato ma ne celebravano allo stesso tempo le virtù, da un lato si soffermavano sulle sue

<sup>107</sup> J. NAGY, *Dévouement du roi croate Zvonimir au Saint-Siège et le bas-relief au baptistère à Split*, in A. G. MATANI (a cura di), *Vita religiosa morale e sociale ed i concili di Split (Spalato) dei secc. X-XI. Atti del convegno internazionale (Split, 26-30 settembre 1978)*, Padova 1982, pp. 99-109.

<sup>108</sup> Cfr. in tal senso E. CASTELNUOVO, *Visages de la république*, in D. GAMBONI e G. GERMANN (a cura di), *Emblèmes de la liberté. L'image de la république dans l'art du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, catalogo della mostra che si è svolta a Berna (1 giugno - 15 settembre 1991), Bern 1991, pp. 29-51, soprattutto p. 32.

caratteristiche individuali e contingenti mentre dall'altro si inserivano in una tradizione iconografica tanto vincolante da comportare persino, come nel caso dei ritratti equestri, il recupero di materiali prestigiosi, consacrati dalla fama di modelli antichi quali il marmo o il bronzo.

Le statue costituivano indubbiamente una delle forme di rappresentazione dei sovrani più fortemente indebitata con la tradizione classica, in grado di evocare nella sua stessa forma l'idea di un'arte profana contrapposta alla preferenza accordata dalla Chiesa alla figurazione bidimensionale. Il significato quasi idolatrico che era attribuito a questi oggetti ci appare con chiarezza nell'episodio narrato da una cronaca del x secolo, in cui si racconta come nel 954 il vescovo di Reims, Fulcoino, che doveva la sua elezione al re Lotario, ordinò empicamente di fondere la cassa-reliquiario di san Medardo nel suo monastero di Soissons per confezionare, *episcopatus causa*, una statua d'oro del suo benefattore<sup>109</sup>. Nonostante ciò, i ritratti scolpiti sembrano prender piede durante l'età carolingia come forme di celebrazione o commemorazione dei sovrani: la incontriamo, per esempio, nel sepolcro di Carlo Magno, nel quale Eginardo ricorda, con l'iscrizione funeraria, un'immagine del defunto, e nella facciata della cattedrale di Reims, dove Ludovico il Pio si fa rappresentare nell'atto di essere incoronato. Altri testi fanno anche pensare a un vero e proprio uso delle immagini come mezzo di affermazione dell'autorità: il *De eversione monasterii Glonnensis*, redatto intorno al 848-51, ricorda come il duca dei Bretoni, Nemenoi, ribelle a Carlo il Calvo, esigesse da una comunità di monaci l'esecuzione di una sua effigie, al posto della quale l'imperatore fece erigere la propria statua<sup>110</sup>.

Tra i temi classici rivisitati dalla scultura «politica» a partire dall'età carolingia, quello del regnante a cavallo (cominciando dalla piccola statua bronzea del Louvre, tradizionalmente associata con Carlo Magno, fig. 19) è più chiaramente in debito con il repertorio dell'arte imperiale romana e in quanto tale si porta dietro un evidente significato trionfale; ma al di là di questo, la sua funzione primaria è di servire come segno di individuazione del personaggio, sottolineando la sua dignità di cavaliere e di guerriero, così come l'introduzione di scettri o corone rinvia alla sua *plenitudo maiestatis*. È significativo che gran parte dei più antichi ritratti equestri si incontri non in contesti celebrativi o profani, bensì in associazione con offerte votive: si tratta in verità di oggetti di oreficeria di piccole dimensioni, donati da re e dignitari ai luoghi di cul-

<sup>109</sup> C. BEUTLER, *Documents sur la sculpture carolingienne. II*, in «Gazette des beaux-arts», serie VI, CV/1 (1963), pp. 193-200, soprattutto pp. 197, 200 e nota 40.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 196.

to più importanti d'Europa come veri e propri sostituti simbolici della propria persona, chiamati a esprimere l'atto di sottomissione individuale all'intercessione celeste. Questo genere di immagini, in cui la necessità di identificazione (attraverso richiami metaforici, simbolici o mimetici al personaggio rappresentato) è un postulato dell'atto di votarsi, ossia di una pratica di devozione personale, contempla a partire dal XIII secolo anche delle varianti monumentali. Nel 1288 il conte Roberto d'Artois, ad assolvimento di un voto da lui pronunciato, offre alla chiesa di Notre-Dame a Boulogne una statua equestre in cera (sostituita con una scultura lignea dalla figlia Mahaut nel 1303): questa, che costituisce una replica ideale del conte nella sua dignità di condottiero, è posta in prossimità di un altare ed è associata con la recitazione di messe settimanali in suffragio della sua anima<sup>111</sup>.

Lo sviluppo di una più forte pietà individuale si intreccia singolarmente, a partire dal Duecento, con il rafforzamento delle monarchie europee e con l'emergere di un'autocoscienza dinastica. Il desiderio di salvezza dell'anima e la volontà di celebrazione del proprio ruolo politico

<sup>111</sup> F. BARON, *Le cavalier royal de Notre-Dame de Paris et le problème de la statue équestre au Moyen Âge*, in «Bulletin monumental», CXXVI (1968), pp. 141-54, soprattutto pp. 151-53.

Figura 19.

*Statuetta equestre d'Imperatore* (forse Carlo Magno), bronzo dorato, IX secolo.



spesso convivono in tutta una serie di figurazioni a destinazione religiosa, dai ritratti sepolcrali alle effigi votive o alle composizioni in cui il sovrano compare in qualità di donatore. Forse sul modello di Roberto d'Artois, Filippo il Bello offre alla cattedrale di Notre-Dame a Parigi una statua lignea che lo raffigura a cavallo come forma di ringraziamento alla Vergine per la vittoria sui comuni delle Fiandre a Mons-en-Pévèle (1304): in quest'opera di grandi dimensioni e ben visibile ai fedeli la funzione votiva non riesce a limitare il forte significato trionfale che il ritratto equestre viene a riassumere. L'insistenza sulla piena dignità reale del sovrano compare nella maggior parte degli «investimenti simbolici» promossi da Filippo, che, dopo aver ottenuto la canonizzazione del nonno nel 1297, trasforma la Sainte-Chapelle in un santuario capetingio deponendovi il reliquiario della testa di san Luigi, si fa rappresentare con la moglie Giovanna sui piedritti del portale del collegio di Navarra (nel luogo abitualmente riservato ai santi), fa porre i ritratti di sé e dei suoi familiari ai lati dello *jubé* della chiesa priorale di Poissy e in quello stesso luogo elegge la propria sepoltura, richiedendo un'effigie funeraria fornita dei principali *regalia* (corona, scettro e mano di giustizia)<sup>112</sup>.

In tutte queste opere l'affermazione della dignità reale si combina all'introduzione di elementi espressivi, in grado di dar vita a un genere di ritratto che descrive un individuo non meno di quanto lo celebri: non si tratta in verità tanto di mimesi fisionomica, quanto del ricorso a un linguaggio idealizzato, a un artificio retorico che esalta la bellezza proverbiale di Filippo e che risponde, nei termini di Roland Recht, al «principio di realtà» o «considerazione del mondo reale da parte del mondo dell'arte»<sup>113</sup>. L'esaltazione dell'individualità e la coscienza di sé e del proprio ruolo sociale costituivano, se non una prerogativa, senz'altro una caratteristica privilegiata degli uomini di potere: il prestigio derivante dalla distinzione, anche nella resa dei dettagli fisionomici del volto, si proponeva in sostanza finalità non troppo discordanti da quelle dei più tradizionali segni di identificazione dei sovrani. Nel coro del duomo di Naumburg, la famiglia comitale cittadina fece rappresentare i suoi predecessori, intorno al 1245, in una sequenza di ritratti (fig. 20), con lo scopo di porre in evidenza il ruolo svolto da ogni singolo rappresentante della dinastia come benefattore della Chiesa: la pietà e il desiderio di salvezza nutrito da ciascun membro assurgevano qui a paradig-

<sup>112</sup> ID., *Sculptures*, in *L'art au temps des rois maudits Philippe le Bel et ses fils*, 1285-1328, catalogo della mostra che si è svolta a Parigi (17 marzo - 29 giugno 1998), Paris 1998, pp. 52-57.

<sup>113</sup> R. RECHT, *Le portrait et le principe de réalité dans la sculpture: Philippe le Bel et l'image royale*, in *Europäische Kunst um 1300. Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Wien, 4-10. IX. 1983)*, Wien-Köln-Graz 1986, pp. 189-201.

mi validi per il ceppo familiare nella sua coralità e i benefici ottenuti dalle singole anime, i cui meriti erano commemorati dalle messe in suffragio che si svolgevano periodicamente in quel punto dell'edificio sacro, trovavano una forma di illustrazione eccellente nella resa tanto realistica e attenta dell'aspetto esteriore di uomini e donne che, per esser quelli morti da secoli, gli scultori potevano solamente immaginare<sup>114</sup>.

È nei ritratti funerari, nel contempo monumenti di rappresentanza e veicoli di espressione devozionale *pro anima*, che l'omaggio agli schemi tradizionali sembra esser venuto più frequentemente a patti con la tendenza all'individuazione fisionomica. Quando san Luigi riorganizzò il transetto della basilica di Saint-Denis come «pantheon» reale, disponendo le tombe dei suoi predecessori secondo un ordine sequenziale storico dai re merovingi al presente, intese evidentemente sottolineare la continuità dinastica della monarchia francese e a questo scopo favorì, entro certi limiti, l'uniformità compositiva, formale e iconografica dei

<sup>114</sup> H. SCIURIE, *Überlegungen zu den Stifterfiguren im Naumburger Westchor. Herrschaft zwischen Repräsentation und Gericht*, in H. RAGOTZKY e H. WENZEL (a cura di), *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen 1990, pp. 149-70.

Figura 20.

Naumburg, cattedrale, *Ekkehart, margravio di Meissen, e sua moglie Uta*, 1249-55 circa.





*gisants*, fatto che non impedì ai suoi successori, come Filippo il Bello e Carlo V, di commissionare ritratti più fortemente caratterizzati in senso mimetico. Se in questi casi si voleva suggerire l'idea che il personaggio raffigurato non era solamente il rappresentante del potere di una dinastia, ma anche un individuo determinato che temeva per la sua anima e desiderava esser ricordato per i suoi meriti politici e religiosi, in altri la contraddizione tra le due personalità (o i «due corpi») del sovrano era risolta con accorgimenti diversi: le maestose sepolture dinastiche che il re d'Aragona Pietro IV il Cerimonioso commissionò, per sé e per i suoi predecessori, ai maestri Aloï e Jaime Cascalls a partire dagli anni Quaranta del Trecento erano per lo più coronate da due rappresentazioni del defunto, di cui una in abiti regali, l'altra in vesti da monaco o da diacono, a sottolineare l'animata devozione che caratterizzava i monarchi aragonesi<sup>115</sup>.

Intenti sia politici sia religiosi emergevano dal desiderio, da parte dei sovrani, di farsi rappresentare conformemente a schemi iconografici – e, prima ancora, a modelli morali, religiosi e politici – consacrati dalla tradizione, come per esempio nell'aspetto di monaci, di personaggi sacri, o di grandi regnanti del passato (preferibilmente santi). Il criptoritratto, che fa ingresso nella storia dell'arte medievale proprio in relazione agli uomini di potere, costituisce un esito tanto estremo quanto contraddittorio di tale tendenza all'assimilazione iconografica, alla caratterizzazione in senso sacrale della figura del sovrano, poiché ribalta i termini di confronto: in opere come l'effigie di Carlo Magno nel suo reliquiario di Aquisgrana, che sembra alludere all'aspetto del suo committente Federico Barbarossa, o nell'affresco del castello di Karlštejn in cui Carlo IV di Boemia e l'imperatrice Anna di Schweidnitz sono raffigurati secondo lo schema bizantino con Costantino ed Elena ai lati della Vera Croce, non è l'imperatore vivente ad assumere le sembianze del suo illustre predecessore, bensì accade l'inverso: è l'individualità del sovrano che viene assunta a paradigma di distinzione<sup>116</sup>.

Non è privo di significato il fatto che la maggior parte dei ritratti più fortemente individualizzati di sovrani e altri uomini di potere compaia, nel Duecento e nel Trecento, all'interno di composizioni pittoriche a soggetto religioso o comunque associate con contesti sacri. Il naturalismo giottesco e le nuove correnti formali toscane, in particolare senesi,

<sup>115</sup> R. DEL ARCO, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid 1945, pp. 45-46, 298-99.

<sup>116</sup> G. B. LADNER, *Die Anfänge des Kryptoporträts*, in F. DEUCHLER, M. FLURY-LEMBERG e K. OTAVSKY (a cura di), *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag*, Bern 1983, pp. 78-97.

che esercitano un impatto tanto forte sulla pittura promossa dalle maggiori corti europee si rivelano presto ottimi mezzi di espressione per le contemporanee forme di pietà individuale; nell'epoca in cui il potere si identifica sempre più chiaramente nella persona stessa del monarca, i sovrani non solo non si sottraggono a questa tendenza, ma ne sono in buona misura i corifei<sup>117</sup>. Rispetto ai ritratti idealizzati dell'epoca federiciana, dove la destinazione profana consentiva il recupero di numerose suggestioni classiche, nella seconda metà del XIII secolo e agli inizi del XIV secolo si incontra tutta una serie di pitture sacre in cui sono i ritratti degli uomini di potere, raffigurati nello schema tradizionale dei donatori, a trarre profitto dalle nuove soluzioni stilistiche nella caratterizzazione fisionomica dei loro volti: da papa Niccolò III nell'affresco dedicatorio del *Sancta Sanctorum* (1277-79), a Roberto d'Angiò nella pala di Simone Martini (fig. 21) con *San Ludovico di Tolosa* (1317) e al podestà Nello de' Tolomei nella *Maestà* di Lippo Memmi nel Palazzo Pubblico di San Gimignano (1318), dove una lunga iscrizione riportata sul cartiglio retto da san Nicola sottolinea il desiderio di salvezza del ritrattato. Queste composizioni in cui, certo, intenti di rappresentanza si combinavano a finalità votive e propiziatorie, potrebbero forse essere comprese meglio se sapessimo qualcosa di più sulle commissioni reali di preziosi *ex voto* «ritrattivi», come quelli, in cera e in oreficeria, che sappiamo esser stati offerti da Filippo VI di Francia al sepolcro di san Ludovico in Provenza<sup>118</sup>. L'affinità tra questi oggetti doveva apparire spesso stretta sia per l'adozione di simili pose del corpo, reso per lo più nell'atteggiamento di preghiera, sia per il comune ricorso all'individuazione dei personaggi.

Il Trecento vede tuttavia l'emergere di una nuova tipologia di rappresentazione politica: il dipinto su tavola, dove l'effigie del sovrano costituisce l'unico vero soggetto della composizione, come nel ritratto di Giovanni II il Buono (fig. 22) oggi al Louvre, in quello del duca d'Austria Rodolfo IV a Vienna o ancora nel ritratto di Riccardo II d'Inghilterra a Westminster<sup>119</sup>. Il significato e le finalità di cui furono caricati

<sup>117</sup> Su questi temi cfr. H. KELLER, *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 3 (1939), pp. 227-365; E. CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, V: I documenti, Torino 1973, pp. 1031-94.

<sup>118</sup> *Chronica XXIV Generalium Ministrorum Ordinis Fratrum Minorum*, in *Analecta franciscana*, Quaracchi 1941, vol. III, pp. 448-49.

<sup>119</sup> Sul primo, dove Giovanni il Buono è rappresentato di profilo, cfr. R. CAZELLES, *Peinture et actualité politique sous les premiers Valois: Jean le Bon ou Charles, Dauphin*, in «Gazette des beaux-arts», vol. II (1978), pp. 53-65, e J.-B. DE VAIVRE, *Sur trois primitifs français du XIV<sup>e</sup> siècle et le portrait de Jean le Bon*, ivi, serie VI, vol. XCVII (1981), pp. 131-56. Sul ritratto di Rodolfo IV cfr. H.

questi oggetti è a tutt'oggi difficile da comprendere; sarebbe tuttavia un errore considerarli automaticamente come le prime anticipazioni della ritrattistica profana moderna. Occorre in tal senso distinguere dagli altri due il più antico esempio della serie, il ritratto di Giovanni il Buono, che mostra peculiarità compositive singolari (in particolare l'adozione del profilo, memore forse dell'iconografia numismatica e della medagliistica) ed è forse avvicinabile, sul piano funzionale, a quel tetrattico con le effigi di Carlo V, Giovanni II, Edoardo III d'Inghilterra e dell'imperatore Carlo IV che gli antichi inventari dell'arredo reale registrano nello studio dello stesso Carlo V all'Hôtel Saint-Paul e che con tutta probabilità aveva una destinazione d'uso privata e profana. Negli altri due casi il discorso è fondamentalmente diverso: benché traducessero per più versi il desiderio di affermazione e di autocelebrazione dei ritrattati (arrivando a suggerire, nel caso di Rodolfo IV, il possesso di quella ca-

FILLITZ, *Zum Porträt Herzog Rudolfs IV. von Österreich*, in F. DEUCHLER, M. FLURY-LEMBERG e K. OTAVSKY (a cura di), *Von Angesicht zu Angesicht* cit., pp. 99-103; su quello di Riccardo II, cfr. P. TUDOR-CRAIG, scheda 713, in J. J. G. ALEXANDER e P. BINSKI (a cura di), *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England, 1200-1400*, London 1987, pp. 517-18.

Figura 21. Simone Martini, *San Ludovico di Tolosa incorona Roberto d'Angiò*, tempera su tavola, 1317.

Figura 22. *Ritratto di Giovanni il Buono*, tempera su tavola, 1349 circa.



rica di arciduca che gli Asburgo avrebbero ottenuto solo più tardi), queste opere erano comunque destinate all'esposizione in un contesto sacro, un po' alla maniera degli *ex voto* figurativi: se la tavola del duca d'Austria ornava un pilastro del coro di Stephansdom a Vienna, il dipinto del re inglese, che lo riproduceva in trono a dimensioni naturali, faceva forse da schienale al suo seggio nell'abbazia londinese. Il loro aspetto e la loro funzione non erano forse poi tanto dissimili da quelli che caratterizzavano quel ritratto ceroplastico di Pietro IV d'Aragona nella maestà dei suoi *regalia* che, dipinto ed esposto entro un tabernacolo ligneo, fu offerto nel 1357 dalla moglie Eleonora di Sicilia alla cappella reale di Sant Martí de Valldossera<sup>120</sup>.

### 8. *Potere politico e ruolo sociale dell'artista.*

Se la produzione artistica nel suo complesso svolge costantemente un ruolo fondamentale nell'esteriorizzazione del ruolo politico di monarchi e gruppi dominanti, che sembrano farsi sempre più esigenti con il passare dei secoli, qual è la funzione specifica svolta dagli esecutori materiali, quale il rapporto che questi intrattengono con i loro committenti, in che misura l'artista, detentore di quel sapere tecnico che tanto può contribuire alla celebrazione e alla legittimazione di una forma di potere e dei suoi rappresentanti, beneficia di simili rapporti? Per più versi sia l'artefice che il regnante furono percepiti come figure affini, che compartecipavano a quel sottile carisma derivante dalla potestà di «creare qualcosa dal nulla» al punto che, secondo Ernst Kantorowicz, fu la stessa riflessione filosofica medievale sulla definizione del ruolo del monarca-legislatore, inteso come «creatore» della norma giuridica, a gettare le basi per il mito dell'artista tardo-medievale e rinascimentale:

Si trattò di una sorta di degradazione progressiva per cui le capacità e prerogative concesse *ex officio* ai titolari della carica suprema del legislatore, sia spirituale che secolare, finirono con l'essere attribuite alle capacità e prerogative puramente umane e individuali di cui il poeta e l'artista in generale godevano *ex ingenio*<sup>121</sup>.

L'equiparazione teorica tra la potestà politica e l'autodeterminazione dell'artista fu in primo luogo frutto dell'elevazione del suo *status* sociale di pari passo con la sua associazione con le corti. Gli artisti consacrati dalla fama – una fama che spesso deriva loro dall'appartenenza

<sup>120</sup> J. BRACONS I CLAPÉS, «*Operibus monumentorum que fieri facere ordinamus*»: l'escultura al servei de Pere el Cerimoniós, in AA.VV., *Pere el Cerimoniós* cit., pp. 209-43, soprattutto p. 210.

<sup>121</sup> E. KANTOROWICZ, *La sovranità dell'artista. Mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M. Ghelardi, Venezia 1995, pp. 34-35.

all'*entourage*, alla *familia* del monarca – mostrano con il sovrano un legame stretto, che li conduce fino al coinvolgimento diretto nelle sue manovre politiche: nel 1355 Filippo Calendario, *tajapera* e probabile architetto del Palazzo Ducale di Venezia, perse la vita per aver partecipato alla congiura del doge Marino Falier contro il maggior consiglio e il suo cadavere fu mostrato appeso a un balcone dell'edificio<sup>122</sup>. L'episodio è sintomatico di un mutamento in atto nella concezione del ruolo sociale dell'artista, o piuttosto di «alcuni» artisti che, a partire soprattutto dal XIII secolo, rivestirono gli incarichi di funzionari statali dipendenti direttamente dalla persona del regnante, ottennero riconoscimenti e onorificenze, riuscendo nel contempo ad affrancarsi dal legame con la propria corporazione<sup>123</sup>.

Le ragioni di questa sorta di «complementarità» tra signori e artisti risiedevano in primo luogo nell'alta specializzazione che era richiesta da buona parte delle opere commissionate dai primi. La predilezione, animata per lo più da un gusto eclettico, per diverse tipologie di oggetti di lusso nell'arredo delle residenze principesche comportava di necessità l'impiego di manifatture specializzate, come per esempio nel caso degli avori, degli oggetti in bronzo e in metalli preziosi o anche dei libri miniati, per la cui produzione, ricostruibile su base stilistica, già imperatori carolingi come Carlo il Calvo organizzarono delle «scuole di corte». Le stoffe pregiate, che costituivano un elemento d'uso frequente nei palazzi del potere dell'intero bacino mediterraneo ed erano spesso utilizzate come doni diplomatici, richiedevano l'installazione di centri di produzione specializzati, come furono per esempio le manifatture del celebre *opus anglicanum* nel Duecento e nel Trecento; i tessuti in seta, probabilmente i più preziosi e ambiti nell'intero arco della storia medievale, costituirono a lungo un monopolio del *basileus* bizantino e delle sue officine di Stato, fin quando Ruggero II, desideroso di emulare il prestigio della corte di Costantinopoli, non deportò a Palermo (nel 1147) i tessitori di Corinto e Tebe.

Nelle diverse epoche il lusso costituisce una prerogativa della vita di corte, che se da una parte deve essere esibito, ostentato per esaltare la grandezza e la potenza di un sovrano, dall'altro si configura come uno stile di vita, una modalità di comportamento per chi è posto al vertice supremo di un sistema istituzionale, ossia in una dimensione di straordinarietà che lo distingue dal resto degli esseri umani. La ricchezza, il

<sup>122</sup> P. FORTINI BROWN, *Committenza* cit., p. 806.

<sup>123</sup> Sul tema cfr. E. CASTELNUOVO, *L'artista*, in J. LE GOFF (a cura di), *L'uomo medievale*, Bari 1993<sup>2</sup>, pp. 263-64; M. WARNKE, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.

fasto e ancora l'apprezzamento per gli oggetti d'arte preziosi e belli sono virtù morali, prima che necessità legate all'autorappresentazione del potere; è per questo che l'umiliazione maggiore per un re è rappresentata dall'ostentazione di una maggiore agiatezza da parte di persone di minor rango, come ben comprese quel mercante siriano di Famagosta, Frasse Lahanopoulos, che, in pieno Trecento, fece sbigottire il re di Cipro con l'arredo opulento e raffinato, strabordante di tappeti, bacili d'argento e perle, della sua casa<sup>124</sup>. È significativo che, in un'analisi comparata delle iniziative di committenza da parte di poteri forti nell'intero bacino mediterraneo a partire dall'alto Medioevo, si individuino tendenze di gusto, come il favore accordato ai generi sontuosi, l'eclettismo o il recupero di motivi decorativi e soggetti iconografici improntati all'antico, che sembrano accomunare, nonostante l'enorme divario rappresentato dalle differenze religiose, i califfi abbasidi di Baghdad con i *basileis* bizantini e i regnanti d'Occidente<sup>125</sup>. Ancora nel tardo Medioevo, la produzione di lusso costituì una sorta di *koinè* che trascendeva i contesti culturali, a tal punto che le collezioni reali arrivarono ad accogliere oggetti tanto diversi come le gemme tardo-antiche, i vetri bizantini, i tessuti islamici, le oreficerie gotiche e le porcellane cinesi<sup>126</sup>.

Il ricorso a manodopera specializzata per la realizzazione di opere non comuni, di oggetti di lusso di cui il sovrano fu per lungo tempo l'unico vero fruitore, diventò ben presto, con l'avvento di forme di potere sempre più stabili e consolidate, una necessità pressoché imprescindibile. La produzione di manufatti di lusso divenne uno dei mezzi più espliciti con cui un regnante poteva manifestare, agli occhi dei suoi interlocutori politici, il proprio ruolo, la propria dignità e supremazia. La corte di Costantinopoli accordò a questi oggetti un significato importante nelle sue strategie diplomatiche: è noto in particolare l'uso accorto delle stoffe ricamate come doni per le potenze con cui concludeva patti ed alleanze<sup>127</sup>. Se i doni diplomatici di oggetti e materiali preziosi avevano lo scopo di ostentare la potenza di chi li inviava, a finalità non dissimili rispondeva l'invio presso una corte di maestranze esperte in una tec-

<sup>124</sup> R. DE MAS LATRIE, *Chroniques d'Amadi et de Strambaldi*, Paris 1891-93, vol. II, p. 37.

<sup>125</sup> O. e A. GRABAR, *L'essor des arts inspirés par les cours princières à la fin du premier millénaire: princes musulmans et princes chrétiens*, in *L'Occidente e l'Islam nell'alto Medioevo. Settimane di studio del CISAM*, XII, Spoleto 1965, pp. 844-92.

<sup>126</sup> Un vaso cinese fu oggetto di un dono di Luigi il Grande d'Ungheria a Carlo di Durazzo nel 1381: cfr. A. LANE, *The Gaignères-Fonthill Vase: A Chinese Porcelain of about 1300*, in «Burlington Magazine», CIII (1961), pp. 124-32.

<sup>127</sup> A. MUTHESIUS, *Silken Diplomacy*, in J. SHEPARD e S. FRANKLIN (a cura di), *Byzantine Diplomacy. Papers from the Twentyfourth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Aldershot-London 1992, pp. 237-48.



nica specializzata. Nel 601 il re longobardo Agilulfo mandò in dono al khan degli Avari una squadra di carpentieri che, se anche quell'importante alleato dovette apprezzarli soprattutto perché in grado di costruirgli delle navi da utilizzare nell'assedio di un'isola, dimostravano in qualche modo la potenza dei Longobardi in quanto detentori di fondamentali risorse tecniche e militari<sup>128</sup>. Ben più ambizioso fu il dono che l'imperatore bizantino Giustiniano II fece al califfo al-Walid nel 707: per la ricostruzione e l'abbellimento della Moschea del Profeta, a Medina, gli procurò, oltre a una gran somma di denaro, una notevole quantità di tessere musive e ben cento lavoratori-costruttori<sup>129</sup>.

Se l'artista, o meglio i gruppi di professionisti di una tecnica artistica potevano costituire agli occhi della corte un vanto degno di essere esibito presso gli altri centri di potere contemporanei, questo faceva di loro un indubbio strumento di prestigio. D'altra parte, questo stesso prestigio, spesso molto più immaginario che reale, stimolava l'emulazione e faceva sì che diversi monarchi desiderassero legittimare la propria autorità avvalendosi di maestranze provenienti da altri regni, e spesso da regni molto lontani: nel 930 a Tat'ev, nella parte dell'Armenia sottomessa al potere califfale, il potente vescovo-principe di Siounie Hakom impiegò dei frescanti «franchi» nella decorazione del suo monastero; poco dopo la sua conversione al cristianesimo, nel 988, il principe di Kiev Vladimiro chiese e ottenne dei pittori da Costantinopoli; intorno al Mille, per decorare la Cappella Palatina di Aquisgrana, Ottone III fece venire il pittore Iohannes dall'Italia e il suo successore Enrico IV, nel 1090, chiamò maestranze da diverse parti d'Europa per la costruzione del duomo di Spira; ancora intorno al 1165 il principe di Suzdal' Andrej Bogoljubskij si avvalse di architetti e tagliapietre tedeschi nella costruzione della chiesa dell'Intercessione della Vergine presso Vladimir<sup>130</sup>.

Nella costruzione del prestigio del sovrano, l'abilità, l'esperienza e la qualità estetica degli artefici giocarono un ruolo sempre più importante con l'avvento, a partire dai secoli XII e XIV, della gestione centralistica dello Stato e con il rafforzamento dell'istituto monarchico. In precedenza si trovano testimonianze piuttosto scarse di artisti stabilmente

<sup>128</sup> PAOLO DIACONO, *Historia Langobardorum*, IV, 20, a cura di L. Capo, Milano 1992, p. 198.

<sup>129</sup> Testimonianza dello storico at-Tabari (†923): cfr. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Toronto 1986, p. 132.

<sup>130</sup> Cfr. soprattutto N. e M. THIERRY, *Peintures murales de caractère occidental en Arménie: église Saint-Pierre et Saint Paul de Tatev (début du X<sup>e</sup> siècle). Rapport préliminaire*, in «Byzantion», XXXVIII (1968), pp. 180-242; E. CASTELNUOVO, *L'artista cit.*, p. 255 (sul maestro Iohannes); M. WARNEKE, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt am Main 1976, p. 101 (su Enrico IV); C. MANGO, *Architettura bizantina*, Milano 1978, pp. 184-85 (su Andrej Bogoljubskij).



attivi presso una corte: nel VII secolo compare piuttosto isolato il caso di sant'Eligio, di cui i re merovingi apprezzano innanzitutto il talento di monetiere e di cui si avvalgono per costruire la legittimità del proprio potere, richiamandosi al bagaglio simbolico dell'arte imperiale romana; il prezioso trono aureo che Eligio realizza per Clotario II gli frutta la carica di consigliere del re, mentre più tardi la familiarità con Dagoberto è tanto forte da accordargli un ruolo di primo piano nella politica del regno e, in particolare, nelle iniziative diplomatiche<sup>131</sup>. Presso la corte di Carlo il Calvo (823-77) vivono più o meno stabilmente dei gruppi di artefici; se possiamo ragionevolmente ipotizzare la presenza di orafi e miniatori, accertata è invece l'attività di maestri vetrai, che, sebbene vivano a palazzo con le rispettive famiglie, non sembrano godere di alcun incarico o onorificenza particolari<sup>132</sup>.

I riconoscimenti ufficiali non arrivano, di fatto, prima del XIII secolo. Di pari passo con il processo di progressiva mistificazione del potere, gli artisti, a partire dagli architetti, seguiti dagli orafi e dai pittori, sembrano configurarsi sempre più fortemente come i veicoli materiali della rappresentazione del sovrano, in qualche modo come i suoi alleati più stretti nell'affermazione e nel consolidamento della loro supremazia, acquistando essi stessi uno *status* di prestigio eccezionale e inedito. Come ha scritto Martin Warnke,

[...] il coinvolgimento delle arti alla manifestazione visibile dell'aura autocratica, la vicinanza privilegiata dell'artista al monarca hanno stimolato e consolidato l'idea di un genere di attività «superiore» ed eccezionale, alimentata da facoltà speciali, dotata di una competenza universale<sup>133</sup>.

La nobilitazione della figura dell'artista, che verrà elaborata dalle teorie artistiche rinascimentali, trova senz'altro uno dei suoi presupposti (certo non l'unico) nell'effettiva promozione sociale che nel tardo Medioevo ottennero quegli artefici «di corte» che ricevettero riconoscimenti importanti dai loro sovrani. In Inghilterra e in Francia, vale a dire nei due regni europei in cui più forte è il consolidamento dell'istituto monarchico, incontriamo le più antiche testimonianze sull'ammissione di architetti e pittori nel seguito (come *familiares* e *fideles*) e quindi nella cerchia privata del re (come *vallèts de chambre*), mentre è in una corte di orientamento e costumi pienamente francesi, quella degli Angiò di Napoli, che si ha per la prima volta notizia dell'elevazione di un artefice al

<sup>131</sup> S. LUSUARDI SIENA, *Eligio, oraf e monetiere*, in «Contributi dell'istituto di archeologia, Università Cattolica di Milano», 1973, n. 4, pp. 132-217.

<sup>132</sup> E. CASTELNUOVO, *Vetrate medievali. Officine tecniche maestri*, Torino 1994, p. 80.

<sup>133</sup> M. WARNKE, *Hofkünstler* cit., p. 11.

rango nobiliare: Pierre d'Agincourt, *protomagister* e amministratore delle fabbriche reali, designato sin dal 1289 come *miles*, ossia cavaliere.

La promozione sociale dell'artista di corte significava prima di tutto la sua emancipazione dal sistema corporativo delle arti: la sua posizione di funzionario salariato, familiare del re come poteva esserlo un banchiere o un medico, gli garantiva una relativa indipendenza e riconosceva implicitamente un valore intrinseco alle stesse opere d'arte. Siffatta innovazione, indubbiamente di grande portata, si poneva in diretto contrasto con la tradizionale posizione subordinata degli artefici, quale viveva, in particolare, nelle città a regime comunale. Recenti contributi hanno posto in luce come per molti dei più celebri artisti toscani del Trecento la corte angioina di Napoli abbia costituito un polo di attrazione non solo per la remuneratività delle commissioni, ma anche per la possibilità di ottenere un titolo da utilizzare, in patria, come strumento di prestigio e di elevazione sociale ed economica. Il caso più frequentemente additato è quello di Giotto che, dopo il soggiorno napoletano del 1329-32 e l'ottenimento da Roberto d'Angiò di un ricco compenso e della nomina a *familiaris et fidelis* del re, si vede riconoscere, in un pubblico documento emanato dalla signoria fiorentina il 12 aprile 1334, l'incarico a vita di architetto comunale, in virtù della sua esperienza, dottrina e fama, con la certezza che la sua permanenza a Firenze sarà di grande vantaggio per i cittadini e per l'aspetto della città stessa. Il titolo reale, che ha affermato la natura eccezionale e «virtuosa» dell'attività di Giotto, lo trasforma in qualche modo in un mito civico, in «una delle luci della fiorentina gloria»<sup>134</sup>. In precedenza, è possibile che soprattutto l'associazione con le corti aristocratiche ed episcopali avesse costituito uno strumento di elevazione sociale: ne è indice il documento del 1254 in cui Giunta Pisano, il primo pittore di cui sia testimoniata una florida carriera connessa a committenze prestigiose fuori dalla sua città (per le case-madri di Francescani e Domenicani ad Assisi e Bologna), è registrato tra i *fideles* dell'arcivescovo di Pisa Federico Visconti<sup>135</sup>.

Gli artisti consacrati dalla fama e dalla virtù del loro ingegno costituivano tuttavia delle figure eccezionali, che in qualche modo si sottraevano alla propria sorte e al proprio rango. Il confronto tra Giotto e un «grossolano artefice», che Franco Sacchetti mette in scena nell'opera *Il Trecentonovelle*, traduce con eloquenza quale fosse la percezione di tale scompenso: un uomo «di picciolo affare» ha l'arroganza di rivol-

<sup>134</sup> *Ibid.*, pp. 21-26. Cfr. ancora E. CASTELNUOVO, *L'artista cit.*, p. 267.

<sup>135</sup> Sulla questione, nel quadro del ruolo di mecenate dell'arcivescovo, cfr. E. M. ANGIOLA, *Nicola Pisano, Federigo Visconti and the Classical Style in Pisa*, in «Art Bulletin», LIX (1977), pp. 1-27.

gersi al maestro famoso e celebrato come se fosse un committente di alto rango, e addirittura per un'opera utilitaria ed effimera, la pittura di un palvese. Giotto si sente autorizzato a imbrattargli lo scudo e a rimproverarlo per il suo ardimento, dicendogli: «Se tu fossi stato de' Bardi, sarebbe bastato [...]»<sup>136</sup>.

Tuttavia il linguaggio figurativo delle autorità comunali, quello che contribuiva al decoro cittadino e si faceva interprete nei luoghi stessi del potere di messaggi politici e istituzionali, abbisognava soprattutto degli umili dipintori di palvesi, ben inquadrati nel sistema delle arti e in grado di offrire un tariffario ragionevole alla camera pubblica. Questi artefici erano coinvolti nella rete delle numerose commissioni comunali; poiché si aveva spesso bisogno di loro per il gran numero di stemmi, insegne e simboli che si avvicendavano sulle facciate dei palazzi pubblici e in altri luoghi e oggetti, la loro attività veniva spesso incoraggiata con diversi generi di agevolazioni ed era favorito l'insediamento in città di pittori forestieri. L'utilità pubblica – e politica – dell'arte figurativa era riconosciuta chiaramente dalle autorità: il 31 agosto del 1383, quando il Comune di Città di Castello si trovò sprovvisto di pittori perché per la maggior parte erano stati banditi, deliberò di richiamarli in patria «ex rationabili causa et pro evidenti bono Communis»<sup>137</sup>. Si trattava tuttavia di una concezione dell'utilità pubblica che li poneva spesso sullo stesso piano di altri artigiani, come quelli addetti alla cura degli addobbi e dei fornimenti per cavalli: per esempio, nel 1313 l'amministrazione di Todi, seguendo una norma inclusa nei propri statuti, chiamò in città un «buon pittore» spoletino, Bernardo di Giovannetto, insieme a un buon sellaio e a un buon frenaio di Pisa, concedendo loro, per il bene comune, delle agevolazioni e la cittadinanza tuderte<sup>138</sup>.

L'ampio uso della pittura nelle iniziative comunali comportava la necessità, laddove mancassero botteghe locali, di favorire l'insediamento in città di uno o più pittori con cui intrattenere un rapporto privilegiato. Non si trattava tanto di accogliere degli artisti nell'organico dei funzionari dell'amministrazione, quanto piuttosto di garantire la loro presenza *in loco* con la concessione di vantaggi economici. In una media comunità come San Gimignano, le cui autorità si erano dovute accontentare di un barbiere di nome Becco per dipingere, nel 1241, gli scudi dei fanti inviati a rincalzare le truppe di Federico II a Faenza, il podestà e il consiglio generale si preoccuparono, fin dal 1271, di favorire il soggiorno

<sup>136</sup> F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle* cit., pp. 122-23.

<sup>137</sup> G. MANCINI, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello*, Perugia 1832, vol. II, pp. 22-23.

<sup>138</sup> G. COMEZ, *Appendice. Prima scelta* cit., p. 308.

no di pittori forestieri offrendo loro l'usufrutto di una casa con bottega e la corresponsione di un sussidio annuale; l'uso, solennemente stabilito dagli stessi statuti comunali, prescrisse simili condizioni relativamente a tintori, orefici e fabbricanti di cervelliere<sup>139</sup>. Se questo fatto traduceva il riconoscimento della funzione civile e politica svolta dalla figurazione pittorica, per converso non contribuiva molto all'elevazione di *status* di chi praticava quell'arte. I fonditori, per esempio, mantennero a lungo un maggiore prestigio sociale, commisurato al loro più forte peso economico, e ottennero spesso riconoscimenti e incarichi importanti. Ancora a Todi, negli 1339-40, all'artefice Giovanni Giliacchi furono commissionati l'aquila bronzea per la facciata del Palazzo Pubblico e la campana della torre comunale, fu dato l'incarico di sovrintendere ai lavori per l'acquedotto cittadino e fu richiesta la fornitura di un gran numero di ferri per marchiare i prigionieri; contemporaneamente, lo stesso Giliacchi fu posto a capo, con il ruolo di connestabile, di una squadra di balestrieri diretta contro Amelia<sup>140</sup>.

#### 9. *Correnti formali, forme di rappresentazione, culture.*

Fossero essi bene o male remunerati, premiati o esibiti, celebrati o misconosciuti, i professionisti delle arti costituirono per tutte le diverse forme di potere istituzionale, nel corso del Medioevo, degli strumenti preziosi di manifestazione del proprio ruolo gerarchico e di esaltazione della propria gloria. Gli artisti di corte elaborarono un linguaggio specifico di rappresentazione, che di volta in volta tradusse in termini figurativi, decorativi e architettonici quell'ideale di sontuosità, straordinarietà e anche sacralità fondante del carisma politico, avvalendosi spesso di schemi, modelli e caratteristiche formali radicati nelle tradizioni precedenti o coeve. L'arte imperiale bizantina, che proseguì e ripropose frequentemente la sua forte matrice tardo-romana, accolse suggerimenti da modelli «di potere» sassanidi e arrivò a emulare deliberatamente lo splendore della corte abbaside di Baghdad<sup>141</sup>; a sua volta, costituì un modello di riferimento costante per le iniziative di committenza dei sovrani europei, da Carlo Magno al principe Vladimiro di Kiev, dagli zar bul-

<sup>139</sup> P. RAJNA, *Pittura e pittori a S. Gimignano intorno all'anno 1300*, in «Miscellanea storica della Valdelsa», XXVIII (1920), pp. 1-13.

<sup>140</sup> G. COMEZ, *Appendice. Prima scelta cit.*, pp. 310-11.

<sup>141</sup> Il basileus Teofilo, per esempio, intese imitare il palazzo califfale di Baghdad nel suo palazzo di Bryas; cfr. S. EYICE, *Quatre édifices inédits ou mal connus*, in «Cahiers archéologiques», X (1959), 245-58.

gari ai re ungheresi ai dogi veneziani. Viceversa, l'associazione con la corte parigina sembra aver promosso in gran parte la diffusione presso i diversi centri di potere del Vecchio continente, nel Meridione come nel Nord, nella Penisola iberica come nell'Est europeo, non solo di schemi architettonici o modelli figurativi francesi, ma anche, più specificamente, di quella tradizione formale dell'Île-de-France che si è soliti definire come «gotica».

Senza voler ricorrere all'espressione «stile di corte» proposta da Robert Branner, non si può non restare colpiti dall'eccezionale impatto esercitato da questa corrente formale, in particolare nel campo architettonico, sulla maggior parte delle corti europee. È in effetti il richiamo a modelli francesi che accomuna edifici di rappresentanza diversi per epoca di costruzione e per ubicazione, come i palazzi reali di Óbuda ed Esztergom, fatti costruire dal re ungherese Béla III (1173-96)<sup>142</sup>, la Cappella Palatina dei re di Norvegia a Bergen (realizzata tra il 1274 e il 1302)<sup>143</sup>, il castello di Praga, commissionato «ad instar domus regis Francie» da Carlo IV nel 1323<sup>144</sup>, o il Palazzo del Gran Maestro dell'Ordine Teutonico a Malbork, in Prussia, eretto tra il 1382 e il 1399<sup>145</sup>. Il ruolo fondamentale svolto dai sovrani nell'introduzione di uno stile e di un gusto «gotici» è talora ben documentato, come nel caso delle scelte artistiche, definitivamente orientate verso la Francia, del re d'Aragona Giacomo II il Giusto (1291-1317) nella ricostruzione delle residenze reali e nell'edificazione del monastero di Santes Creus<sup>146</sup>, o ancor più nelle fondazioni di Carlo d'Angiò nel Regno di Napoli, quali le abbazie, a significato insieme votivo e trionfale, di Santa Maria della Vittoria a Scurcola Marsicana e di Santa Maria di Realvalle nel Beneventano, per le quali furono deliberatamente impiegate, negli anni Settanta e Ottanta del Duecento, maestranze francesi<sup>147</sup>. In un'area tanto conservatrice quanto la Bretagna, fu l'adozione di forme gotiche «parigine» da parte degli edifici di rappresentanza dei duchi a stimolare, nel corso del Tre-

<sup>142</sup> D. DERCSÉNYI, *Hungarian Medieval Art Under the Árpád Dynasty*, Budapest 1937, pp. 7-9.

<sup>143</sup> A. LINDBLOM, *La peinture gothique en Suède et en Norvège. Etudes sur les relations entre l'Europe occidentale et les pays scandinaves*, Stockholm 1916, pp. 12-13; H. FETT, *L'influence française dans l'art norvégien à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, in «Gazette des beaux arts», LXIV (1922), pp. 227-30.

<sup>144</sup> J. HOMOLKA, *Zu den ikonographischen Programmen Karls IV.*, in A. LEGNER (a cura di), *Die Parler cit.*, pp. 607-18, soprattutto p. 607.

<sup>145</sup> K. H. CLASEN, *Die mittelalterliche Kunst im Gebiete des Deutschordensstaates Preussen. I. Die Burgenbauten*, Königsberg 1927, pp. 152-57, 189-94.

<sup>146</sup> J. YARZA LUACES, *Clientes y promotores en el marco del gótico catalán*, in *Catbalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, catalogo della mostra che si è svolta a Madrid (22 aprile - 8 giugno 1997), Madrid 1997, pp. 47-55, soprattutto pp. 47-48.

<sup>147</sup> C. BRUZELIUS, «Ad modum Franciae». *Charles of Anjou and Gothic Architecture in the Kingdom of Sicily*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. L (1991), pp. 402-20.

cento, la sua emulazione e diffusione nelle residenze degli aristocratici locali<sup>148</sup>. L'impiego di artisti francesi presso le corti estere è variamente documentato: Villard de Honnecourt è probabilmente attivo, nella prima metà del Duecento, per i re d'Ungheria ed è nel territorio ungherese, a Belgrado, che l'orafo parigino Guillaume Boucher viene fatto prigioniero dai Mongoli nel 1242; è verosimile che abbia rapporti con la corte svedese il tagliapietre parigino Étienne de Bonnueill, attivo a Upsala intorno al 1287, ed è molto probabilmente un francese quel Gontier che, tra il Duecento e il Trecento, esercita la miniatura presso Giacomo il Giusto; nel XIV secolo, è ben documentato il rapporto di Carlo IV con l'architetto Mattia d'Arras nella costruzione della cattedrale di San Vito a Praga.

La fascinazione per lo stile gotico fu in grande misura il risultato del grande prestigio guadagnato dalla monarchia francese a partire dal XII secolo; il desiderio di emulazione che stimolò nelle altre corti europee mise in moto un complesso fenomeno di imitazione e recupero del repertorio formale associato con la corte parigina, senza tuttavia che questo significasse un appiattimento incondizionato sui modelli francesi. Molto frequentemente, al contrario, nelle proprie iniziative artistiche i sovrani seppero apprezzare, giustapporre e combinare correnti formali diverse, corrispondenti a tradizioni culturali distinte, ma investite allo stesso modo di funzioni celebrative e legittimanti di un potere. Nel momento in cui un regime locale si consolidava, stabilizzando il proprio controllo di un territorio e assurgendo al ruolo di potenza regionale, non mancava di costruire il proprio apparato di rappresentanza prendendo a modello il decoro, la magnificenza e la fama dei più floridi regni del presente e del passato: in questo senso, il richiamo a più tradizioni formali e culturali allogene, talora associate strettamente con tecniche e tipologie determinate, si rivelava uno dei tratti più ricorrenti delle arti promosse dalle corti. Di questo gusto eclettico potevano testimoniare edifici come la Cappella della Trinità nella cattedrale di Palma di Maiorca, eretta a partire dal 1327 come mausoleo del re Giacomo II, dove le decorazioni *mudejar* dei soffitti e gli *azulejos* catalani dei pavimenti convivevano con il repertorio architettonico e scultoreo gotico e le vetrate del maestro senese Matteo di Giovanni<sup>149</sup>.

Ricordi arabi, tradizione catalana, metodi costruttivi francesi, echi della pittura italiana: queste componenti caratterizzarono per tutto il

<sup>148</sup> C. PRIGENT, *Pouvoir ducal, religion et production artistique en Basse-Bretagne, 1350-1575*, Paris 1992, pp. 162-202.

<sup>149</sup> M. DURLIAT, *L'art dans le royaume de Majorque* cit., pp. 152-53.



xiv secolo il giovane regno delle Baleari, che le stesse condizioni geografiche, oltre che le vicende storiche, avevano chiamato alla funzione di area di scambio culturale. Vi accadde qualcosa di simile a quanto era successo nella Sicilia normanna, dove l'affermazione dell'autorità si era appoggiata a una politica artistica che aveva fatto sapientemente dialogare le tradizioni figurative delle diverse culture presenti sull'isola<sup>150</sup>. Per apprezzare dunque al meglio il peso delle tradizioni artistiche associate alle maggiori corti sui centri di potere emergenti, sarà opportuno rivolgerci a quei territori che, nel tardo Medioevo, marcavano il confine non solo tra stati e nazioni, ma anche fra religioni e culture, laddove la proposizione di un modello, di un genere, di uno stile non poteva avvenire che in maniera radicale e priva di mediazioni.

Dirigiamoci verso la Penisola balcanica facendo la nostra prima tappa a Dubrovnik, l'antica Ragusa, che per stile di vita, leggi e costumanze, moda e consuetudini artistiche era strettamente legata a Venezia, che ne detenne il controllo politico fino al 1358. Il suo assetto urbanistico contemplava emergenze monumentali che la avvicinavano a quello di tante città comunali italiane: in particolare, la sua più alta magistratura aveva sede in un palazzo con vasta facciata e loggiato, noto come Palazzo dei Rettori, e utilizzava la chiesa intitolata alla Vergine come custodia dei documenti e della memoria civica. Minuscola città-stato perennemente sottoposta alle minacce via mare e via terra delle potenze circ vicine, Ragusa faceva volentieri uso della pittura a carattere narrativo come mezzo per esprimere le glorie cittadine, così come ricorreva al ritratto per celebrare i propri benefattori: nella prima metà del Trecento, quando, in seguito alle lotte per la successione al conte di Bosnia Stefano Cotroman, la moglie fuggì a Ragusa con il primogenito Stefano, la signoria, che ne riconosceva l'autorità dinastica, fece eseguire i loro ritratti a un artista che molto probabilmente era di cultura italiana: questi erano infatti fortemente connotati in senso naturalistico, giacché entrambi, come scrive lo storico cinquecentesco Giacomo Luccari (Lukarević), vi «stavano pronti, e in atto vivente»<sup>151</sup>. Quando tuttavia si trovò nella necessità di onorare il sovrano serbo Stefano Dušan, autoproclamatosi *basileus* dei Serbi e dei Greci in seguito alle sue vittoriose campagne balcaniche, allorché fece ingresso in città dopo aver rinunciato alla sua conquista, la signoria cercò di interpretare l'ideologia imperiale del sovrano rappresentandolo sulla facciata del Palazzo dei Rettori come trionfato-

<sup>150</sup> Cfr. W. TRONZO, *The Cultures of His Kingdom: Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton N.J. 1997.

<sup>151</sup> G. LUCCARI, *Copioso ristretto degli Annali di Ragusa*, Venezia 1605, pp. 45-46.



re su Bulgari, Greci, Ungari, Turchi, Macedoni, Slavi e Bosniaci; per quest'opera, che recuperava la tradizione bizantina delle «vittorie imperiali», furono impiegati significativamente dei pittori greci<sup>152</sup>.

Per i sovrani slavi che nutrivano l'ambizione di insediarsi sul trono del Chrysotriklinos la riproposizione di modelli artistici di origine bizantina era una scelta pressoché automatica: ne fanno fede, in particolare, le loro fondazioni monastiche, con i *katholika* affrescati dai più raffinati pittori delle scuole di Costantinopoli e Tessalonica. Per i sovrani serbi, che alla pari delle grandi monarchie europee trovano una forma di legittimazione nella conclamata sacralità dei Nemanjidi (a partire dai santi atthoniti Simeone e Sava), i principali investimenti simbolici sono rappresentati dagli edifici religiosi «di rappresentanza» (Studentica, Gračanica), dove alla magnificenza della decorazione pittorica nello stile classicheggiante della prima età paleologa si affianca la celebrazione dinastica espressa da scene storiche e alberi genealogici. Nondimeno, *župani* e re balcanici non esitano a rivolgersi ad altre culture artistiche nel momento in cui il repertorio della grande tradizione bizantina sembra non essere sufficiente a descrivere appieno la propria autorità di monarchi: così Stefano Dušan e più avanti lo zar bulgaro Ivan Alexander (1331-71) si fanno seppellire in tombe fornite di *gisants*, evidentemente perché attribuiscono a questa tipologia gotica un valore di rappresentatività maggiore degli aniconici sepolcri dei *basileis*<sup>153</sup>.

Se ci spostiamo adesso più verso sud, in quell'ampia costellazione di principati indipendenti che è la Grecia in seguito alla crociata del 1204, vediamo come nei domini delle potenze occidentali si attui uno scontro radicale, marcatamente oppositivo anche sul piano artistico, tra la tradizione culturale degli invasori e quella delle popolazioni autoctone, tanto tenacemente avverse alla dominazione latina. A parte il caso di Venezia, che sembra aver perseguito a lungo una politica di discrezione, addirittura di «mimetismo architettonico», nei propri insediamenti a Creta e nelle isole dell'Egeo<sup>154</sup>, altre potenze promossero una vera e propria strategia di appropriazione simbolica del territorio attraverso la di-

<sup>152</sup> *Ibid.*, pp. 58-59. Cfr. v. J. DJURIĆ, *Istorijske kompozicije u srpskom slikarstvu srednjega veka i njihove književne paralele* [I], in *Mélanges Georges Ostrogorsky*, Beograd 1964, pp. 69-90, soprattutto 70-71 («Zbornik radova vizantološkog instituta», VIII/2).

<sup>153</sup> S. ČURČIĆ, *Medieval Royal Tombs in the Balkans: An Aspect of the «East or West» Question*, in «The Greek Orthodox Theological Review», XXIX (1984), pp. 175-94.

<sup>154</sup> S. A. CURUNI, *Le chiese dedicate a san Marco nell'isola di Creta: forme architettoniche, trasformazioni e stato di conservazione*, in A. NIERO (a cura di), *San Marco: aspetti storici e agiografici. Atti del convegno (Venezia, 26-29 aprile 1994)*, Venezia 1996, pp. 710-26; *Id.*, *Candia: l'edilizia civile all'interno dei luoghi fortificati veneziani*, in G. ORTALLI (a cura di), *Venezia e Creta. Atti del convegno (Iraklion-Chanià, 30 settembre - 5 ottobre 1997)*, Venezia 1998, pp. 303-36.

slocazione di monumenti gotici: su questa linea si posero soprattutto i Villehardouin, principi di Acaia, a giudicare da quanto rimane delle volte a crociera della chiesa di Ayia Sophia ad Andravída o dai caratteri borgognoni del castello di Chlemoutsì; un loro vassallo, Guy de Nivelle, promosse la costruzione della chiesa di San Giorgio nel castello di Geraki, di cui sono ancora evidenti resti di pitture occidentali, capitelli franchi e stemmi crociati. La Tebe dei Saint-Omer, prima della sua distruzione a opera di una compagnia di ventura catalana nel 1331, era dominata da un imponente maniero, di cui la versione greca della *Cronaca di Morea* descrive con queste parole le stanze affrescate con cicli rappresentanti le gesta dei crociati in Terrasanta:

Colui ch'ebbe la signoria [Nicholas II di Saint-Omer], con le sue grandi ricchezze fece e costruì il castello di St.-Omer, che era a Tebe [...]

Vi fece in esso stanze come per un imperatore.

Invero lo fece e costruì e lo decorò

con [scene rappresentanti] il modo in cui i Franchi presero la Siria<sup>155</sup>.

L'uso delle «camere dipinte» si rifaceva evidentemente alle tradizioni cortesi di Francia e Inghilterra, e trovava nella Grecia latina un'altra espressione eloquente nel ciclo con la «presa di Troia» che decorava, nel Trecento, la Sala dell'udienza dell'arcivescovo di Patrasso<sup>156</sup>. Siffatta politica di affermazione monumentale trovò tuttavia la sua espressione più maestosa ad Atene, sulla cima dell'Acropoli, che ospitò gli edifici di rappresentanza del ducato latino: la residenza fu stabilita nei Propilei, che divennero l'ingresso del complesso palaziale, e gli antichi marmi furono circondati dalle mura di un imponente castello turrito. Questo singolare esempio di riuso dell'antico, certo non privo di rilevanza politica, fu in primo luogo il risultato dell'appropriazione da parte degli invasori (i Saint-Omer, quindi i Catalani e i Fiorentini) di quello che ininterrottamente, dall'età di Pericle fino ad allora, era stato il centro amministrativo, civile e religioso della città. Questo comportò la trasformazione del Partenone in cattedrale di rito latino, connessa direttamente al palazzo da un passaggio coperto: ma non si deve dimenticare che l'edificio aveva, all'esterno come all'interno, un aspetto molto dissimile dall'attuale,

<sup>155</sup> J. SCHMITT, *The Chronicle of Morea, τὸ χρονικὸν τοῦ Μωρέως. A History in Political Verse Relating the Establishment of Feudalism in Greece by the Franks in the Thirteenth Century*, Groningen 1967, p. 524. Sull'arte e l'architettura della Grecia latina cfr. D. J. WALLACE e T. S. R. BOASE, *Frankish Greece*, in K. M. SETTON (a cura di), *A History of the Crusades, IV: The Art and Architecture of the Crusader States*, a cura di H. W. Hazard, Madison Wisc. 1977, pp. 208-28.

<sup>156</sup> NICOLA DE' MARTONI, *Liber peregrinationis ad loca sancta* [1394], 11, a cura di L. Le Grand, in «Revue de l'Orient latin», III (1895), pp. 566-669, soprattutto p. 661: «Habet unam salam longam paxus XXV, in cuius sale parietibus est picta in circuytu tota ystoria destructionis civitatis Troye».

che lo avvicinava piuttosto alla solennità delle maggiori basiliche bizantine; intitolato sin dal x secolo alla «Madonna di Atene» (Παναγία Ἀθηνοπότισσα), era interamente ricoperto di affreschi a soggetto sacro e un prezioso mosaico con la «Vergine Orante» ne decorava il catino absidale. L'alto valore di rappresentanza che faceva del Partenone un simbolo civico per antonomasia non fu disprezzato dai nuovi signori di Atene, che si occuparono – in particolare con Nerio I Acciaiuoli – di «restaurare» alcuni affreschi, di introdurre ulteriori abbellimenti e di promuovere, in competizione con l'Odigitria di Costantinopoli, il culto di un'icona miracolosa attribuita a san Luca<sup>157</sup>.

Anche a Rodi, dominata dall'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni tra il 1309 e il 1523, le iniziative architettoniche «di Stato» sembrano per lo più caratterizzate dall'importazione di tipologie e formule stilistiche occidentali: i modi costruttivi gotici (di impronta francese o catalana), con il loro bagaglio di coperture a volta, modanature e costoloni, ridisegnano la fisionomia urbanistica della città dando forma alle sedi commerciali delle diverse nazioni latine (le cosiddette «lingue» d'Alvernia, di Navarra, di Germania, ecc.), alle fortificazioni, ai palazzi di rappresentanza, nonché ai maggiori monumenti ecclesiastici come la cattedrale di Santa Maria del Castello, San Giovanni del Kollakion o Santa Maria del Borgo. Nei primi due edifici i Cavalieri sembrano aver perseguito anche nella decorazione degli interni una politica di trapianto culturale: le grandi finestre accoglievano un tempo vetrate policrome, mentre statue lignee e affreschi di stile toscaneggiante impreziosivano lo spazio sacro. Sull'altro versante, la popolazione di fede ortodossa rimane in grande misura fedele alla tradizione iconografica bizantina e si rifà, in particolare nelle immagini votive, alle ultime correnti della pittura paleologa. Fra questi due estremi, tuttavia, si fa strada anche una tendenza «eclettica» che arriva ad accomunare sia una parte dell'*establishment* latino sia alcuni notabili greci meglio inseriti nel sistema politico locale, mossi i primi dalla fascinazione per l'arte sacra di Bisanzio, i secondi dal valore di rappresentanza della pittura e della decorazione occidentali<sup>158</sup>.

L'idea che forme e generi artistici propri di tradizioni culturali diverse potessero concorrere meglio alla legittimazione del potere in un ambito plurietnico fu espressa tacitamente, ma con sufficiente chiarezza

<sup>157</sup> Sulla storia dell'Acropoli nel Medioevo cfr. T. TANOULAS, Τα Προσύλαια της Αθηναϊκής Ακρόπολης κατά τον Μεσαίωνα, I-II, Athina 1997; sul Partenone cfr. M. PAVAN, *L'avventura del Partenone. Un monumento della storia*, Firenze 1983, pp. 57-90.

<sup>158</sup> Cfr. I. KOLLIAS, Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και το Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου, Athina 1994, soprattutto pp. 97-131.

za, dalle iniziative di committenza dei Lusignano, signori di Cipro dal 1192 al 1484. Nel Trecento la corte di questi signori franchi del Levante era nota come una delle più splendide e ricche della cristianità. Il re Pietro I (1358-69), reso celebre dalle sue campagne vittoriose contro gli Ottomani e i Mamelucchi, quando viaggiò verso le maggiori capitali europee negli anni 1362-65 impressionò i contemporanei per lo sfarzo e la ricchezza dei suoi doni; onorata della visita privata che il sovrano cipriota volle accordarle nel 1363, la potente famiglia veneziana dei Corner esibì lo stemma dei Lusignano sulla facciata del proprio palazzo (oggi Palazzo Loredan sulla riva del ferro) insieme con sculture di tono allegorico, l'imperatore Carlo IV lo rappresentò nell'atto di fargli dono di una reliquia della Passione in un affresco del castello di Karlštejn<sup>159</sup>, e, dopo il suo assassinio nel 1369, Chaucer gli dedicò dei versi e Guglielmo de Machaud compose un poema in suo onore<sup>160</sup>. La capitale del regno, Nicosia, era altrettanto famosa per il suo splendore e il palazzo reale, come osserva lo storico cinquecentesco Florio Bustron, «portava la palma per il mondo di bellezza et ottima composizione». Da quanto apprendiamo dalle descrizioni contemporanee, questo edificio era stato concepito sulla base di modelli palaziali gotici e trovava assonanze soprattutto nelle residenze dei re aragonesi e dei signori del Mezzogiorno francese: era collegato all'adiacente convento domenicano da un ponte coperto, inglobava una ricca fontana e un giardino con animali esotici, aveva un ingresso abbellito da una loggia, degli appartamenti estivi e invernali, un accesso privilegiato tra le stanze reali al primo piano e la tribuna della cappella destinata a pantheon dinastico. Anche l'arredo ricordava le corti europee contemporanee: vantava una vasta e ricca Sala d'udienza, aveva una stanza detta «di Paride» forse da una serie di affreschi a soggetto mitologico, ed era adornata da numerosi oggetti di lusso quali pitture su tavola, croci d'oro e d'argento, nonché un organo e un orologio meccanico realizzato dal maestro italiano Mondino da Cremona<sup>161</sup>.

Da soluzioni formali definitivamente ispirate a modelli della Francia settentrionale, e in particolare dello Champagne, furono caratterizzati i maggiori edifici ecclesiastici eretti con il patrocinio della corte: la cat-

<sup>159</sup> W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976, vol. I, p. 196; per Karlštejn cfr. la tesi di V. DVOŘÁKOVÁ e D. MENCLOVÁ, *Karlštejn*, Prag 1965, pp. 77-79.

<sup>160</sup> G. HILL, *A History of Cyprus*, Cambridge 1972, vol. II, p. 368; GUGLIELMO DE MACHAUD, *La prise d'Alexandrie ou Chronique du roi Pierre I<sup>er</sup> de Lusignan*, a cura di M. L. de Mas Latrie, Genève 1877.

<sup>161</sup> C. ENLART, *Gothic Art and the Renaissance in Cyprus*, a cura di D. Hunt, London 1987, pp. 390-99.

tedrale di Santa Sofia a Nicosia, i cui lavori ebbero inizio negli anni Dieci del Duecento, fu forse realizzata e decorata almeno in parte dagli artisti del seguito di san Luigi durante il suo soggiorno cipriota nel 1248-1249, mentre quella di San Nicola a Famagosta, che fu costruita come sede dell'incoronazione dei Lusignano in quanto re di Gerusalemme (titolo che avevano acquisito dopo la caduta di Acri nel 1291), sembra aver riprodotto molto da vicino il modello della cattedrale di Reims, luogo dei *sacres* dei re francesi<sup>162</sup>. Il recupero più attento del repertorio formale del gotico francese comparve in associazione stretta con gli edifici investiti di una chiara funzione di rappresentanza politica, senza che questo impedisse, tuttavia, di attingere alla tradizione bizantina per dare espressione a esigenze diverse, connesse con l'esperienza devozionale. Presso la classe dominante franco-cipriota la fascinazione per le icone era tanto forte che venne elaborata addirittura un'inedita tipologia di tavole dipinte a soggetto sacro da incastonare in apposite nicchie realizzate, in luogo di colonne e statue-colonne, sulle strombature dei portali esterni di Santa Sofia<sup>163</sup>; i Cavalieri e gli stessi membri della famiglia reale sembrano esser stati accomunati dal desiderio di essere ritratti nell'atto di raccomandarsi a Dio e ai santi sulle icone e negli affreschi delle chiese greche, gli stemmi dei Lusignano e dei loro feudatari andarono moltiplicandosi sulle iconostasi e, ancora intorno al 1421, il re Giano e la regina Carlotta affidarono a un artista greco-cipriota la decorazione della cappella del palazzo reale di Pyrga, a sud della capitale<sup>164</sup>.

L'autorità dell'arte sacra della Chiesa bizantina ha esercitato un ruolo importante nelle iniziative di committenza dei ceti dirigenti della Cipro franca e ha di fatto impedito la diffusione di uno stile gotico in pittura, parallelo a quello che in architettura divenne preponderante anche negli edifici di rito greco<sup>165</sup>; tuttavia, anche un'altra tradizione della cristianità d'Oriente, quella più marcatamente politica e imperiale, non mancò di essere utilizzata dai Lusignano quale forma di autolegittimazione. Questo appare vero soprattutto per le loro emissioni monetarie, che per tutto un periodo – durante i regni di Ugo I (1205-18) ed Enri-

<sup>162</sup> *Ibid.*, pp. 82-130, 222-45. Cfr. ancora M. DAVID-ROY, *Chypre. Les monuments français*, in «Médecine de France», (1974), n. 249, pp. 25-42, e Y. CARBONELL-LAMOTHE, *Les monuments gothiques des Lusignan de Chypre*, in J. CHARLES-GAFFIOT (a cura di), *La France aux portes de l'Orient. Chypre xx<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècle*, Paris 1991, pp. 88-97.

<sup>163</sup> A. W. CARR, *Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art*, in «Dumbarton Oaks Papers», XLIX (1995), pp. 339-57.

<sup>164</sup> A. e J. STYLIANOU, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, pp. 223-32 (Pelendri), 304-5 (Kalopanayiotis), 428-32 (Pyrga).

<sup>165</sup> A. PAPAGEORGHIU, *L'art byzantin de Chypre et l'art des Croisés. Influences réciproques*, in «Report of the Department of Antiquities, Cyprus», 1982, pp. 217-26.

co I (1218-53) – accolsero sul recto i ritratti dei sovrani vestiti di *loros* e corona come nei contemporanei iperperi bizantini; è stato anche ipotizzato che in questo primo periodo fosse stato utilizzato il *loros* quale abito cerimoniale dei Lusignano<sup>166</sup>.

I caratteri «allogeni» che si riconoscono in alcune opere dovute alla committenza dei re di Cipro non sembrano dovuti, come si può ipotizzare in altri casi, all'incontro e allo scambio tra le diverse culture dell'isola; il recupero di forme, schemi e tipologie è viceversa dettato da un deliberato desiderio di emulare e far proprio il sistema di rappresentazione delle maggiori potenze del Mediterraneo orientale. Questo punto trova un ulteriore argomento di riflessione nel bacino in rame, incrostato in oro e argento, che fu prodotto da una bottega mamelucca del Cairo per il re Ugo IV (1324-59), come apprendiamo dalla doppia iscrizione in arabo e in francese che lo decora. Questo oggetto, oggi conservato al Louvre, costituiva un tipico prodotto di corte, che i sultani mamelucchi utilizzavano spesso per i loro doni diplomatici; se re Ugo volle fare un simile investimento, fu animato senza dubbio alcuno da motivazioni schiettamente politiche, a noi difficili da decifrare, ma evidentemente legate alla piena affermazione di Cipro come potenza economica e militare nell'area medio-orientale<sup>167</sup>.

Tra i generi artistici di lusso per cui era famosa l'isola non vanno dimenticati i preziosi tessuti con ricami in oro o *filés*; questa tecnica, radicata nella tradizione bizantina, ebbe un vasto successo nella produzione destinata specificamente all'ambiente cortese. Fu probabilmente per questo motivo che, durante il suo soggiorno cipriota, san Luigi decise di rivolgersi a una bottega locale per la confezione di un importante dono diplomatico: una tenda, destinata al gran khan Güyük, ricamata con una scelta di scene evangeliche che corrispondeva all'iconografia delle maggiori feste del calendario liturgico bizantino<sup>168</sup>. Non ci è dato sapere sino a che punto l'omaggio sia stato gradito al khan<sup>169</sup>. Sappiamo

<sup>166</sup> D. M. METCALF, *The Iconography and Style of Crusader Seals in Cyprus*, in N. COUREAS e J. RILEY-SMITH (a cura di), *Cyprus and the Crusades. Papers Given at the Internationale Conference (Nicosia, 6-9 September 1994)*, Nicosia 1995, pp. 365-75.

<sup>167</sup> A. W. CARR, *Art in the Court of the Lusignan Kings*, *ibid.*, pp. 239-74.

<sup>168</sup> GIOVANNI DI JOINVILLE, *Histoire de Saint Louis*, in A. PAUPHILET (a cura di), *Historiens et chroniqueurs du Moyen Âge*, Paris 1952, pp. 235, 311.

<sup>169</sup> Testimonia comunque di un certo apprezzamento la lettera, datata 1262, dell'Il-Khan di Persia Hülegü a san Luigi: cfr. P. MEYVAERT, *An Unknown Letter of Hulagu, Il-Khan of Persia, to King Louis of France*, in «Viator», XI (1980), pp. 245-60; L. OLSCHKI, *Guillaume Boucher. A French Artist at the Court of the Khans*, Baltimore Md. 1946, pp. 17-23, identifica le stoffe di san Luigi con i tessuti ricamati e figurati che Guglielmo di Rubruk descrive nella chiesa-tenda dei Nestoriani. Si è fatto ricorso a quest'ultimo studio per molte delle notizie a cui è fatta allusione *infra*. Sulla produzione artistica alla corte dei khan mongoli cfr. P. MORTARI VERGARA CAFFARELLI, *L'arte cinese al*



tuttavia che proprio in quegli anni, verso la metà del Duecento, il capo supremo delle tribù mongole si trovava nella necessità di fornire al proprio potere un bagaglio di simboli e insegne di rappresentanza che corrispondesse al suo nuovo *status* di imperatore e che sostituisse agli occhi dei popoli sottomessi quello dei sistemi politici che lo avevano preceduto; aveva bisogno innanzitutto di un palazzo – la capitale Karakorum, all'epoca della visita dell'inviato di san Luigi, fra' Guglielmo di Rubruk, era ancora una vasta città mobile fatta delle tradizionali *yurte* nomadiche –, di una sala delle cerimonie, di emblemi, e ancora di una religione: nestoriani, buddhisti, islamici e cristiani latini misero in atto una vera e propria lotta nel tentativo di portare a sé quello che si era trovato a essere, un po' inaspettatamente, il sovrano più potente del mondo.

È interessante che il successore di Güyük, Möngke, abbia fatto ricorso proprio a un artista francese, quell'orafo di nome Guillaume Boucher fatto prigioniero in Ungheria, per costruire uno dei primi emblemi del proprio potere: una fontana, o meglio un congegno meccanico in grado di distribuire automaticamente la bevanda alcolica, nota come *qūmiz*, che veniva utilizzata nella cerimonia annuale del *K'otow*, che consisteva in una bevuta collettiva tra tutti i capi-clan, erede di antiche pratiche sciamaniche mongole. Per questa importante occasione di rinsaldamento dei vincoli politici tra il gran khan e i suoi vassalli, Möngke aveva necessità evidentemente di un'opera che provocasse stupore e richiamasse anche la fama degli automi palatini delle corti di Persia, di Baghdad e di Bisanzio. È improbabile che lo stile gotico di quest'orafo parigino abbia avuto grande effetto su Möngke, mentre la sua abilità in un'arte tanto apprezzata, sin dalle epoche più antiche, dalle popolazioni nomadiche dovette promuovere la sua liberazione e la sua integrazione a corte. Nel momento in cui la dinastia Yüan si stabilì in una corte stanziale (prima a Shang-tu, intorno al 1257, quindi a Khanbaliq, dieci anni più tardi) le sue scelte furono definitivamente orientate verso l'antica tradizione dell'arte politica e dell'architettura imperiale cinese, in particolare nel campo architettonico e in quello pittorico, dove si distinse, tra gli artisti di palazzo, il nobile Chao Meng-fu, mentre un orientamento verso l'arte himalayana si manifestò nel campo religioso, in seguito alla conversione dei regnanti al buddhismo: trentacinque artisti nepalesi, coordinati dallo scultore Aniko, furono attivi presso i khan a partire dal 1260. Per converso, in quelle forme artistiche come l'oreficeria, la ceramica o i tessuti, alle quali era di giovamento la varietà, piuttosto che la corri-



spondenza a modelli autorevoli, l'eclettismo dei sovrani mongoli non sembrò venire mai meno: orafi e fonditori, fabbricatori di tappeti e stoffe dalla Persia, dai territori arabi e dall'Asia centrale furono chiamati presto a svolgere la loro attività presso la corte, mentre un abile sincretismo di motivi di differente origine fu posto in atto dai ceramisti Yüan; dal canto suo, la fontana gotica del maestro Guillaume Boucher non cessò di costituire un modello di magnificenza, e diede luogo a una sua bella, seppur generica, replica nella residenza che Kubilai Khan fece erigere a Khanbaliq, l'attuale Pechino.