

Uno zoom su Giovanni Pisano

Gigetta Dalli Regoli

Ringrazio vivamente Carlo Quintavalle che ha accettato di inserire una mia breve comunicazione all'interno del convegno di cui era già definita la struttura e stampato l'organigramma. Ho chiesto di inserire questo breve fuori-programma poiché solo in tempi abbastanza recenti l'Opera della Primaziale di Pisa è intervenuta sul pergamo di Giovanni Pisano situato nella cattedrale della città, provvedendo a togliere la foglia che nascondeva il sesso di *Ercole*, una delle statue-sostegno sulle quali grava il peso della cassa circolare superiore. Foglia, o cache-sex, di cui deprecavano la presenza Gian Lorenzo Mellini, Roberto Novello e Clario di Fabio¹, e della cui rimozione non è stata data formale notizia, per quanto mi consta. Nella maggior parte delle pubblicazioni pertinenti al pergamo pisano l'immagine reca la copertura, probabilmente adottata in occasione della ricostruzione del pergamo nel 1926²; fra i testi di data più recente l'unica eccezione che può registrarsi oggi è quella che compare nella monumentale monografia che Max Seidel ha dedicato a Nicola e Giovanni³.

Pochi giorni fa, casualmente, ho avuto modo di rivedere la statua, di cui ignoravo il cambiamento [agosto 2011] e all'inguine dell'*Ercole* ho visto, con sincera meraviglia, non tanto un dettaglio anatomico, quanto una minuscola protome leonina. Per chi abbia familiarità con i leoni di pietra dei secoli XI-XII, esemplati con molteplici varianti sui manufatti lapidei dell'antichità, soprattutto quelli conservati dai sarcofagi, la "doppia identità" risulta plausibile e suggestiva, anche se si tratta di un gioco ottico molto sottile⁴. E purché si tenga conto del fatto che per l'artista e per il pubblico del Trecento i leoni erano soprattutto quelli di pietra, non quelli reali, che solo pochi avevano l'opportunità di vedere nei serragli principeschi.

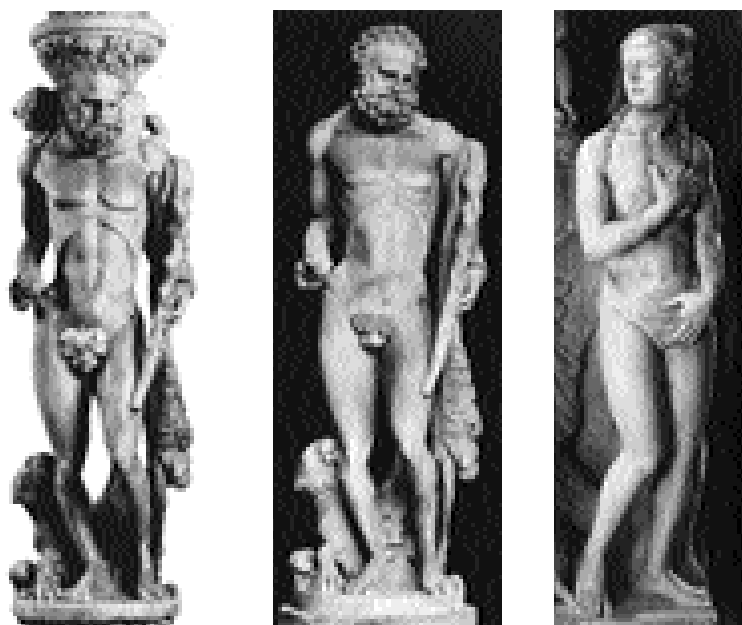
Un confronto con l'*Ercole* di Nicola Pisano addossato alle archeggiature del Pergamo realizzato dal padre di Giovanni quarant'anni prima per il Battistero pisano, rivela una netta diversità fra le due soluzioni, e conferma l'impronta "artificiosa" di quella di Giovanni, che è replicata, con varianti, nella spo-

glia che pende al fianco dell'eroe e nei leoncelli che lo circondano. Ho anche ricevuto, per cortese intervento di Paul Williamson, conservatore del Victoria and Albert Museum, una riproduzione del dettaglio appartenente al calco eseguito da Giuseppe Fontana negli anni sessanta dell'Ottocento per l'Esposizione Universale di Parigi: ovviamente c'è una corrispondenza di massima tra le due formulazioni, ma sembra che in sede di rinettatura nel calco si sia attenuato e appiattito il rilievo dell'originale. Ciò che sembra di leggere nel marmo (la testa leonina) scompare nella riproduzione, trattenuta dalla esigenza di tradurre realisticamente il dato anatomico.

Ho chiesto suggerimenti all'amico Stefano Bruni, archeologo, il quale mi ha fornito ragguagli sulle tipologie di Ercole nell'antichità, indicandomi come accanto alla tipologia "greca", nella quale l'eroe nudo porta la *leontè* sulle spalle e sulla testa, sia documentata anche un'altra iconografia, convenzionalmente detta "cipriota", che vede la spoglia dell'animale legata alla vita, con la testa che ricade anteriormente in corrispondenza del pube. Lo documentano una decina di piccoli bronzi e specchi etruschi o etrusco-romani, e una statua in terracotta, frammentaria ma recentemente ricostruita, pur con lacune⁵. E devo allo stesso Bruni la segnalazione di un passo di Plinio che cita una immagine di Ercole molto antica collocata nel Foro Boario: un *Hercules triumphalis* particolarmente venerato che forse era di tipologia conforme a quella qui descritta: "Fuisse autem statuariam artem Italiae quoque et vetustam, indicant Hercules a Evandro sacratus, ut produnt, in foro boario..."⁶.

Da questo primo, sommario, rilevamento, possono ricavarsi alcune osservazioni e alcuni interrogativi.

1. I tratti arcaizzanti della statua potrebbero spiegare le motivazioni di una tradizione riportata da alcune fonti, fra le quali cito quella di Raffaello Roncioni di fine Cinquecento, che qualifica l'*Ercole* come inserto di un manufatto antico proveniente da Cartagine "...un Ercole con pelle di leone nemeo addosso (ed è tal-



1, 2. Giovanni Pisano, Pergamo, particolare, Ercole. Pisa, Cattedrale. Stato precedente la rimozione della copertura del sesso e stato attuale

3. Giovanni Pisano, Pergamo, particolare, una Virtù (Temperanza?). Pisa, Cattedrale

4. Nicola Pisano, Pergamo, particolare (Ercole-Fortezza). Pisa, Battistero



4

6. Lucca, Cattedrale, particolare di una mensola in facciata



5

8. Ruvo, Cattedrale, fianco sud, particolare



6

7. Pisa, Cattedrale, particolare di una cornice in facciata



7

9. Nicola Pisano, Pergamo, part. Pisa, Battistero



8



9

mente tenuto per cosa rara che dà gran diletto ai riguardanti: et hassi per fama passata e divulgata d'età in età, che questa figura fosse, con molte altre spoglie, portata l'anno MXXX di Cartagine...⁷. Nonostante le molte fratture, le integrazioni e i restauri subiti dall'Ercole, l'ipotesi non è credibile, ma può giustificarsi in rapporto alle possibili analogie fra la statua e le testimonianze archeologiche raccolte dai pisani, esposte nella città già dall'XI secolo, e soprattutto attorno ai cantieri dei suoi più noti monumenti, la Cattedrale, il Battistero, la Torre, il Camposanto.

2. La "dissolvenza" sesso-protome leonina confermerebbe definitivamente l'identificazione del personaggio con Ercole e, in un'altra delle statue-sostegno, l'identificazione dell'Angelo come Arcangelo Michele: nel corso della cristianizzazione, il culto di Ercole, dominatore di tanti conflitti, si trasferisce infatti sull'Arcangelo, vincitore del drago. Si accerterebbe inoltre una collocazione affiancata dei due elementi di supporto nella struttura originale del pergamo. Come è noto, la critica ha ampiamente rilevato errori, sostituzioni e altre improprietà nella ricomposizione attuale del manufatto.

3. La possibilità di una doppia lettura del dettaglio, o meglio, di una lettura occulta dello stesso, si porrebbe come innovazione pungente di Giovanni, meno evidente ma forse più audace di una delle Virtù, la *Temperanza*, esemplata apertamente sul tipo della *Venus Pudica*⁸: anch'essa nel primo Novecento era stata coperta parzialmente con un panneggio disegnato dal Pogliaghi, probabilmente per suggerimento di Igino Benvenuto Supino e con il consenso dell'arcivescovo Pietro Maffi⁹.

Un vivo ringraziamento al dr. Nicola Gronchi, autore delle foto relative allo stato attuale dell'Ercole
¹ G.L. Mellini, *Giovanni Pisano*, Milano 1970, figg. 284-287 (l'amico Gian Lorenzo, che ricordo con vivo rimpianto, aveva pubblicato il dettaglio dell'Ercole precedente all'applicazione della foglia); R.P. Novello, *Il pergamo di Giovanni Pisano*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni (collab. C. Nenci), Modena 1995, pp. 247, 260; C. Di Fabio, *Giovanni Pisano e l'antico: passione e sublimazione*, in *Exempla. La rinascita dell'antico nell'arte italiana*, catalogo della mostra (Rimini 2008), a cura di M. Bona Castellotti e A. Giuliano, p. 86; di data ancor più recente l'ampio contributo di M. Seidel, *Padre e Figlio*. Nicola e Giovanni Pisano,

Venezia 2012. Rinvio ai testi citati sopra per la bibliografia sterminata pertinente al manufatto, comprendente fra l'altro saggi di Enzo Carli, Cesare Gnudi, Max Seidel, Gert Kreitenberg, Gian Lorenzo Mellini, Antonino Caleca. Quanto all'appassionata *Letture teologico-liturgica* di C. Valenziano (*L'ambone del Duomo di Pisa*, Milano 1993, pp. 43-120), mi sembra che il numero esorbitante di riferimenti testuali configurino un caso emblematico di sovrainterpretazione. Non ha toccato l'argomento qui affrontato la mostra recente dedicata a *Ercole il fondatore*, catalogo della mostra (Brescia 2011), a cura di M. Bona Castellotti e A. Giuliano; elementi significativi per il tema apportano comunque i saggi di L. de Lachenal, *La figura di Ercole nell'arte*

10. Ercole, bronretto da Castelbellino. Ancona, Museo Archeologico



11. Specchio etrusco con Ercole e Minerva nel giardino delle Esperidi (da Gerhard)



4. Infine, e concludendo, richiamo il fatto che Giovanni, negli anni della realizzazione del pergamo (1305-1311), è in aperto dissidio con l'Operaio committente, Burgundio di Tado: le ragioni del contrasto furono sicuramente di carattere economico, ma non è impossibile che a queste si aggiungessero insoddisfazioni e perplessità legate alle novità introdotte dallo scultore, e soprattutto a tratti di eccesso e di ambiguità che potevano incrinare il complesso impianto allegorico e comprometterne la lettura "teologica"¹⁰.

antica tra mito e ideologia, pp. 26-47, e di I. Favaretto, *Ercole a San Marco: una figura inquietante?*, pp. 78-83.
² Un ampio resoconto delle vicende del pergamo è in Novello 1995, cit., pp. 225-262.
³ Seidel, *Padre e Figlio* 2012, cit., I, p. 57.
⁴ Valga il richiamo alle pagine iniziali del fondamentale testo di H. Gombrich, *Arte e illusione* [1959], ed. ital. Torino 1965 (Introduzione).
⁵ G. Colonna, *Il Maestro dell'Ercole e della Minerva: nuova luce sull'attività dell'officina veneta*, in *Italia ante romanum imperium. Scritti di antichità italiche, etrusche e romane*, Pisa-Roma 2005, pp. 1147-1193; vedi altresì J. Bayet, *Les origines de l'Hercole romain*, Paris 1926, pp. 308 sgg.; A. Stalinski, *Il ritrovamento di valle*

Fuino presso Cascia, in *Atti Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Memorie*, V, 2001, pp. 103 sgg.
⁶ Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 33.
⁷ R. Roncioni, *Delle Istorie Pisane libri XVI*, ed. a cura di F. Bonaini, "Archivio Storico Italiano", VI, I, 1844, pp. 110-112.
⁸ Vedi A. Pasquier, *Les Aphrodites de Praxitèle*, in *Praxitèle*, catalogo della mostra (Paris 2007), a cura di A. Pasquier, Paris 2007.
⁹ Lo documentano una lettera dell'arcivescovo e una vecchia foto Alinari.
¹⁰ Anche Novello 1995, cit., p. 227, accenna alla eventualità di "una disputa sui contenuti dottrinali dell'opera e sulla loro interpretazione figurale".

Corpo “doloroso” e corpo “vero”: riflessioni su committenza e figura dei *Crocifissi* lignei di Giovanni Pisano

Gianluca Ameri, Università degli Studi di Genova

1. “*Sculpens splendida*”

Nonostante Giovanni, presentandosi “*sculpens in petra ligno auro*” nell’iscrizione sulla cornice superiore del *Pulpito* per il Duomo di Pisa, abbia posto sul medesimo piano tre diversi materiali nella sua attività di scultore, implicitamente riferendosi a ciascuno di essi quando poco prima si dichiarava capace di “*puras formare figuras*”¹, le sue opere lignee sono state ignorate sino a tempi relativamente recenti. Lo ricordo poiché fra le cause di tale “distrazione” critica c’è un dato discriminante per il nostro studio: la mancanza di qualsiasi fonte scritta coeva alla loro realizzazione, si tratti di documenti di allogazione, testi relativi al lavoro di bottega, contratti, cronache ecc. Come si vedrà, le prime fonti in nostro possesso sono successive di vari decenni alla morte del maestro (1319 ca.), e documentano quindi una mutata situazione storica. Del resto, non c’è da stupirsi se anche Giorgio Vasari, che solo nell’edizione “giuntina” delle *Vite* fornisce le biografie dei Pisano, non menziona opere lignee di Giovanni, teso com’è ad accreditarne il profilo di diligente discepolo del padre ed erede della sua fama, da un lato; di grande architetto e scultore in marmo conteso dai maggiori comuni e dalle più potenti corti, dall’altro².

Un portato nient’affatto secondario di questo lungo oblio, che dura anche nei secoli seguenti, è che ancora ai primi del Novecento non esista quasi la coscienza critica dell’attività che pure l’artista proclamava nel pulpito pisano, e che dunque le sue opere lignee siano riconosciute solo sporadicamente (per esempio da Mario Salmi, che nel 1931 gli attribuisce il *Crocifisso* nella chiesa dei Cappuccini di Pisa; da Géza De Francovich, che nel 1938 suggerisce di dargli il *Crocifisso* conservato al Museo dell’Opera del Duomo senese; mentre nel 1905 l’esemplare appena donato da un anonimo agli Staatliche Museen di Berlino era stato più genericamente associato al “carattere” del maestro da Wilhelm von Bode)³. In parallelo, è significativo come l’iconografia e la forma di tali sculture – la cui qualità non viene mai negata – le faccia precocemente inserire nel dibattito sulle origini del crocifisso “doloroso”: i tratti stravolti, il patetismo esasperato, l’affocata temperatura emotiva di tante immagini scolpite oltralpe – come in area reana – sarebbero avvicinati alla tensione fisica e spirituale dei pezzi giovannei, in un rapporto di dare e avere che vedrebbe in questi dei modelli. È questa la nota tesi, *in primis*, del De Francovich, che fa derivare dalla veemente espressività giovannea i *Crocifissi* di Colonia (Sankt Maria im Kapitol) e Andernach (Katholische Pfarrkirche Maria Himmelfahrt)⁴; ed è stata ribadita in tempi recenti da Pavel Kalina, che ha assegnato ai capolavori del Pisano una funzione “esemplare” per una nutrita serie di opere dalla iconografia “dolorosa” conservate anche in Italia⁵.

Le sculture sono ancora pesantemente alterate da secolari manomissioni e ridipinture quando Margrit Lisner redige il suo innovativo studio sulla statuaria lignea toscana fra Tre e Cinquecento, in cui l’operatività del Pisano si riconosce in modo assai limitato, preferendo evocare la sua bottega – come per la *Croce* pistoiese di Santa Maria a Ripalta⁶. Toccherà a Max Seidel, come

è noto, intraprendere lo studio dei *Crocifissi* giovannei in modo finalmente sistematico, sulla scorta di restauri che gli permettono di “ritrovarne” l’aspetto originario, rileggerne forme e opzioni di stile, positure e cromie; e di apprezzare gli accorgimenti tecnici che il *magister* ha impiegato nella virtuosistica modellazione di questi capolavori. Senza ricordare in dettaglio un percorso fatto di “riscoperte”, ripensamenti e nuove valutazioni⁷, il nostro studio esige però che se ne rivedano alcune conclusioni fondamentali. Gli esemplari accreditati al gruppo, principalmente sulla base di un confronto con il *Cristo* marmoreo nel pergamo di Sant’Andrea a Pistoia, monumento concluso nel 1301 e la cui quasi totale autografia giovannea è stata più volte riconosciuta dalla critica⁸, sono quelli di Pisa (chiesa di San Nicola), i due di Pistoia (pieve di Sant’Andrea), poi quelli di Prato (Duomo), Massa Marittima (Duomo) e Berlino (Staatliche Museen); per la marcata difformità dalla figura scolpita “in petra” il primato cronologico spetterebbe invece ai *Crocifissi* di Pisa (Museo dell’Opera della Primaziale) e di Siena (Museo dell’Opera del Duomo); lasciando in sospenso la valutazione su un *Crocifisso* di collezione privata pubblicato nel 1970 da Gian Lorenzo Mellini come opera giovanile del maestro, e mai più studiato da altri⁹.

La fisionomia di questo *corpus* e il suo assetto cronologico, che appunto non può giovare di appoggi documentari, è oggi sostanzialmente accettata dalla critica, pur se con lievi difformità d’accenti e tentativi di apportare precisazioni. Ciò che maggiormente colpisce è come l’analisi condotta dal Seidel sui *Crocifissi* si concentri con particolare insistenza e sensibilità proprio sul modo di concepire la figura da parte di Giovanni: il confronto con gli esemplari marmorei dei pulpiti, in specie di quello pistoiese, è serratissimo, e ha permesso di rintracciare nei principi di dinamizzazione e di drammatizzazione le migliori chiavi di lettura degli intagli giovannei. Ciò emerge tanto più dal loro confronto con i *Crocifissi* marmorei di Nicola: di contro alla visione serena ed eroica della morte in croce; in contrasto con le salde masse muscolari studiate su paradigmi classici; in antitesi alle positure rilasciate e docilmente composte; all’opposto della restituzione epidermica e idealizzata della corporatura forte e morbida di quelli, stanno le figure smagrite e mosse di Giovanni, costruite per contrapposti, torsioni e scarti dinamici fra le parti del corpo, veridicamente rese a partire dalle ossa che premono sotto la pelle tirata e dai muscoli tesi per la disposizione forzata sulla croce a Y. Già adottata da Nicola *de Apulia* nel *Pulpito* per il Duomo di Siena, questa – richiamo di ascendenza bizantina al tronco nato dalle spoglie di Adamo, il cui teschio è affisso al legno della Croce nel pezzo senese per ricordare altresì che il suo peccato è redento dal sacrificio del Salvatore¹⁰ – diviene per Giovanni lo strumento funzionale a una concezione del tutto nuova del corpo del Cristo. Già nei due *Crocifissi* verosimilmente più antichi, infatti, il *magister* pisano risolve con originalità l’intento di conciliare un descrittivismo misurato, magistralmente attento al dato di natura, con la volontà di non tradire tanto l’espressivo linea-



rismo che più lo distingue all'interno della *taglia* paterna, e viepiù dopo la fine di essa; quanto la veemente dinamicità che infonde alle forme, alle posture, ai gesti, al rapporto con lo spazio e insomma alla stessa "architettura della forma" delle sue proterve figure, ostentata negli anni senesi dai *Profeti e Sibille* per la nuova facciata della Cattedrale. Così se un capolavoro, pur frammentario, come il *Cristo crocifisso* in avorio di collezione privata è stato attribuito al periodo finale della collaborazione di Giovanni con il padre (1270-1278), risultando ancor debitore del linguaggio nicolesco quale si legge nel *Pulpito* senese¹¹, saranno proprio i primi esemplari lignei a far emergere quella tensione alla verità nella resa anatomica, che per la scultura italiana costituisce una novità pari a quella poi espressa da Giotto nella *Croce* dipinta per Santa Maria Novella, alla quale è perciò stato paragonato il *Crocifisso* oggi al Museo dell'Opera del Duomo di Siena (fig. 1)¹².

Unico degli esemplari giovannei a conservare la croce originale a Y in legno di tiglio (h. 114 cm), descritta come un tronco non piallato ma sommariamente potato dei suoi polloni, questo capolavoro va effettivamente letto assieme alla scultura conservata nel Museo dell'Opera della Primaziale di Pisa come precoce punto di sintesi fra il primato della figura nella sua "statuaria" autonomia, e l'affermazione di un concentrato naturalismo, tormentato da una forza dinamica che conferisce alla resa del Cristo sofferente toni ancor più vibranti e delicati. Scolpito in legno di noce per ottenere una più fine e fedele restituzione dei dettagli, il corpo del Redentore (h. 71 cm), fortemente staccato dalla croce, subisce una tensione determinata dalla postura slanciata delle braccia (con la mano destra più alta della sinistra), e una torsione dovuta al contrappunto fra la testa reclinata sulla spalla destra e protesa in avanti, e il bacino, che ruotando leggermente dall'asse del torace porta le gambe inarcate a flettere in direzione opposta. Per comprendere come questa dinamizzazione della figura non vada a detrimento della sua resa anatomica, basti osservare la splendida descrizione dei legamenti tesi fra il torace e le braccia smagrite; delle ossa che premono sotto la pelle delle gambe e dei piedi; dell'arcata toracica e della zona epigastrica; e soprattutto della testa, perfetta nei suoi rapporti volumetrici, coperta da una capigliatura fluente e mossa, che incornicia il viso la cui lirica espressività si deve ai dolenti occhi semichiusi, al naso affilato e robusto, alla bocca dalle labbra sottili e "liquide" che, aperta fra le ciocche plasticamente ritorte della barba, mostra nella sua "reale" profondità alcuni denti dell'arcata superiore. Non meno veritiera la realizzazione del perizoma, percorso da pieghe diagonali affilate e "volumetriche" per la profondità dei sottosquadri, dal quale emergono per contrasto le ginocchia ossute del Cristo (fig. 2). Nel pezzo pisano, leggermente più grande (h. 87 cm) e posto su una croce a Y non originale, la positura delle braccia è stata alterata nel tempo, e meno forte è la torsione del corpo; di contro, si accentua l'indagine fisionomica, come appare dalla netta delineazione delle costole sotto la pelle del torace, o dalla dura evidenza del viso emaciato, con la fronte appena corrugata, gli

3. Pisa, Museo dell'Opera della
Primaziale, Giovanni Pisano, Crocifisso

4. Pisa, Museo dell'Opera della
Primaziale, Giovanni Pisano, Crocifisso,
particolare



occhi pesantemente chiusi sotto le prominenti arcate sopracciliari, il naso massiccio, gli zigomi sporgenti sulle guance magre dalla pelle tirata, le labbra schiuse che mostrano i denti grossi fra la folta barba (figg. 3, 4). Non è facile precisare il rapporto cronologico fra queste due opere, in cui la dialettica natura/figura è disciplinata e risolta in forza di un'opzione stilistica che così tanto deve al naturalismo "gotico", superandone gli esiti per concentrazione espressiva. È stato suggerito di vedere nel pezzo senese un punto di arrivo¹³, dal quale poi Giovanni muoverà per riflettere sul tema del Cristo crocifisso lungo i decenni seguenti, visto che, se le date sinora proposte dagli studi sono giuste, i *Crocifissi* aggregati intorno a quello del pergamo pistoiese distano circa vent'anni.

Se l'autografia di queste due opere appare pressoché incontestabile, nei restanti "numeri" del *corpus* giovanneo "in ligno" sono stati via via identificati leggeri ed episodici cedimenti qualitativi, non tali tuttavia da minarne la qualifica di capolavori in cui la ricerca sul rapporto natura/figura si arricchisce di sfumature, di toni e di accenti. Rispetto alla scultura senese si adotta un modulo più grande, che ritorna palmare in diverse croci del gruppo: se l'esemplare dell'Opera pisana misura 87 cm, come quello di Prato, poco si discostano quelli di Santa Maria a Ripalta (85 cm) e Massa Marittima (88 cm); dimensioni poco minori doveva conseguire il *Cristo* di Berlino, frammentario già nel 1905 (h. 42 cm), mentre più grandi sono gli altri di Sant'Andrea a Pistoia (103 cm) e San Nicola a Pisa (143 cm) – pezzo in cui le braccia sono però rimaneggiate¹⁴. L'effetto dramma-

tico di questi intagli è oggi molto alterato dalla perdita delle croci a Y, sostituite da altre di forma latina; ma ciò che più decisamente li distanzia dai crocifissi "dolorosi" è che la serrata indagine della verità anatomica è tesa a una calibratissima modellazione delle forme, alla conquista di un disciplinato equilibrio fra le esigenze di restituzione "naturale" della figura fuori da ogni stravolgimento fisionomico, e di sua reinterpretazione drammatica all'insegna di un patetismo composto e sublimato, scevro degli accenti espressionistici, dei toni straziati che invece distinguono quelle opere. Per non richiamare che due pezzi della serie giovannea, vorrei ricordare in questo senso quelli di Santa Maria a Ripalta e di Prato: in entrambi lo *sculptor* pisano conferisce al *Cristo* una fisicità che non ha alcunché di irrealistico e una positura forzata, studiata per contrapposti e correlazioni in rapporto al punto di vista, che produce lo stiramento di un corpo "reale", definito dal sensibilissimo modellato delle ossa e dei muscoli. Qui le manomissioni alla posa originale, seguite alla ricollocazione del *Cristo* su una croce latina, non impediscono di valutare come l'espressività accesa e *naturaliter* "gotica" di Giovanni si disciplini nella resa di figure mosse e tese, ma elegantissime nei loro fini dettagli anatomici, dai piedi snelli agli affilati muscoli delle gambe, dalle braccia tirate al volto, di un'espressività quasi ascetica nel pezzo di Ripalta, di un raccoglimento più lirico nell'opera di Prato, la cui altissima qualità, che credo sintomo di una piena autografia giovannea, è del resto evidente pure nei bellissimi capelli ondosi, nel collo reclinato, nel torace dalla pelle

5. Pistoia, pieve di Sant'Andrea (da Santa Maria a Ripalta), Giovanni Pisano, Crocifisso, particolare



6. Prato, Cattedrale, Giovanni Pisano, Crocifisso, particolare



tirata e dai legamenti tesi, nel ventre cedevole sulle ossa dure e sporgenti del bacino (figg. 5, 6)¹⁵. Lunghi dal cedere a suggestioni espressioniste, gli intenti del personalissimo naturalismo giovanneo non mutano nel capolavoro oggi a Berlino, datato a ridosso del *Pulpito* per il Duomo pisano, dove anzi la dolente concentrazione del *Cristo* è sostenuta da una fisicità il cui *pondus* è evidente ovunque: nel capo pesantemente reclinato sul torace smagrito, nelle costole prominenti sollevate dai tendini sul ventre dai muscoli perfettamente proporzionati, nel largo bacino fasciato dal perizoma i cui risvolti laterali cadono in spesse pieghe, nelle gambe dai muscoli sodi e tesi; nell'impressionante modellazione della schiena (figg. 7, 8)¹⁶. Ciò che credo vada ribadito con forza, insomma, è l'oggettiva difficoltà di ascrivere tali capolavori al novero dei crocifissi "dolorosi", come si è fatto anche assai di recente: per smentire le valutazioni sulla "drammaticità clamante e antinaturalistica", sulla "espressività sconvolta" dei crocifissi di Giovanni Pisano¹⁷, basta richiamare gli esemplari renani già citati (oltre agli altri di Coesfeld, Katholische Pfarrkirche Sankt Lambert;

o di Colonia, Sankt Severin); ma anche opere come i *Crocifissi* di San Domenico a Orvieto, di San Giovanni a Montelupo, di San Giorgio de' Teutonici a Pisa, di Santa Maria Maddalena a Genova, con le loro ricercate deformazioni anatomiche, i visi ossuti stravolti dal dolore della Passione, i fiotti di sangue copiosi sulle membra scarnificate dai flagelli e dai chiodi (figg. 9, 10)¹⁸. Del resto, gli autori di queste sculture conseguono i loro effetti di crudo descrittivismo, talvolta così pungente da suscitare repulsione, con mezzi tecnici specifici: la policromia viene stesa su spesse mesticature in gesso e colla che concorrono al modellato della figura, interessata da densi grumi di colore in corrispondenza delle molte ferite; mentre le capigliature sono, spesso, vere e proprie parrucche in stoppa sistemate sulla calotta cranica grazie a profonde tacche e scriminature¹⁹. I restauri condotti sui *Crocifissi* di Giovanni Pisano hanno rivelato un procedimento esecutivo tutt'affatto diverso. In essi il colore viene applicato su uno strato sottilissimo di colla e gesso che in nulla interferisce con la modellazione finissima della fisionomia; nel pezzo che forse meglio di tutti gli altri ha conservato la cromia

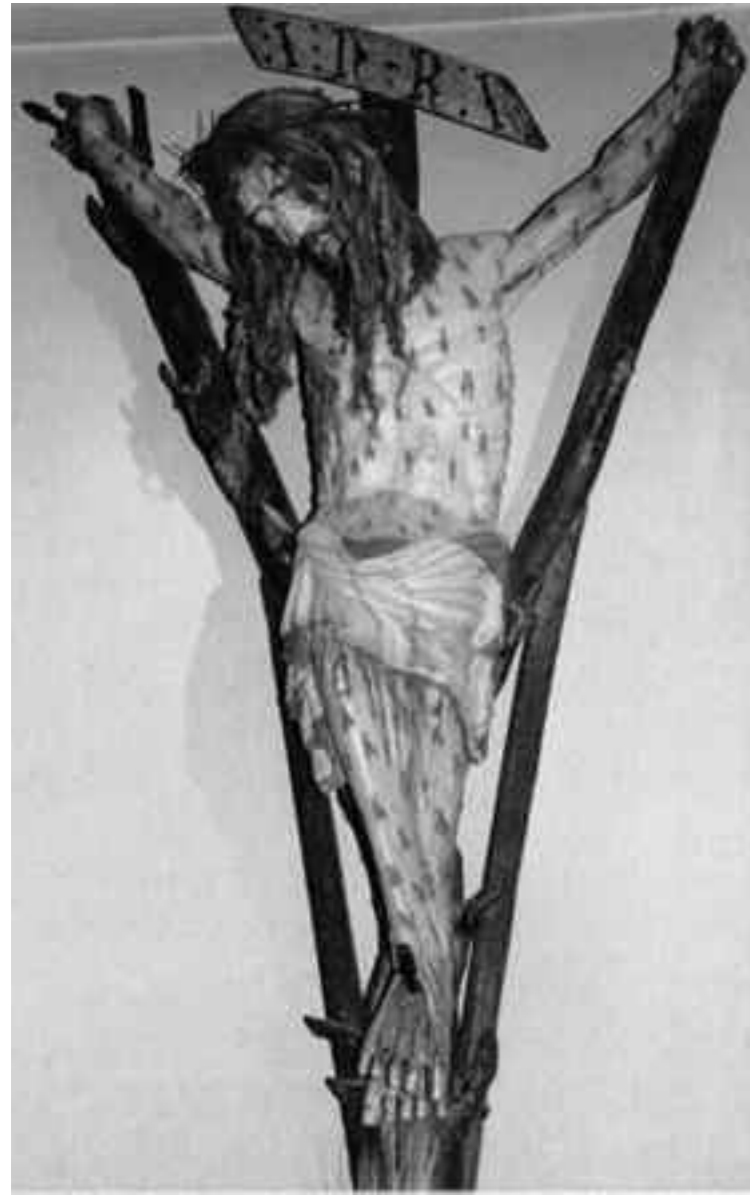
7. Berlino, Staatliche Museen, Giovanni Pisano, Crocifisso



originale, quello di Santa Maria a Ripalta, si è visto poi che i carnati sono dipinti con tempera all'uovo in un tono piuttosto freddo (a Siena si usa l'ocra e la biacca), i capelli e la barba con un colore bruno su preparazione a terra rossa, la ferita al costato con un vermiglione rosso come le gocce di sangue, miste ad altre bianche. Il perizoma è dorato "a missione" e il risvolto colorato con azzurrite (come nell'esemplare di Siena, mentre si hanno tracce di bolo sul pezzo di Sant'Andrea); e la "costruzione" della figura avviene per incastri, poiché le spalle, modellate nella stessa porzione di legno delle braccia, sono attaccate al corpo tramite incastro a faccia piana e incollatura rinforzata da un perno ligneo (così accade anche a Siena, Prato, Massa, Pisa-San Nicola); a Siena il procedimento è replicato nelle gambe, in più pezzi come a Pisa (Museo dell'Opera) e a Massa Marittima²⁰. Da vero *sculptor*, insomma, Giovanni ripudia il crudo espressionismo dei crocifissi "dolorosi" e risolve la dialettica natura/figura senza esasperazioni o prevaricazioni, valorizzando appieno la "sensia" proclamata nell'iscrizione-firma posta sul pulpito di Sant'Andrea a Pistoia. Così, se lascia scabre le sta-

8. Berlino, Staatliche Museen, Giovanni Pisano, Crocifisso, tergo



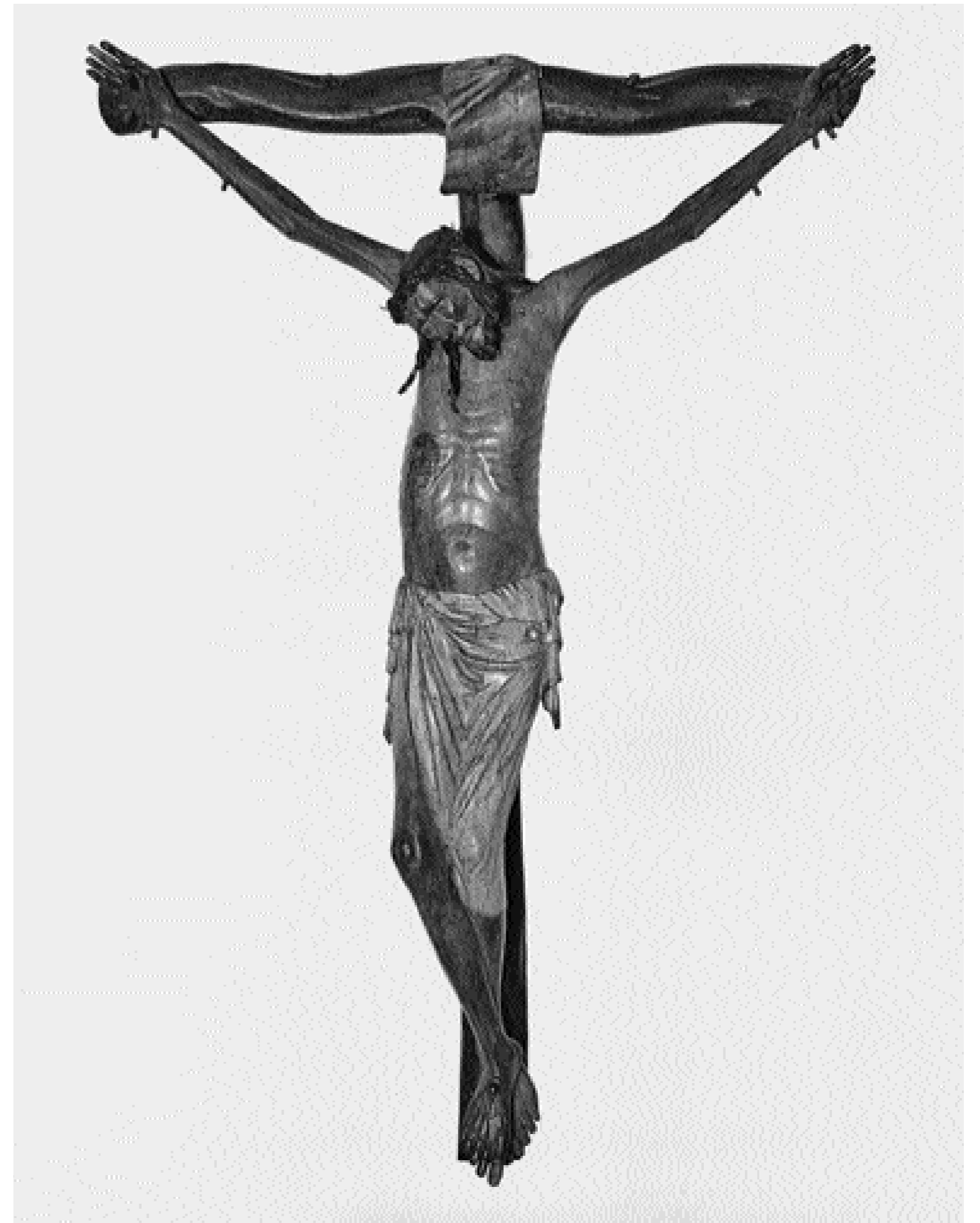


tue “in pietra” dei suoi pulpiti, destinate a una visione a distanza, leviga e polisce alla perfezione le figure “in ligno” dei suoi *Crocifissi*, guardati da vicino dai fedeli²¹. L’alta qualità della coloritura conservata nei capolavori di Ripalta e Massa lascia pensare che, dopo l’intaglio, tali opere siano state affidate a una bottega di pittori specializzati, sul genere di quella del Mino senese, “depintore di crocifissi più che d’altro, e specialmente di quelli che erano intagliati di rilievo”, descritta dal Sacchetti nel *Trecentonovelle* (*Novella LXXXIV*)²². Se è assai probabile che tale processo fosse gelosamente controllato da Giovanni²³, resta vero che si trattava del primo passo delle sculture verso l’esterno della *taglia*, e di un momento di forte interazione con le altre botteghe, nonché, forse, con la committenza.

2. “Ave Verum Corpus”

È stato sottolineato con efficacia che la novità espressa dalla forma e iconografia dei *Crocifissi* di Giovanni Pisano, la cui plastica tridimensionalità non conosce cedimenti qualitativi nelle singole parti ed è esperibile da ogni lato, doveva suscitare profonda commozione e partecipazione nei fedeli, nel corso dei

riti connessi alla memoria della Passione²⁴. Sollecitata dalla predicazione degli Ordini mendicanti – in specie dei Francescani – la meditazione sulle sofferenze patite dal Cristo sul Golgota diviene centrale nella vita spirituale, individuale e collettiva, tra fine XIII e inizio XIV secolo, come lo è in testi quali le *Laude* di Jacopone da Todi, convertito intorno al 1270 ed entrato nell’Ordine dei Minori un decennio dopo²⁵; il *Lignum vitae* di Bonaventura da Bagnoregio, composto intorno al 1260 e volgarizzato nel Trecento come *Arbore della Croce*; l’*Arbor vitae crucifixae Iesu* di Ubertino da Casale (1305), e le *Meditationes Vitae Christi* attribuite al francescano Giovanni de’Cauli da San Gimignano (1346-1364)²⁶. Per la loro partitura drammatica, la loro insistenza sulla quantità delle ingiurie inferte al Salvatore e sulla descrizione delle sue ferite, tali opere, di affocata temperatura emotiva, sono state ripetutamente associate ai *Crocifissi* di Giovanni, se non altro per descrivere il contesto devozionale in cui essi furono ideati e realizzati, e in cui “funzionarono” come coinvolgenti immagini di culto²⁷. Le corrispondenze tra testi e immagini, di fatto, non mancano, a partire da quell’uso della croce a Y che richiama l’*arbor vitae*; ma è ancor più evidente nell’interpretazione drammatica della morte in croce, nel vivido spiccare del sangue che cola dal costato, nel ruolo dell’ossatura che preme sotto la pelle come per citare il *Salmo* 21, 18 (“Dinumeraverunt omnia ossa mea”) spesso ripreso dai testi mistici sulla Passione; per non dire – come è stato bene esemplificato – del dialogo fra il Cristo e la Madre, che lasciano immaginare i pezzi di San Nicola a Pisa e di Santa Maria a Ripalta a Pistoia²⁸. Si può dire anzi che tale impostazione “dialogica” sia duplice. Nelle *Laude* di Jacopone, come *Donna de Paradiso* o *Sorella, tu che plagni*, il tema del Cristo che risponde allo strazio della Madre e delle astanti che la consolano è fortissimo, e il lessico aspro ed evocativo lo amplifica in un lirismo esasperato e commosso; ma certo, il fedele che si rivolgeva ai *Crocifissi* lignei sull’onda della devozione promossa dai frati Mendicanti doveva egli stesso instaurare un dialogo più intimo con un’immagine culturale di così pregnante forza espressiva. Per rimanere in ambito francescano, san Bonaventura nel *Lignum vitae* ricorreva alla figura dell’albero per illustrare al “verus Dei cultor Christique discipulus” i frutti del sacrificio di Cristo, sollecitando a una immedesimazione con le sue sofferenze; sarà soprattutto la lingua volgare dell’*Arbore della Croce* a descrivere vividamente la Passione: “sopra il duro legno il sospinsero e gittarono crudelmente, e sparsero e tirarlo e tesserlo e trassero da ogni parte a modo di pelle; e poi il chiavaro e forarlo nelle mani e ne’ piedi con asprissimi e duri chiavelli”; “sì ‘l presero e sì lo spogliaro nudo, acciò che per le percosse delle sue battiture e flagelli per lo dosso e per li fianchi e per lo costato e per tutto il suo delicatissimo corpo, ci dimostrasse in palese i lividori e le sue aperture delle sue piaghe crudeli, che quasi avea simiglianza di penoso e appena lebbroso. E, aperto egli tutto, e transfisso con quegli aspri e duri chiavelli, tu, o anima mia, potessi vedere e saziarti del diletto tuo, che per te sanare fu tutto isdrucito e squarciato e aperto, fedita sopra fedita, e piaga sopra piaga, e lividore sopra



lividore...²⁹. Nel frattempo, Jacopone indugia sull'aspetto del Cristo "doloroso" nelle sue più celebri *Laude*: "impiccato" alla croce, egli è "tutto ensanguenato", "tutto desnodato"; le sue belle sembianze sono stravolte dal martirio: "nanti sembra a vedere/ sì terribile cosa,/ c' appena dire s'osa./ Li capilli innaurati/ erano insanguenati/ e parevano lana/ vermiglia tenta in grana./ La fronte avea colore/ come de lividore;/ le ciglia eran cadute,/ de lo lor modo essute./ E l'ocli laziosi/ vedemo stare clusi,/ molto serrati e stritti,/ per gran dolore afflitti"³⁰. Più tardi, il Cristo delle *Meditationes vitae Christi* è "tutto flagellato e bagnato di sangue, e tutto livido"; "confitto in sulla croce, intanto che tutte l'ossa si potevano annoverare"; "Scorrono l'onde del suo santissimo sangue per quelle fessure grandi delle mani e delli piedi, ed è sì tutto quanto costretto..."³¹.

Se questi brani, assai celebri, rimandano direttamente all'acceso clima devozionale scaturito dalla predicazione degli Ordini mendicanti, e alle pratiche delle associazioni di laici devoti sorte in gran numero nell'Italia del secolo XIII, come quelle dei Battuti nate a partire dal 1260³², va osservato però che l'insistenza verbale, e per traslato visiva, sui patimenti del Cristo e sulle sue ferite, stride con la forma e l'iconografia dei *Crocifissi* di Giovanni Pisano, quanto ben si attaglia ai crocifissi "dolorosi" come quelli tedeschi, o a esemplari italiani come quelli di Montelupo e di Genova. In tali opere, come nei componimenti citati, il corpo di Cristo è segnato dai flagelli, dal costato sgorgano copiosi fiotti di sangue, i grossi chiodi si impongono alla vista e generano crude ferite, i capelli – tanto più se parrucche – paiono davvero "lana/ vermiglia tenta in grana", cioè lana insanguinata per la presenza della corona di spine. Del resto, il Crocifisso descritto dai testi di origine Mendicante è il rispecchiamento esterno d'una condizione di esasperata *compassio*, che il linguaggio acceso di testi quali le *Laude* jacoponiche ricalca e amplifica dal paolino "Christo confixus sum cruci" (*Galati*, II, 19) citato dallo stesso Bonaventura nel *Lignum vitae*³³. Nonostante sia forse corretto, poi, ritenere che i "crocifissi dolorosi" non vadano direttamente legati a testi devozionali, è però stato ipotizzato che la loro diffusione in Italia sia legata alle pratiche penitenziali promosse dall'Ordine dei Domenicani, al cui interno peraltro vengono elaborati testi quali lo *Specchio della Croce* di Domenico Cavalca, ugualmente intrisi di dolente e vivido descrittivismo³⁴.

Come ho già detto, la poetica dei *Crocifissi* di Giovanni Pisano è assai diversa: la restituzione visiva delle sofferenze del Cristo rifugge gli accenti crudi, le deformazioni fisionomiche, in favore di una descrizione veridica del corpo, sì smagrito e teso, ma portatore d'un patetismo sublimato che deriva dalla forma del rapporto fra natura e figura elaborato dal maestro "sculpens splendida". Prova ne è che persino la ferita al costato dei crocifissi giovannei è solo dipinta, senza l'enfasi espressionista che dalla letteratura devozionale sembra passare, più o meno direttamente, alle esasperazioni plastiche e cromatiche delle immagini "dolorose". Quello elaborato intorno al 1300 dal *magister* pisano è, piuttosto, un corpo "vero", una figura "naturale" dalla

fisionomia ben misurabile nelle sue parti, i cui presupposti intellettuali e il cui messaggio teologico sono evidentemente molto diversi. Dal punto di vista dello scultore e della sua "sensia", la realizzazione di un'immagine di questo tipo già sembra portare i connotati di quella "paracronia" riconosciutagli da Erwin Panofsky³⁵, se pensiamo al nuovo *pondus* conferito al corpo del Cristo, non espediente retorico per accentuarne le sofferenze sulla croce (come nelle *Meditationes vitae Christi*)³⁶, ma condizione "connaturata" alla esperibile tridimensionalità della figura, il cui tergo è perfettamente reso sin nei muscoli e nei tendini – quelle stesse qualità che Giotto manifesta clamorosamente in pittura nella *Croce* dipinta per Santa Maria Novella³⁷, e a partire dalle quali lo stesso Giovanni modellerà la splendida figura di Margherita di Brabante per il suo *Mausoleo* in San Francesco di Castelletto a Genova³⁸. Il portato di novità d'una simile impostazione deve essere fra i motivi per cui Dante nella *Commedia* guarda così attentamente alla scultura coeva, dei Pisano soprattutto, scegliendola come tramite di quell'effetto sinestetico tradotto con il "visibile parlare" di *Purgatorio*, X, 95³⁹. Mi sia anzi consentito rimarcare come, espressione dell'*ingenium* che Giovanni rivendica nei suoi autoelogi epigrafici, tale concezione della scultura tanto "in petra" che "in ligno" riveli un'affinità d'ordine gnoseologico con il contemporaneo Dante – di cui peraltro è stato intravvisto l'"atteggiamento statuario" in alcuni luoghi della *Commedia*⁴⁰: per il Poeta la Sapienza stessa è metaforicamente esprimibile con la circolarità, come rivela una serie di figure evocate in versi nei canti paradisiaci del cielo del Sole (*Paradiso*, X-XIV)⁴¹. Le implicazioni conoscitive che ne derivano sono efficacemente riprese dal figlio Pietro nella canzone *Non si può dir che tu non possi tutto*, laddove l'onniscienza divina è rapportata a una visione "a tondo" – ma potremmo dire: a tutto tondo – delle cose: "non si può dir che tu non veggì a tondo,/ Dio, ciò che si fa al mondo"⁴².

Ma la personalità di Giovanni lascia credere che il punto di vista dello scultore abbia agito anche nel filtrare le indicazioni teologiche della committenza, tanto più se si pensa che l'approccio – "conoscitivo" e "moderno", potremmo dire – del *magister* pisano si applica qui alla rappresentazione del corpo di Cristo crocifisso. Senza richiamare il dibattito secolare sulla rappresentabilità del divino⁴³, vorrei notare come la poetica giovannea si allontani sia dalle immagini "dolorose" evocate nei testi di devozione Mendicante, sia da quel "lessico del nulla" con cui, per la critica, Jacopone descrive la propria vertigine mistica di fronte al Dio ineffabile della teologia negativa⁴⁴, per elaborare invece l'immagine di un Cristo "vero Dio e vero uomo" come trasmessa dalla predicazione canonica oltre che, naturalmente, dai *Vangeli*. Che proprio nel *Nuovo Testamento*, e non altrove, risieda in ultima analisi la "fonte" cui Giovanni attinge per i suoi *Crocifissi* mi sembra provato, anzitutto, dalla corrispondenza fra la sobrietà del racconto evangelico della crocifissione e l'intellettualistico patetismo dei suoi intagli, che, alieni da ogni cedimento espressionistico, suggeriscono l'adesione a un modulo narrativo commosso e icastico, a una visione com-

posta e interiorizzata del dramma. L'intento di conformarsi alla narrazione evangelica, e più precisamente a quella offerta da san Giovanni (non a caso, del resto, se pensiamo che lo *sculptor* pisano appone la sua firma nella *Fontana* di Perugia sulle specchiature riportanti due magnifiche *Aquile*, simboli dell'apostolo prediletto di Gesù), appare poi evidente in un particolare importante: il *Crocifisso* di Santa Maria a Ripalta, che dalle risultanze dei restauri sembra aver conservato meglio di tutti gli altri la policromia originale⁴⁵, riporta nella ferita al costato le gocce di "sanguis et aqua" che solo il *Vangelo* di Giovanni, fra i quattro sinottici, tramanda come conseguenza della transverberazione da parte di Longino⁴⁶. Purtroppo non è dato sapere se tale iconografia sia stata ripresa in tutti i *Crocifissi* giovannei, ma l'ipotesi pare plausibile. Né si trascuri quanto emerso dalle indagini radiografiche condotte sulla tabella apposta al *Crocifisso* senese, l'unico ad aver conservato la croce intagliata da Giovanni: sotto la scritta "INRI" oggi visibile, tracciata su uno strato di colore antico ma non originale, si è decifrata la frase "BASILEU TON IUDAION", residuo della definizione ingiuriosa di "Re dei Giudei" originariamente vergata in latino, in aramaico e in greco, proprio come narra il *Vangelo* di Luca⁴⁷.

Come si vede, scelta stilistica e opzione teologica trovano, dunque, una sintesi non altrimenti spiegabile: ed è la medesima ansia di mostrarsi teologicamente informato che Giovanni mostra sia adottando la croce a Y, sia affiggendo a essa il teschio di Adamo⁴⁸, così come risultato di una sottile elaborazione sul tema della visione beatifica, ben ricostruita da Clario Di Fabio in un importante contributo, è l'*Elevatio* di Margherita di Brabante nel suo *Mausoleo* genovese⁴⁹. La scelta di raffigurare il Cristo come corpo "vero", del resto, non può non far pensare alla dottrina dell'Eucarestia, della "caro spiritualis" e del "corpus mysticum": il corpo crocifisso è insieme terreno e spirituale, messaggio di reale dolore e di vera Salvezza, oltre che ipostasi dell'unità della Chiesa, secondo speculazioni di derivazione agostiniana – per la cui disamina, tuttavia, rimando a studi specifici⁵⁰. Restando su questo piano dell'indagine, fra verità di fede e "verità" della scultura, mi chiedo però se sia un caso che l'elaborazione di un'immagine "naturale" nei suoi esiti descrittivi, quanto "canonica" nei suoi presupposti dottrinali, avvenga proprio intorno a quell'anno 1300, in cui si celebra il primo Giubileo della Chiesa universale, che addita nella *Veronica* di San Pietro – cioè nella "vera immagine" di Cristo – il culmine del cammino devozionale dei pellegrini⁵¹. Proprio quest'ansia di verità, espressa dalla loro sottigliezza formale e iconografica, dalla loro espressività tormentata ma intellettualisticamente rattenuta, dal loro naturalismo lirico e drammatico ma affatto sovraccarico, lontano dagli accenti affocati dei "crocifissi dolorosi" e della spiritualità Mendicante, sembra raccordare i *Crocifissi* di Giovanni ad altri testi sacri e "ufficiali" che si porranno nella medesima linea dottrinale. Mi riferisco al *sanctus* papale della festa del *Corpus Domini*, l'inno *Ave Verum Corpus* già attribuito a Clemente VI (1352-1362)⁵², che evoca il dogma della Transustanziazione concentrando il dramma della crocifissione in pochi

11. Benevento, Museo del Sannio, Nicola da Monteforte, *Lo scultore in preghiera davanti al Crocifisso*



versi di sobria bellezza, conforme al *Vangelo* di Giovanni laddove ricorda il Salvatore "vere passum, immolatum/ in cruce pro homine,/ cuius latus perforatum/ fluxit aqua et sanguine".

3. "bellissimo crocifisso era e devotissimo"

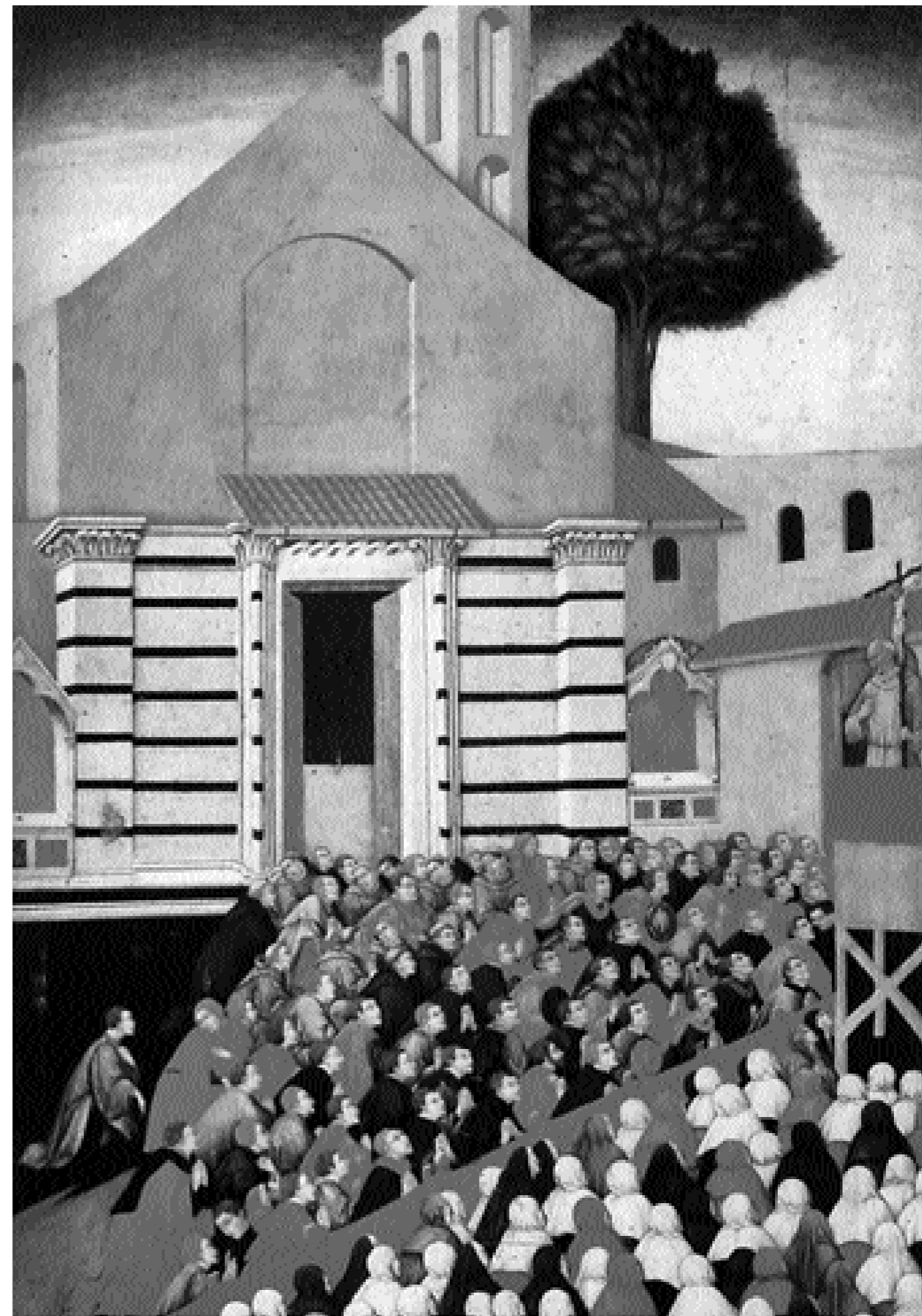
Sorretta dal genio dello *sculptor*, tale elaborazione artistica e culturale – tutt'altro che estranea, lo si è visto, a una certa matrice devozionale coeva – non può tuttavia essere priva di riscontri da parte della committenza e del pubblico, "attori" il cui ruolo nella vicenda in questione non ci è purtroppo tramandato da alcuna fonte. Il discorso, insomma, verte sul "contesto" in cui i *Crocifissi* di Giovanni furono realizzati e visti, e se i documenti coevi mancano, un insieme di notizie può aiutarci a formulare almeno qualche ipotesi. La dimensione di culto, individuale e collettivo, per cui tali opere furono intagliate è efficacemente rappresentata in testi letterari e figurativi: richiamo a esempio la bellissima *Lauda* trecentesca del Venerdi Santo, della confraternita di Santo Stefano di Assisi, in cui il dialogo di Maria con il Figlio si svolge di fronte a una croce "arbore alta" che lo "tien sì stretto a braccia tese", proprio come avviene nelle *Croci* di Giovanni – anche se qui il Cristo è senza dubbio "doloroso"⁵³. Se i capolavori giovannei sembrano effettivamente il complemento adatto per rappresentazioni corali e "drammatiche" come quelle dei *laudesi*, la preghiera personale di fronte a questo genere di opere è altrettanto ben testimoniata nella *Lastra* in cui lo scultore Nicola di Monteforte, nel 1311, si rappresenta genuflesso di fronte a un *Crocifisso* sul tipo di quello senese di Giovanni, con la croce a Y (Benevento, Museo del Sannio)⁵⁴ (fig. 11). Non è un caso, dunque, se una delle più precoci elaborazioni del *Crocifisso* da parte del Pisano, appunto quella oggi conservata al Museo dell'Opera del Duomo di Siena (fig. 1), sia stata legata fra l'altro all'appartenenza del suo auto-



re alla senese Società dei Raccomandati al Santissimo Crocifisso, cui egli appare iscritto fin dalla fondazione nel 1295, come “Maestro Giouanni dell’uopera”: devoti alla Vergine protettrice della città, e attraverso Lei al Cristo crocifisso, i confratelli di questa importante “compagnia” potevano venerare nella loro cappella un “Crucifixo” (non sappiamo se scolpito o dipinto), registrato al primo posto nell’*Inventario* del 1325 e di cui forse avremmo lo *specimen* nel *Sigillo* della Società stessa⁵⁵. Attribuita a Guccio di Mannaia⁵⁶, e quindi di datazione potenzialmente confacente al tempo in cui Giovanni riveste il ruolo di capomaestro presso il cantiere della Cattedrale, che abbandonerà nel 1297 venendo altresì “cassato” dalla Società dei Raccomandati⁵⁷, la matrice (fig. 12), oggi nel Museo di Palazzo Venezia a Roma, mostra però una concezione profondamente diversa del corpo di Cristo, non smagrito e nervoso come nella scultura lignea, bensì pesantemente “fisico” e muscolare; non mosso da una torsione che ne dinamizza la positura per contrapposti, ma armonicamente volto verso sinistra; per di più il Redentore pende da una croce latina, e non a Y, cui è confitto da quattro chiodi e non da tre. Se la cronologia più convincente per la *Croce*

giovannea resta allora quella legata all’arrivo del maestro a Siena dopo la rotta dei pisani alla Meloria nel 1284, o comunque alla sua attività in quel centro⁵⁸, è allora probabile che la sua committenza si debba ai responsabili dell’Opera, che allo stesso Giovanni conferirono l’incarico di lavorare in Cattedrale.

Non facile, si è detto, precisare il rapporto cronologico fra il *Crocifisso* senese e quello oggi al Museo dell’Opera della Primaziale di Pisa, assai simile per intendimenti ed esiti espressivi; tanto più che durante il periodo senese Giovanni è documentato spesso nella sua città natale, ove vuole mantenere rapporti con l’Opera del Duomo⁵⁹. Nel silenzio delle fonti, sono le opere stesse a dichiarare la loro vicinanza temporale; anche del capolavoro pisano, dal 1742 al 1986 racchiuso nella nicchia del sacello del vescovo Francesco Pannocchieschi d’Elci in Cattedrale, non ci sono rimaste tracce in documenti coevi, ma una tradizione riportata da Alessando Da Morrona nel XIX secolo vuole “che stasse anticamente sul celebre pulpito del coro, quando vi predicò S. Tommaso d’Aquino”⁶⁰. Paolo Tronci riferisce quest’ultimo episodio all’anno 1274⁶¹, quando la Primaziale pisana ospita ancora il pulpito di Maestro Guglielmo oggi a Cagliari⁶²; e se la data appare forse precoce per il *Crocifisso* giovanneo, è tuttavia interessante l’ipotetico nesso “funzionale” con un pergamo, struttura ineludibile per la vita liturgica di una cattedrale medievale⁶³. Se da esso (o da essi, quando ve n’erano due) venivano letti il *Vangelo* e l’*Epistola*, non meno importante era la sua funzione di “palcoscenico” per la predicazione⁶⁴; e a tale destino non si sottraggono i pergami di Nicola e Giovanni Pisano⁶⁵. Così forte è anzi il ruolo del pulpito per la predicazione, da far ipotizzare che il programma iconografico, e lo stesso linguaggio anticheggiante del *Pergamo* di Nicola per il Battistero di Pisa, siano da collegare all’attività omiletica (raccolta nei *Sermones*) e alle pretese politiche di Federico Visconti, *familiaris* di Sinibaldo Fieschi (cardinale di San Lorenzo in Lucina, poi papa Innocenzo IV) dal 1243 al 1254, poi arcivescovo di Pisa fino al 1277⁶⁶. Del resto, i pulpiti “istoriati” dei Pisano potevano ben servire ai predicatori come repertorio di immagini da additare ai fedeli – secondo un processo di tipo retorico e mnemotecnico ben attestato nei sermoni tardomedievali⁶⁷. Per le caratteristiche formali e il contenuto teologico che ho tentato di leggervi, i *Crocifissi* di Giovanni, come quello di Pisa o ancor più l’altro, di minori dimensioni, oggi a Berlino, ne sarebbero il più adatto complemento “mobile”, venendo mostrati al pubblico secondo una modalità ben esemplificata nella tavola di Sano di Pietro in cui *San Bernardino predica davanti alla chiesa di San Francesco a Siena* (Siena, Aula del Capitolo della Cattedrale), del 1427 (fig. 13). Per ragioni cronologiche, non si può non pensare che ciò sia avvenuto nelle occasioni in cui, intorno al 1300, furono ospitate in Cattedrale le prediche, accese e coinvolgenti, del domenicano Giordano da Pisa (1260 ca.-1311)⁶⁸; senza contare che, per la sua datazione a ridosso del *Pergamo* del Duomo di Pisa, riterrei di attribuire anche il capolavoro berlinese alla committenza maturata nell’ambito della Primaziale, al tempo in cui ne è attivissimo



Operaio quel Borgogno di Tado che nel 1297 richiama Giovanni da Siena, rivendicando poi di aver fatto fare, appunto, “lo perbio nuovo”⁶⁹.

Per le sue dimensioni (87 cm) è ipotizzabile un medesimo uso per il *Crocifisso* di Prato (Cattedrale), anche se qui non mancano notizie diverse. L’opera è infatti ricordata come “Crocifisso dei Bianchi” in seguito alla tradizione per cui sarebbe stata portata nella grande processione del 1399, che, partita da Pistoia sull’onda del movimento penitenziale dei Bianchi appunto, avrebbe toccato Fiesole e Prato per poi giungere a Firenze⁷⁰. Le *Cronache* pistoiesi di ser Luca Dominici assegnano il medesimo ruolo al *Crocifisso* di Santa Maria a Ripalta (oggi in Sant’Andrea), che in preparazione del devoto cammino fu scelto in quanto “bellissimo crocifisso era e devotissimo che fu paragonato con tutti li altri di Pistoia”; durante la processione l’immagine compie miracoli, e anche dopo, diventando ben presto centrale nel culto civico⁷¹. Sono, queste, le più antiche attestazioni direttamente relative ai *Crocifissi* giovannei, qui fulcro di riti collettivi come le processioni; ma siamo cento anni dopo la loro realizzazione, e questo fa sì che il nome del loro autore non compaia in queste cronache altrimenti assai puntigliose. La mancanza di fonti sincrone, ma anche la palmare corrispondenza stilistica, fa ritenere assai plausibile che l’altra opera giovannea “in ligno” di Pistoia, il *Crocifisso* in Sant’Andrea, sia stato eseguito negli stessi anni del *Pulpito*, e *ab origine* per la medesima sede pievana. Lo stesso legame “genetico” con la sede di attuale conservazione si può supporre per la scultura in San Nicola a Pisa, della cui committenza nulla si sa⁷²; mentre un buon argomento per credere che il *Crocifisso* di Massa Marittima sia stato commissionato per il Duomo è la sua funzione di modello per il *Reliquiario della Santa Croce*, firmato dagli orafi pisani Meo, Gaddo, Ceo e Andrea (che Anna Rosa Masetti ha individuato in Andrea Pisano)⁷³ e realizzato per la

stessa chiesa – come lascia pensare la presenza di san Cerbone nel programma iconografico⁷⁴.

Nei suoi *Crocifissi*, strumenti di devozione personale o collettiva durante le prediche e le processioni, Giovanni imposta un’interpretazione del tema – un corpo “vero” e non “doloroso” – poi ripresa per analogia, non per contrapposizione, al di là delle ovvie differenze stilistiche, da altri artisti: penso a Marco Romano nel suo bellissimo *Crocifisso* per la chiesa di Santa Maria a Radi di Montagna (oggi a Colle di Val d’Elsa)⁷⁵, con il suo studiato naturalismo; a Giovanni di Balduccio nel suo *Crocifisso* per la chiesa pisana di Santa Marta⁷⁶; all’autore dell’importante *Crocifisso* di San Paolo fuori le Mura, ascrivibile alla medesima “linea” pur nella sua fisicità massiva⁷⁷; infine allo scultore del *Crocifisso dei Bianchi* di Lucca (chiesa del SS. Crocifisso dei Bianchi), il cui forte carattere giovanneo è già stato riconosciuto⁷⁸. Se è vero, come è stato notato, che la dislocazione dei *Crocifissi* lignei del Pisano ricalca la geografia dei centri per i quali egli operò come scultore “in pietra”, andrà sottolineato che la cultura dei suoi committenti, per quanto sappiamo, non è legata alla spiritualità degli Ordini Mendicanti, ma piuttosto a una religiosità d’indirizzo “canonico”, benedettino o agostiniano, coltivata nei Capitoli delle cattedrali o in conventi e chiese urbane come San Nicola a Pisa (già retta dagli agostiniani a fine XIII secolo)⁷⁹ e Sant’Andrea a Pistoia, alle cui opzioni teologiche sono strettamente legati forma, stile e messaggio iconografico di queste opere. A queste premesse, a queste attese, io credo, va legato il loro patetismo sublimato, il senso lirico del dramma, la stessa raffigurazione di un Cristo “vero Dio e vero uomo” che nega per intenti ed esiti il crudo espressionismo dei “crocifissi dolorosi”, all’insegna di un equilibrato rapporto fra natura e figura, fra naturalismo e intellettualismo, elaborato dietro le esigenze di quella specifica committenza dal genio dello “sculptor dotatus”, Giovanni figlio di *magister* Nicola.

Sono grato ad Anna Rosa Calderoni Masetti e a Clario Di Fabio per avermi fornito il loro amichevole supporto nella revisione del testo.

¹Sull’iscrizione si vedano almeno, da ultimo: M. Collareta, *La fama degli artisti*, in M. Seidel (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, Firenze 2004, pp. 75-88; R.P. Novello, *Giovanni Pisano: gli inizi dell’artista moderno*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Artifex bonus: il mondo dell’artista medievale*, Roma 2004, pp. 138-146; O. Banti, *Giovanni Pisano: rileggendo le due epigrafi del Pergamo del Duomo di Pisa*, “Critica d’arte”, LXIX, 2007, pp. 105-113; A.R. Calderoni Masetti, *Per un possibile pulpito di Giovanni Pisano nel duomo di Genova*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno internazionale, Parma 2007, Milano 2008, pp. 578-596 (p. 591); Ead.,

Ancora su Giovanni Pisano a Genova, in O. Banti, G. Garzella (a cura di), *Conoscere, conservare, valorizzare i beni culturali ecclesiastici. Studi in memoria di monsignor Waldo Dolfi*, Pisa 2011, pp. 69-74; C. Di Fabio, “*Gratis discenda parando*”. *La ricezione di un modello perduto di Giovanni Pisano: il Calvario della Fondazione Cini*, in R. Alcoy, D. Allios et alii (a cura di), *Le plaisir de l’art du Moyen Âge. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, pp. 841-847.

²G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, vol. 2, Firenze 1967, pp. 64-71.

³M. Salmi, *Opere d’arte ignote o poco note: un crocifisso di Giovanni Pisano*, “Rivista d’arte”, XIII, 1931, pp. 215-221; G. De Francovich, *L’origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, “Römisches

Jahrbuch für Kunstgeschichte”, II, 1938, pp. 143-261; W. von Bode, “Jahrbuch der königlich preusischen Kunstsammlungen”, XXVI, 1905, pp. LXXX-LXXXI.

⁴De Francovich, *L’origine e la diffusione*, cit., pp. 237-240.

⁵P. Kalina, *Giovanni Pisano, the Dominicans, and the Origin of the “crocifixi dolorosi”*, “Artibus et historiae”, XXIV, 2003, 47, pp. 81-101.

⁶M. Lisner, *Holzkrufzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum friihen Cinquecento*, München 1970, pp. 17-22.

⁷M. Seidel, *La scultura lignea di Giovanni Pisano. Con annotazioni tecniche di Luca Bonetti*, Firenze 1971; Id., *Das Prateser Kruzifix: Einblicke in die Werkstattorganisation Giovanni Pisanos*, in *Gesta*, 16, 1977, 1, pp. 3-12; Id., *Giovanni Pisano*, in *Scultura dipinta: maestri di legname*

e pittori a Siena 1250-1450, catalogo della mostra, Siena 1987, a cura di A. Angelini, Firenze 1987, pp. 22-23; Id., *Un “Crocifisso” di Giovanni Pisano a Massa Marittima*, “Prospettiva”, 62, 1991, pp. 67-77; Id., “*Sculpens in ligno splendida*”: sculture lignee di Giovanni Pisano, in *Sacre passioni: scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra, Pisa 2000, a cura di M. Burresti, Milano 2000, pp. 79-94; Id., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento. 2. Architettura e scultura*, Venezia 2003, pp. 435-448; 449-462.

⁸Cfr. C. Gnudi, *Il pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia*, in *Il Gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l’arte gotica italiana*, Atti del II convegno internazionale di studi, Pistoia 1966, pp. 165-179; G.L. Mellini, *Il pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia*, Milano 1969; E. Carli, *Giovanni Pisano: il pulpito di Pistoia*, Milano 1986.

⁹G.L. Mellini, *Giovanni Pisano*, Milano 1970, p. 62.

¹⁰Si vedano principlamente G. De Francovich, *L’origine e la diffusione*, cit.; M. Seidel, “*Sculpens in ligno splendida*”, cit., pp. 87-90.

¹¹M. Seidel, “*Opus heburneum*”. *Die Entdeckung einer Elfenbeinskulptur von Giovanni Pisano*, “Pantheon”, XLII, 1984, pp. 219-229 (riedito in M. Seidel, *Arte italiana del Medioevo*, cit., pp. 389-406).

¹²M. Seidel, “*Sculpens in ligno*”, cit., p. 82.

¹³S. Spannocchi, *Giovanni Pisano. Crocifisso*, in A. Bagnoli (a cura di), *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra, Casole d’Elsa 2010, pp. 156-159.

¹⁴Per le misure di queste opere rimando ai diversi contributi di Max Seidel (vedi nota 5).

¹⁵È noto che Seidel, *Das Prateser Kruzifix*, cit., ritiene che l’opera risenta fortemente del lavoro degli aiuti.

¹⁶Per una trattazione accurata sull’opera rimando alla scheda di Sabina Spannocchi in *Marco Romano e il contesto*, cit., pp. 168-171.

¹⁷Cito A. Bagnoli, in *Marco Romano e il contesto*, cit., scheda n. 7, pp. 176-181.

¹⁸Oltre al fondamentale studio del De

Francovich, e a quello di Pavel Kalina, rimando almeno ad alcune trattazioni particolari e d’insieme sul tema del “crocifisso gotico doloroso”: M. von Alemann-Schwartz, *Crucifixus dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkrufzifixe*, Bonn 1976;

Crocifissi dolorosi. Soprintendenza ai Beni A.A.A.S. per le Provincie di Cagliari e Oristano, a cura di G. Zanzu, Cagliari 1998;

C. Baracchini, *Crocifissi dolorosi: un caso italiano*, in *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, Atti del primo convegno, Pergola 1997, a cura di G.B. Fidanza, Ponte San Giovanni 1999, pp. 217-224; M. Tomasi, *Il Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi e la diffusione del “Crocifisso doloroso”*, in M. Burresti (a cura di), *Sacre Passioni: scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra, Pisa 2000, pp. 57-76; *Neue Forschungen zur gefassten Skulptur des Mittelalters. Die gotischen Kruzifixi Dolorosi*, a cura di U. Bergmann, München 2001; R. Suckale, *Der Kruzifix in St. Maria im Kapitol: Versuch einer Annäherung*, in *Femmes, art et religion au Moyen Age*, a cura di J.-C. Schmitt, Strasbourg 2004, pp. 87-101; G. Hoffmann, *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomenon der Kruzifixi dolorosi in Europa*, Worms 2006; J. Tripps, “*Ein Kruzifix, dem ausz den funff Wunden rotter Wein sprang*”: *die Inszenierung von Christusfiguren in Spätgotik und Frührenaissance*, in *Das Bild Gottes in Judentum, Christentum und Islam: vom Alten Testament bis zum Karikaturenstreit*, a cura di E. Leuschner, M.R. Hesslinger, Petersberg 2009, pp. 117-127. Per il *Crocifisso* in Santa Maria Maddalena a Genova, cfr. la scheda di A. Galli in F. Boggero, P. Donati (a cura di), *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra, Genova 2004, pp. 120-123, e l’intervento di Clario Di Fabio, *Scultura lignea medievale a Genova e in area genovese. Appunti per un bilancio e nuove riflessioni*, in A. Tomei (a cura di), *Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, Atti del convegno, Chieti, 29-30

ottobre 2009, “Studi medievali e moderni”, 15, 1/2, 2011, pp. 115-136.

¹⁹Sulle tecniche esecutive dei crocifissi “dolorosi” rimando a: C. Baracchini (a cura di), *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, catalogo della mostra, Lucca 1996, vol. I, pp. 109-115; vol. II, pp. 58-71; M. Tomasi, *Il Crocifisso di San Giorgio*, cit., pp. 61-64.

²⁰Per i dati di restauro dei *Crocifissi* giovannei cfr.: M. Seidel, *La scultura lignea*, cit., pp. 23-26; Id., *Un “Crocifisso” di Giovanni Pisano*, cit., nota 11; G. Canocchi, M. Ciatti, A. Pandolfo, *La scultura dipinta. Nota su alcuni restauri*, “OPD Restauro”, 3, 1988, pp. 30-35; J. Bauermeister, M. Ciatti, A. Pandolfo, *I Crocifissi lignei di Giovanni Pisano: proposte per un confronto tecnico*, “OPD Restauro”, 3, 1988, pp. 153-161; L. Speranza, P. Stüberc, *Il Crocifisso di Giovanni Pisano del Museo dell’Opera del Duomo di Siena*, “OPD Restauro”, 21, 2009, pp. 245-252.

²¹M. Seidel, *Un capolavoro misconosciuto*, cit., p. 442.

²²F. Sacchetti, *Trecentonovelle*, LXXXIV (ed. cons. a cura di D. Puccini, Torino 2004). Sulla possibilità che tale pratica fosse comunemente adottata cfr. M. Tomasi, *Il Crocifisso di San Giorgio*, cit., pp. 62-64.

²³M. Seidel, *Un “Crocifisso” di Giovanni Pisano*, cit., p. 450.

²⁴*Ibid.*, p. 451.

²⁵Si veda J. da Todi, *Laude*, a cura di M. Leonardi, Firenze 2010.

²⁶Su Bonaventura cfr. F. Corvino, *Bonaventura da Bagnoregio francescano e pensatore*, Roma 2006; per il *Lignum vitae* cfr. *Doctoris seraphici S. Bonaventurae Opera omnia*, vol. VIII, Quaracchi 1898, pp. 68-87. *L’Arbore della Croce* è edito in: *Mistici del Duecento e del Trecento*, a cura di A. Levasti, Milano 1960, pp. 163-180. Cfr. poi U. de Casali, *Arbor vitae crucifixae Jesu*, a cura di C.T. Davis, Torino 1961; L. De Caulibus, *Meditationes vitae Christi olim S. Bonaventurae attributae*, a cura di M. Stallings-Taney, Turnhout 1997.

²⁷Rimando almeno agli studi di Seidel citati in nota 7.

²⁸M. Seidel, “*Sculpens in ligno splendida*”, cit., pp. 83-88.

²⁹*L’Arbore della Croce*, cit., pp. 171-172.

³⁰Rimando a: *Antologia della poesia italiana. Duecento*, a cura di C. Segre, C. Ossola, Torino 1999, pp. 291-317.

³¹Il testo in: *Mistici del Duecento*, cit., pp. 423-467.

³²Per quadro generale rimando, almeno, a: *La religiosità popolare nel Medio Evo*, a cura di R. Manselli, Bologna 1983; *Le mouvement confraternel au Moyen Âge. France, Italie, Suisse*, Atti della tavola rotonda, Roma 1987; R. Rusconi, *La vita religiosa nel tardo Medioevo: tra istituzione e devozione*, in G.M. Cantarella, V. Polonio, R. Rusconi, *Chiesa, chiese, movimenti religiosi*, Roma 2009⁹, pp. 191-254. *Doctoris seraphici S. Bonaventurae*, cit., p. 68.

³³P. Kalina, *Giovanni Pisano, the Dominicans*, cit., *passim*. Il testo del Cavalca è parzialmente edito in: *Mistici del Duecento*, cit., pp. 531-545.

³⁴Concetto espresso in E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1964.

³⁵Cfr. I. De Caulibus, *Meditationes vitae Christi*, cit., pp. 271-272: “*Pendet Dominus ex gravedine corporis deorsum traben-*

tis solum clavis manibus infixis sustentatur”.

³⁶M. Seidel, *Giotto: la Croce di Santa Maria Novella*, in Id., *Arte italiana del Medioevo*, cit., pp. 81-160.

³⁷Su Giovanni e Giotto si veda, ad esempio, F. Flores d’Arcais, *Osservazioni sul rapporto tra Giotto e Giovanni Pisano*, in *Gedenkschrift für Richard Harprath*, a cura di W. Liebenwein, A. Tempestini, München 1998, pp. 87-92; sull’inclinazione “giottesca” dell’ultima attività di Giovanni rimando alla scheda di C. Di Fabio in A. Tomei (a cura di), *Giotto e il Trecento: “Il più Sovrano Maestro stato in dipintura”*, 2, *Le opere*, catalogo della mostra, Roma 2009, Milano 2009, pp. 257-258. Per gli aspetti iconografici e tecnici del medesimo monumento rimando a: M. Seidel, *L’artista e l’imperatore: l’attività di Giovanni Pisano al servizio di Enrico VII e il sepolcro di Margherita di Brabante*, in M. Seidel (a cura di), *Giovanni Pisano a Genova*, catalogo della mostra, Genova 1987, pp. 63-200; *Giovanni Pisano: la tecnica e il genio. 1. Novità e approfondimenti sul Monumento a Margherita di Brabante*, a cura di C. Di Fabio, Genova 2001.

³⁸Si veda, in merito, quanto osservato da M. Seidel, “*Sculpens in ligno splendida*”, cit., pp. 87-88.

³⁹C. Di Fabio, *Facie ad faciem. Approfondimenti su Giovanni Pisano e il mausoleo di Margherita imperatrice*, “Arte medievale”, 2010/2011, 1, pp. 143-188. Ringrazio l’autore per avermi fatto leggere in anteprima il dattiloscritto.

⁴⁰Rimando per esempio a: H. de Lubac, *Corpus mysticum. L’Eucarestia e la Chiesa nel Medioevo*, Milano 1982, pp. 161-185.

⁴¹Cfr. su questi temi: G. Morello, “*La Veronica nostra*”, in *I Giubilei: Roma, il sogno dei pellegrini*, a cura di G. Fossi, J. Le Goff, C.M. Strinati, Firenze 1999, pp. 134-141; G. Wolf, “*Pinta della nostra effigie*”: *la Veronica come richiamo dei romei*, in *Romei & Giubilei: il pellegrinaggio medievale a San Pietro (300-1350)*, a cura di M. D’Onofrio, Milano 1999, pp. 211-218; G. Morello, G. Wolf (a cura di), *Il volto di Cristo*, catalogo della mostra, Roma 2000, Milano 2000; M.G. Muzj, *La Veronica e i temi della visione faccia a faccia*, in *L’immagine di Cristo: dall’Acheropita alla mano d’artista. Dal tardo medioevo all’età barocca*, Atti del convegno, a cura di C.L. Frommel, G. Wolf, Città del Vaticano 2006, pp. 91-116; D. Rezza, “*Il sudario della Veronica nella Basilica Vaticana: storia e testimonianze di una devozione*, Città del Vaticano 2010; G. Morello, “*Or fu sì fatta la sembianza vostra?*”. *La Veronica di San Pietro: storia ed immagine*, in G. Morello (a cura di), *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, Roma 2012, pp. 39-80; A.K. Van Dijk, *The Veronica, the “Vultus Christi” and the veneration of icons in Medieval Rome*, in R. McKitterick, J. Osborne, C.M. Richardson, J. Story (a cura di), *Old Saint Peter’s, Rome*, Cambridge 2013, pp. 229-256.

⁴²Cfr. M. Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge 1992, p. 56.

⁴³*Poesia italiana. Il Trecento*, cit., pp. 195-212.

⁴⁴L’opera era pubblicata da G. De Francovich, *L’origine e la diffusione*, cit.; cito poi: F. Negri Arnoldi, *Pietro da Oderisio, Nicola da Monteforte e la scultura campana del primo Trecento*, “Commentari: rivista di critica e storia dell’arte”, n.s., XXIII, 1972, pp. 12-30.

⁴⁵La significativa notizia è stata rinvenuta da A. Ladis, *Giovanni Pisano: Unfinished Business in Siena*, “Arte cristiana”, LXXXII, 1994, 762, pp. 177-184. Gli *Statuti* e gli *Inventari* della Società sono pubblicati in L. De Angelis, *Capitoli dei Disciplinati della venerabile Compagnia della Madonna sotto le volte dell’I. e R. Spedale di S. Maria della Scala di Siena*, Siena 1818.

⁴⁶Rinvio a E. Cioni, *Scultura e smalto nella*

no, cit.

⁴⁷Nella *Biblia Vulgata* di san Gerolamo (*Iobannes*, 19:33-34), il passo esatto è: “ad Iesum autem cum venissent ut viderent cum iam mortuum non frerunt eius crura sed unus militum lancea latus eius aperuit et continuo exivit sanguis et aqua”.

⁴⁸Ancora nella *Biblia Vulgata* (*Lucas*, 23:38): “erat autem et superscriptio inscripta super illum litteris graecis et latinis et hebraicis hic est rex Iudaeorum”. I risultati delle indagini radiografiche in G. Canocchi, M. Ciatti, A. Pandolfo, *La scultura dipinta*, cit.

⁴⁹Si veda, in merito, quanto osservato da M. Seidel, “*Sculpens in ligno splendida*”, cit., pp. 87-88.

⁵⁰C. Di Fabio, *Facie ad faciem. Approfondimenti su Giovanni Pisano e il mausoleo di Margherita imperatrice*, “Arte medievale”, 2010/2011, 1, pp. 143-188. Ringrazio l’autore per avermi fatto leggere in anteprima il dattiloscritto.

⁵¹Rimando per esempio a: H. de Lubac, *Corpus mysticum. L’Eucarestia e la Chiesa nel Medioevo*, Milano 1982, pp. 161-185.

⁵²Cfr. su questi temi: G. Morello, “*La Veronica nostra*”, in *I Giubilei: Roma, il sogno dei pellegrini*, a cura di G. Fossi, J. Le Goff, C.M. Strinati, Firenze 1999, pp. 134-141; G. Wolf, “*Pinta della nostra effigie*”: *la Veronica come richiamo dei romei*, in *Romei & Giubilei: il pellegrinaggio medievale a San Pietro (300-1350)*, a cura di M. D’Onofrio, Milano 1999, pp. 211-218; G. Morello, G. Wolf (a cura di), *Il volto di Cristo*, catalogo della mostra, Roma 2000, Milano 2000; M.G. Muzj, *La Veronica e i temi della visione faccia a faccia*, in *L’immagine di Cristo: dall’Acheropita alla mano d’artista. Dal tardo medioevo all’età barocca*, Atti del convegno, a cura di C.L. Frommel, G. Wolf, Città del Vaticano 2006, pp. 91-116; D. Rezza, “*Il sudario della Veronica nella Basilica Vaticana: storia e testimonianze di una devozione*, Città del Vaticano 2010; G. Morello, “*Or fu sì fatta la sembianza vostra?*”. *La Veronica di San Pietro: storia ed immagine*, in G. Morello (a cura di), *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, Roma 2012, pp. 39-80; A.K. Van Dijk, *The Veronica, the “Vultus Christi” and the veneration of icons in Medieval Rome*, in R. McKitterick, J. Osborne, C.M. Richardson, J. Story (a cura di), *Old Saint Peter’s, Rome*, Cambridge 2013, pp. 229-256.

⁵³Cfr. M. Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge 1992, p. 56.

⁵⁴*Poesia italiana. Il Trecento*, cit., pp. 195-212.

⁵⁵L’opera era pubblicata da G. De Francovich, *L’origine e la diffusione*, cit.; cito poi: F. Negri Arnoldi, *Pietro da Oderisio, Nicola da Monteforte e la scultura campana del primo Trecento*, “Commentari: rivista di critica e storia dell’arte”, n.s., XXIII, 1972, pp. 12-30.

⁵⁶La significativa notizia è stata rinvenuta da A. Ladis, *Giovanni Pisano: Unfinished Business in Siena*, “Arte cristiana”, LXXXII, 1994, 762, pp. 177-184. Gli *Statuti* e gli *Inventari* della Società sono pubblicati in L. De Angelis, *Capitoli dei Disciplinati della venerabile Compagnia della Madonna sotto le volte dell’I. e R. Spedale di S. Maria della Scala di Siena*, Siena 1818.

⁵⁷Rinvio a E. Cioni, *Scultura e smalto nella*

Figura naturale. Persone di pietra tra Siena, Firenze e Pisa nel primo Trecento

Clario Di Fabio, Università degli Studi di Genova

La Madonna di Palazzo Pubblico, di Jacopo della Porta, 1330-1335.

La Madonna di Palazzo Pubblico, di Jacopo della Porta, 1330-1335.

La Madonna di Palazzo Pubblico, di Jacopo della Porta, 1330-1335.

La Madonna di Palazzo Pubblico, di Jacopo della Porta, 1330-1335.

La Madonna di Palazzo Pubblico, di Jacopo della Porta, 1330-1335.

La rappresentazione naturalistica del corpo e del volto è conquista (o riconquista) epocale della scultura europea del Duecento¹. Non si afferma dappertutto in tempi e con ritmi eguali: è più precoce in Francia e in Germania, dove s’avvia già col terzo decennio del secolo, tarda una decina d’anni in Italia e sottende in molti casi, in forme più o meno esplicite, il richiamo alla tradizione classica, non solo in quanto paradigma di nobilitazione linguistica, ma anche come mirabile prontuario di tipi e formule di mediazione capaci di guidare al confronto con la natura. Il ritorno alla “statua” propriamente intesa, alla figura libera, cioè, da vincoli di sudditanza fisica, formale e funzionale nei confronti della struttura architettonica, è uno degli esiti più profondi e durevoli di questa svolta culturale e artistica, o, piuttosto, delle molteplici svolte che segnano il variegato e interconnesso “mondo gotico”. Dapprima è l’attitudine antiquaria, citazionista, ad attivare la ricerca di una naturalezza multiforme, sempre più pervasiva e attenta ai fenomeni, al mondo, che attinge infine la riconquista dell’individuale, della dimensione della persona in tutta la sua ricchezza espressiva di sentimenti e affetti, nella sua potenzialità di inoltrarsi con eguale disinvoltura – si potrebbe dire – tanto nello spazio esterno quanto in quello interiore².

Si è scritto delle ricerche spaziali che in questo clima si avviano; si è dedicata attenzione all’immagine del corpo, specie in pittura³, e lo studio della natura nella rappresentazione delle fisionomie umane è stato indagato captando l’operato dei suoi *Bahnbrechern* nei multiformi e spesso correlati crocevia dei cantieri delle cattedrali gotiche franco-germaniche⁴. Se quella che può essere definita la riconquista del ritratto fisionomico da parte degli scultori dell’Occidente medievale, anche in chiave protoumanistica⁵, vanta una bibliografia lunga a autorevole, nutrita di agnizioni epocali, altri temi – considerati più all’estero che in Italia – meriterebbero attenzione o approfondimento.

Paradigmi
Nello studio della statuaria due e prototrecentesca potrebbe rivelarsi proficuo, ad esempio, tener conto di una coppia di concetti aristotelici (*Retorica*, 1411b, 33-34), quelli di *enèrgeia* ed *enàrgeia*, collegati ed espressi da vocaboli simili nel suono, ma diversi in quanto al senso. Ne ha trattato Carlo Ginzburg in un saggio assai utile per lo storico dell’arte che voglia indagare la nozione e alcuni esempi di “figura naturale” nel basso Medioevo⁶.

Il primo termine (*enèrgeia*), di uso comune, coi suoi derivati, significa “atto”, “attività” e, ovviamente, “energia”; il secondo (*enàrgeia*) – desueto, nonostante sia stato ripreso dalla retorica latina, da Cicerone a Quintiliano – vale “chiarezza”, “vividezza”, “tangibilità”. È utile tenerne conto, non certo perché si voglia o si possa dimostrare che le riflessioni aristoteliche in merito abbiano esercitato un’influenza più o meno diretta sulle sorti della scultura gotica di quell’epoca e sulle ricerche e i punti di vista di scultori e committenti (almeno, finché fonti inopugnabili non lo affermino; anche in tal caso, però, si dovreb-

be accertare la portata effettiva di quell’ipotetico influsso), ma come paradigmi ermeneutici, guide per captare differenze in situazioni e complessi a un primo sguardo omogenei, o per reperire nessi altrimenti difficili da cogliere.

Sarebbe stimolante – anche se forse *démodé*, almeno in Italia – esaminare questa fase della scultura gotica appunto sotto il profilo specifico dell’*enèrgeia*, intesa come capacità della statua di suggerire energia latente, cioè potenzialità di movimento, disponibilità ad agire nello spazio; e lo sarebbe anche rileggere opere che, pur non essendo ritratti, appaiono concepite e lavorate con chiarezza formale, dettagliata vividezza, tangibile naturalezza⁷. Potranno sembrare ragionamenti formalistici, ma chiunque abbia dimestichezza coi corredi statuari duecenteschi delle cattedrali franco-tedesche non faticherà a riconoscere quali esempi flagranti di *enèrgeia* il *San Giorgio* e il *Sant’Eustachio* (già ritenuto un *San Teodoro*) (fig. 1) che furono affiancati circa il 1230-1235 alle algide statue-colonne del portale centrale di Chartres-nord⁸, o le colossali figure di sovrani stanti di Reims, detti *San Luigi* e *Filippo Augusto*⁹ (fig. 2), o ancora, a Bamberg, il celeberrimo *Cavaliere*¹⁰, che, dopo diverse ipotesi identitarie (Carlo Magno, Costantino, Enrico II, Federico II), ora si ritiene in genere un *Santo Stefano d’Ungheria*¹¹.

Fin troppo semplice, per continuare con gli esempi, è riconoscere addirittura come paradigmi dell’*enàrgeia* figurativa medievale le superlative statue dei fondatori, collocate in piedi, a coppie, contro i pilastri nel coro della cattedrale di Naumburg, dove l’effetto di “verità” è molto accentuato, anche grazie a una policromia, in buona parte conservata, concepita apposta per accentuare l’illusione di guardare di sottinsù persone vere¹². Di carne, in questo caso, più che di pietra (sebbene morte da due secoli e più, rispetto al tempo della loro esecuzione), e intensamente analizzate anche in senso psicologico, e con forza indagatrice ma senza la iper-passionale accentuazione espressiva – Panofsky la definì “ipertrofia dell’espressione psichica”¹³ – che pervade molta scultura tedesca a partire dal Duecento. Tuttavia, “Davanti al riso mondano eppure arcano, insondabile di Regelindis, o alla mano sfinata e bella di Uta (fig. 3), si pensa – sono parole di Roberto Longhi – alla fedeltà di un calco, ma un calco venato di passione”¹⁴.

Dopo questi esempi oltralpini, forse scontati ma utili per chiarezza di ragionamento, torno in Italia. Dove diverse statue, fra l’ultimo Due e il primo Trecento, assumono l’apparenza di “persone di pietra”, singolari – a confronto della norma – per il dettagliato approfondimento analitico delle caratteristiche facciali: hanno tutto ciò che serve ai ritratti, ma non lo sono. Non appartengono, per la maggior parte, nemmeno a quei contesti funerari, memoriali o celebrativi¹⁵, in cui il ritratto bassomedievale prende a manifestare e sviluppa più precoci tendenze fisionomiche¹⁶.

Non citano semplicemente il personaggio, rendendolo riconoscibile ricorrendo a una sia pur rimeditata tradizione iconografica – passando cioè dalla tipologia alla caratterizzazione, e restando fermi a questo stadio – ma lo mostrano, per attinge-

l’oreficeria senese dei secoli XIII e XIV, Firenze 1998, pp. 58-85 (con bibliografia precedente).

⁷ A. Ladis, *Unfinished Business*, cit., p. 180.

⁸ Per la datazione del *Crocifisso* di Siena cfr. anche la scheda di R. Bartalini in A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte (a cura di), *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra, Siena 2003, Cinisello Balsamo 2003. I documenti sull’attività senese di Giovanni in P. Bacci, *Di alcune nuove indagini su Giovanni di Nicola Pisano (1248-1314)*, in Id., *Documenti e commenti per la storia dell’arte*, Firenze 1944, pp. 7-51.

⁹ La cronologia giovannea dopo il momento senese è ricostruita in A. Caleca, *Precisazioni su Giovanni Pisano dopo Siena*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 99-104.

¹⁰ A. Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Livorno 1812, p. 277.

¹¹ P. Tronci, *Memorie istoriche della città di Pisa*, Livorno 1682, p. 230.

¹² Su cui cfr. A.R. Calderoni Masetti, *Il Pergamo di Guglielmo per il Duomo di Pisa oggi a Cagliari*, Pontedera 2000.

¹³ Rimando alle considerazioni di A.R. Calderoni Masetti, *Per un possibile pulpito*, cit., p. 578.

¹⁴ Si vedano per esempio gli studi di: R. Rusconi, *Predicatori e predicazione*, in *Storia d’Italia. Annali*, IV, a cura di C. Vivanti, Torino 1981, pp. 949-1035; V. Coletti, *Parole dal pulpito. Chiesa e movimenti religiosi tra latino e volgare*, Casale Monferato 1983; *Dal pulpito alla navata. La predicazione medievale nella sua recezione da parte degli ascoltatori (secc. XIII-XV)*, Atti del convegno, “Medioevo e Rinascimento”, III, 1989; M. Bacci, *Lo spazio dell’anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma 2005, in specie pp. 145-149; M.G. Muzarelli, *Pescatori di uomini. Predicatori e piazze alla fine del Medioevo*, Bologna 2005, in specie pp. 141-152.

¹⁵ Cfr. M. Seidel, *Die Kanzel als Bühne (Zur Funktion der Pisani-Kanzeln)*, in *Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, Worms 1993, pp. 28-34 (ed. it. cons. *Il pulpito come palcoscenico. Sulla funzione dei pulpiti di Nicola e Giovanni Pisano*, in Id., *Arte italiana del Medioevo*, cit., pp. 127-132). Lo studioso torna su questi temi in M. Seidel, *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, I, Venezia 2012, pp. 326-338.

¹⁶ E.M. Angiola, *Nicola Pisano, Federigo Visconti, and the Classical Style in Pisa*, “The Art Bulletin”, LIX, 1977, 1, pp. 1-27. Sull’attività del Visconti nel suo periodo pisano, cfr. anche M. Ronzani, *La chiesa pisana nel Duecento*, in M. Burresti, A. Caleca (a cura di), *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra, Pisa 2005, pp. 29-32.

¹⁷ Cfr. su questo L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002.

¹⁸ Sulla sua predicazione cfr. *Mistici del Duecento*, cit., pp. 471-527; M.G. Muzarelli, *Pescatori di uomini*, cit., *passim*.

¹⁹ Per le diverse proposte di datazione dell’opera, fra le quali ormai prevale nettamente quella al 1305 ca., cfr. la scheda di S. Spannocchi, in A. Bagnoli (a cura di), *Marco Romano e il contesto*, cit., pp. 168-171. Su Borgogno di Tado rimando a: O.

Banti, *Un committente eccezionale: Borgogno di Lamberto Tadi Operaio dell’Opera del Duomo di Pisa*, in M. Burresti, A. Caleca (a cura di), *Cimabue a Pisa*, cit., pp. 33-39.

²⁰ M. Seidel, *Das Prateser Kreuzifix*, cit., p. 5 e nota 19.

²¹ L. Dominici, *Cronache. I. Cronaca della venuta dei Bianchi e della moria 1399-1400*, a cura di G.C. Gigliotti, Pistoia 1933. Rimando anche alla mia scheda in *Giotto e il Trecento*, cit., pp. 259-261.

²² M. Seidel, “*Sculpens in ligno splendida*”, cit., pp. 90-92.

²³ A.R. Calderoni Masetti, *Il Reliquiario della Croce nel Duomo di Massa Marittima*, “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XXII, 1978, 1, pp. 1-26.

²⁴ M. Seidel, *Un “Crocifisso” di Giovanni Pisano*, cit., p. 451.

²⁵ Su cui da ultimo vedi la scheda di A. Bagnoli in A. Bagnoli (a cura di), *Marco Romano e il contesto*, cit., pp. 176-181.

²⁶ Per cui M. Seidel, *Un importante ritrovamento: Giovanni di Balduccio in Santa Marta*, in *Sacre passioni*, cit., pp. 95-99.

²⁷ Recentemente studiato da C. D’Albergo, *Il Crocifisso parlante di Santa Brigida di Svezia nella basilica di San Paolo fuori le mura e i crocifissi replicati, copiati e riprodotti a Roma al tempo del papato avignonese*, in *Abruzzo: un laboratorio di ricerca*, cit., pp. 229-255; Eadem, *Roma al tempo di Avignone. Sculture nel contesto*, Roma 2013, pp. 125-129.

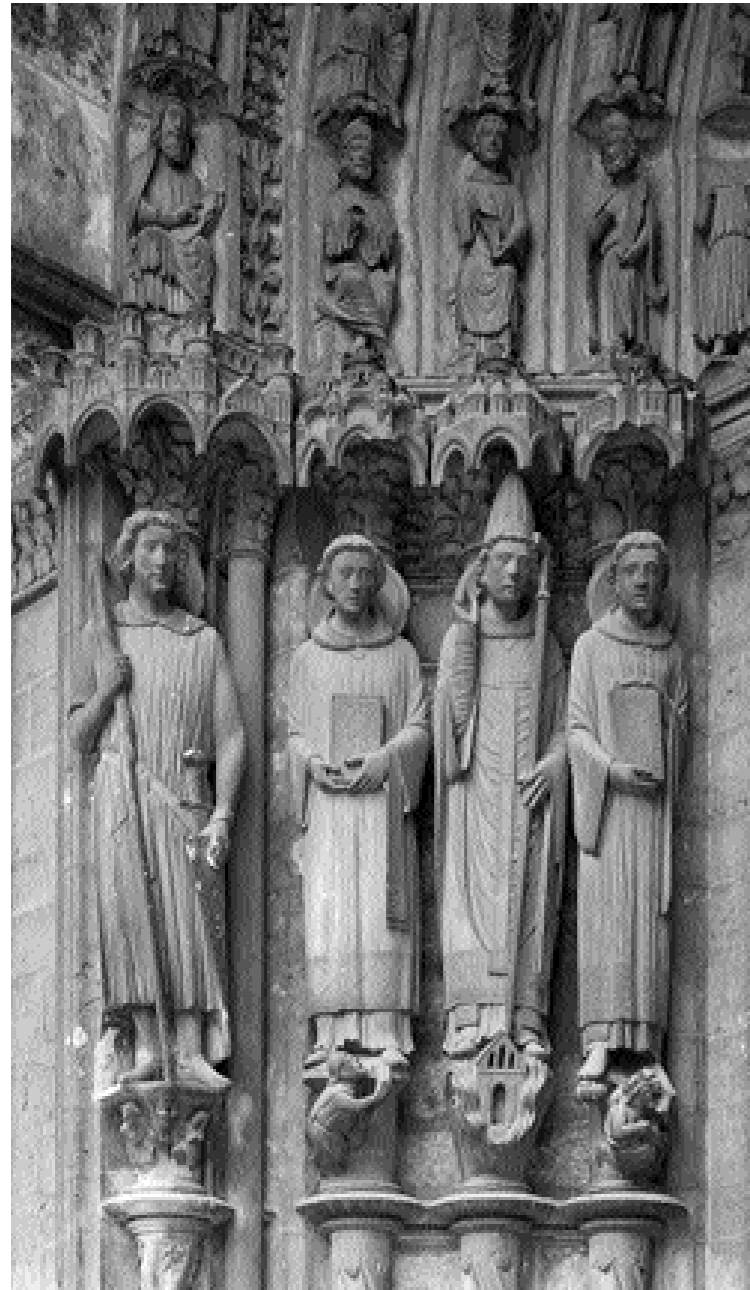
²⁸ Cfr. la scheda di M. Seidel in *Scultura lignea. Lucca*, cit., pp. 99-104.

²⁹ Sulle chiese pisane si vedano le schede di F. Paliaga, S. Renzoni, *Chiese di Pisa. Guida alla conoscenza del patrimonio artistico*, Pisa 2005 (su San Nicola pp. 129-132).

1. Chartres, cattedrale, transetto sud, portale centrale, Sant'Eustachio, 1230-1235 ca.

2. Reims, Musée du Palais du Tau (dalla cattedrale, transetto nord), figura regale stante (Filippo Augusto), 1221-1233

3. Naumburg, cattedrale, coro, Uta, 1243-1249



re un registro espressivo paragonabile a quella che Cicerone – traducendo proprio con questa locuzione il termine greco *enargèia* – definisce la “*inlustris...oratio*”. Quel registro dell’argomentazione oratoria che “mette, per così dire, il fatto davanti agli occhi”, lo rende quasi palpabile: *enargès*, appunto¹⁷. Ma i mezzi della figurazione, sebbene meno duttili e disponibili delle parole, sono ben più concreti, esaustivi e congrui allo scopo di quelli, in quanto producono oggetti tridimensionali dotati di proprietà e caratteristiche più direttamente comparabili alla realtà di natura, grazie a un magistero scultoreo che si distingue per la qualità e la quantità dell’apporto individuale oltre che per la specificità dell’intenzione artistica che lo sottende. L’effetto ricercato è – in una parola – la verità.

A questo punto si è giunti nel cuore del problema ed è possibile abbandonare i parallelismi tra espressione verbale e figurativa, per certi aspetti suggestivi ma anche perigliosi, ed esaminare alcune di queste statue – fra loro coeve e culturalmen-

4. Mühlhausen, Marienkirche, ballatoio del portale sud, L'imperatore Carlo IV e la moglie, XIV secolo



te vincolate (quanto direttamente, è importante riuscire a stabilirlo) – cui si può attribuire a giusto titolo la definizione di “persone di pietra”. Un passo ulteriore sarà quello di riconoscerne e additarne – per serbare la metafora – il patrimonio genetico che le fa diverse e, in termini di storia dell’arte, può servire a spiegarle.

In conclusione di questo paragrafo, voglio ricordare il passo di *Arte italiana e arte tedesca* in cui Roberto Longhi entra in argomento con napoleonica risolutezza, additando (fig. 4) i rischi “di una verità troppo curiosa, quasi indiscreta”, in scultura, “per chiunque si illudesse di procedere oltre l’esempio di Naumburg”. Come “quando, nel tardo Trecento, dal ballatoio gotico del Duomo di Mühlhausen vediamo spenzolarsi, fuori piano, Carlo IV e la consorte, e metter la mano al petto per ringraziare i terrazzani dell’applauso, non restiamo convinti da quel gesto pericoloso; semmai preoccupati. Vien voglia di ammonire che, quando si è scolpiti, non ci si espone in quel modo”. E,

sarcastico verso la vasariana “maledizione di tabernacolini”, chiudeva: “Ecco dove si veniva, per aver lasciato correre in libertà troppe lucertole, troppi camaleonti, su per le ghimberghie delle cattedrali”¹⁸.

Affacciarsi e sporgersi

Gli parevano un segno, quelle sovraesposte immagini di pietra (e quei camaleonti), dei rischi di una ricerca naturalistica spinta, nella volontà di aderire al reale, alle estreme conseguenze. Ma Longhi, così estremista in quel saggio nell’approfondire la demarcazione fra Medioevo e Rinascimento (“Non è poi bisogno di rammentare come da codeste strade perigliose noi ci togliessimo decisamente a un tratto e facessimo piazza pulita, fin dai primi anni del nuovo secolo, col Brunelleschi, con Donatello, su tutti, con Masaccio”)¹⁹, dimenticava che quell’affacciarsi e quello sporgersi di personaggi lapidei a mezzo busto, non altrettanto spenzolanti ma più numerosi, affolla anche uno dei

monumenti gotici più significativi eretti e decorati in Italia fra l'ultimo Due e il primo Trecento, in uno dei luoghi deputati – per così dire – del protoumanesimo medievale, il Duomo Vecchio di Siena (fig. 5), la città di Duccio e “di Simone, questo Petrarca della linea”²⁰.

Abbandonata Siena entro il 1297, il cittadino senese Giovanni Pisano – che dopo il maggio 1284 aveva guidato il cantiere di Santa Maria, dapprima come *magister Operis* e poi a pieno titolo, almeno dal luglio 1290, come *caput magistrorum* – lasciò i lavori della facciata interrotti all'altezza delle cuspidi dei portali²¹. Problemi di varia natura ne avevano reso critica la posizione di progettista, più sommo scultore com'era che manager puntuale di un'impresa complessa, inadeguato a gestire insieme un numeroso stuolo di collaboratori e la programmazione integrata e coerente delle fasi della fornitura, della prefabbricazione in cava e della posa in opera pianificata dei blocchi lapidei, anche scolpiti.

L'ascesa di Camaino di Crescentino (citato dai documenti a partire dal 1299)²² e il rinnovo (solo parziale, probabilmente) delle maestranze segnarono l'avvio di una nuova fase di lavori, destinata, con almeno quattro svolte progettuali in corso d'opera, a protrarsi fino al novembre 1310, quando si programmava di dotare di un mosaico la cuspide maggiore, e al 1° maggio, dichiarati chiusi i lavori della facciata, si aprirono quelli del nuovo coro orientale e del connesso battistero²³.

Il passaggio dalla soluzione pensata da Giovanni, coi tre portali sovrastati da una loggia continua, il tutto stretto fra i due pilastri angolari, a quella definitiva, con due pilastri intermedi e una grande rosa, avvenne quindi per gradi fra il 1299 e, al più tardi, l'inizio del 1310, visto che nel novembre di quello stesso anno il frontone maggiore era ritenuto idoneo – come s'è detto – ad accogliere un mosaico, forse con la *Madonna assunta*²⁴. Che l'apparato scultoreo dei muri di facciata circostanti il rosone debba perciò datarsi entro queste date è ormai ammesso dagli studiosi²⁵. Se il ciclo di quattordici grandi statue dialoganti, in origine approntato da e sotto la regia di Giovanni Pisano²⁶ e poi sviluppato e arricchito da altre figure al tempo in cui Camaino di Crescentino era il più pagato fra i *magistri* del duomo, formava un grandioso *theatrum sacrum* volto a esaltare la Vergine, innovativo dovette apparire allora (e sembra ora a noi) anche un altro consesso, più numeroso, quello che attornia la rosa. Nell'ideazione e nel rapporto architettura-figura (figg. 6, 7), è impossibile non vedervi una rielaborazione della soluzione adottata da Nicola Pisano nelle logge esterne del battistero della sua città e derivazioni da, o assonanze con, prototipi miniatori senesi e pittorici giotteschi assisiati, tra cui la Kosegarten rimarca soprattutto il trittico ad affresco con la *Madonna col Bambino fra i santi Nicola e Francesco* della cappella Orsini, nella chiesa inferiore²⁷, ma che io proporrei di integrare col rimando all'abside di quella superiore, dove Cimabue aveva proposto, entro un'illusionistica loggetta a triforio e aldilà di un parapetto, una *Madonna col Bambino* affiancata da *Gioacchino con Anna*, da un lato, e da Giuseppe intento al suo lavoro di fale-

gname, dall'altro, con un'idea spaziale innovativa ora penalizzata dallo stato di conservazione.

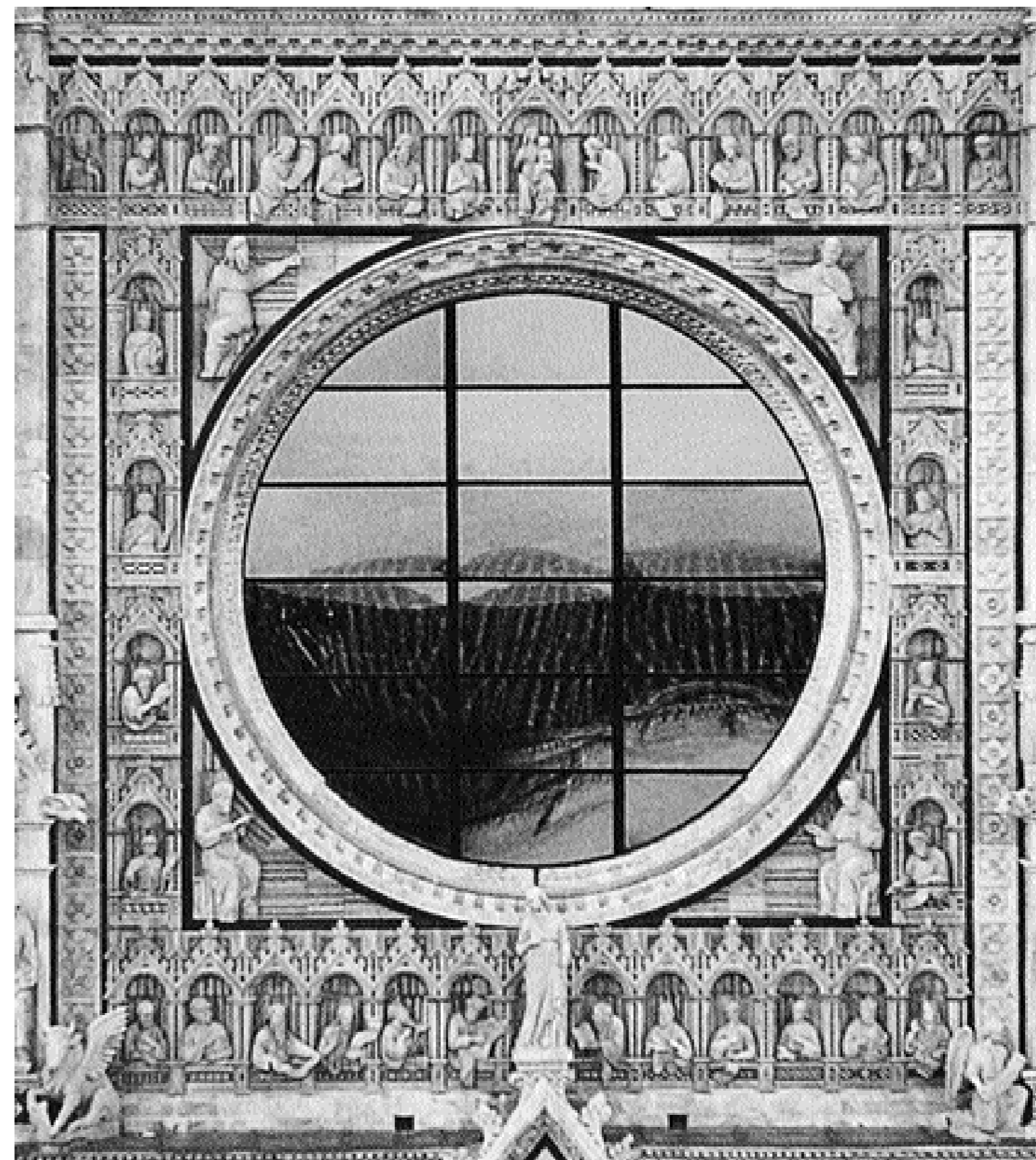
Trentaquattro mezze figure (ma erano canonicamente quarantadue, in origine)²⁸ – gli *Antenati di Cristo* secondo la carne – si affacciano, più che da semplici “nicchie a tabernacolo” (*Tabernakelnischen*)²⁹, ai davanzali di due lunghe finte balconate orizzontali a loggia, centinate e coronate da vimperghe con gattoni, collegate in verticale da due serie di cinque “finestre” simili, sovrapposte. Una *Madonna col Bambino* che occupa la finestra centrale della balconata alta fa da perno di simmetria della composizione, che si qualifica così come la *Genealogia della Vergine*, patrona, regina di Siena e titolare della sua cattedrale.

Evidente è la ricerca di un collegamento coerente con la parte inferiore, nelle arcatele a pieno centro sovrastate dalle cuspidi, tanto diverse da quelle dei due veri tratti di loggiato che sovrastano i portali minori, assai più esplicitamente gotiche. Vale la pena di notarlo, perché potrebbe essere un indizio, da un lato, dell'esecuzione da parte di *teams* diversi di scultori ornati; dall'altro, di una possibile seriorità di queste rispetto a quelle. A una datazione precoce della serie nel primissimo Trecento non sembra ostare nulla, poiché, visto che non fu affatto realizzata da un solo scultore – lo denunciano le differenze di stile, le disparità qualitative tra le singole figure e il ben diverso agio con cui stanno e talora si muovono entro lo spazio loro assegnato – la sua esecuzione nei vicini spazi dell'Opera poté prendere tempi relativamente contenuti e procedere di pari passo con l'erezione delle murature con cui sarebbe stata resa solidale.

Non si sa chi l'abbia avuto l'idea progettuale di questa scenografia scultorea di antenati che assistono alla gloria del pollone culminante del loro albero genealogico comodamente installati in palchetti simili a quelli di un teatro ottocentesco. Se la scelta del soggetto non poté che essere indicata dalle gerarchie religiose attraverso gli Operai, la sua traduzione architettonico-figurativa avrebbe dovuto rientrare nei compiti del *caput* in carica dei *magistri lapidum*. Dopo la partenza di Giovanni Pisano, però, quella qualifica non fu riassegnata a nessuno e Camaino di Crescentino dai documenti sembra essere stato un *primus inter pares* piuttosto che un *caputmagister*. Fu sua l'idea, o la riaggregata maestranza mise in atto un'idea ereditata dal grande Pisano? Che l'impronta conformante di quest'ultimo – ovvero, la sua egemonia culturale – non sia venuta meno (come si vedrà), negli stili dei *magistri* della facciata, mentre Camaino non lasciò alcuna opera che gli si possa riferire con certezza e nemmeno il segno di un'intenzione formale unificatrice sulle opere databili post 1299, farebbe propendere per la prima ipotesi, ricordando che – come s'è detto – proprio la lezione del corredo esterno del battistero pisano fornì al nuovo *theatrum sacrum* senese importanti suggestioni.

Nella sua globulare corporeità e nella morbidezza carnosa del volto e del collo, la *Madonna col Bambino* sommitale (fig. 8), a figura intera ma di proporzioni minori dei suoi vicini, nettamente antigiovannea, è stata più volte valutata d'impronta arnofiana, e riferita alla cerchia di Camaino di Crescentino³⁰;

5. Siena, cattedrale, facciata, Antenati di Cristo/Genealogia della Vergine, copie del XIX-XX secolo, da originali del 1300-1310 ca.



6. Siena, Museo dell'Opera (dalla facciata della cattedrale), Antenati di Cristo/Genealogia della Vergine, 1300-1310 ca.



7. Siena, Museo dell'Opera (dalla facciata della cattedrale), Antenati di Cristo/Genealogia della Vergine, 1300-1310 ca.



8. Siena, Museo dell'Opera (dalla facciata della cattedrale, serie superiore), Madonna col Bambino, 1300-1310 ca.



non senza buone ragioni, glie la si potrebbe direttamente accreditare, visto che costui deteneva in quegli anni il primato e che sarebbe strano che non si fosse riservato quell'immagine, centrale, in quel complesso iconografico. Anche il terzo vecchione da sinistra (figg. 6, 9), nel loggiato inferiore, che con gesto disinvolto protende le mani reggendo un cartiglio, è entrato individualmente nel dibattito critico, soprattutto grazie a Giovanni Previtali, che, assegnandolo con dubbio alla coppia Ciolo di Nerio/Marco da Siena, lo valutò determinato dalla "precoce influenza... [di Marco Romano] sugli scultori formatisi all'ombra di Giovanni Pisano capomaestro del Duomo di Siena"³¹, e a Gert Kreytenberg, che, accogliendo l'attribuzione previtaliana a Marco Romano solo per due delle mensole di controfacciata, leggeva nella coppia meridionale le origini di Goro di Gregorio³². A questo punto di vista, osservavo: "Ipotesi ammissibile ma antieconomica: con che autorità, infatti, grazie a qual tipo di retroterra, in virtù di quali esempi della sua arte visibili in città poté egli esercitare un'influenza su certi suoi colleghi senesi? Più verosimile un altro punto di vista, secondo cui questa (insieme alle mensole dei portali di controfacciata) potrebbe essere la traccia del primo, e già eccellente, svilupparsi della maniera individuale di quest'umbratile 'romano'³³. Il condizionale è d'obbligo, naturalmente, e una certezza assoluta non si potrà mai avere, tuttavia è palese fino a che punto quest'opera sia legata all'unica documentata di Marco Romano, il *San Simeone* veneziano del 1318³⁴ e come, anzi, serva a ribadire uno degli aspetti salienti e distintivi del repertorio culturale di questo scultore, il legame – critico ma obbligato – con Giovanni Pisano, costruitosi a Siena, nel cantiere della facciata diretto fino a circa il 1297 proprio da quest'ultimo, i cui grandiosi e oratorii tipi profetici Marco riprende, nel trattamento elegante, sinuoso e manierato di barbe e capelli, arricchendoli con note d'attenzione naturalistica nella struttura e nel modellato dei volti, ma neutralizzandone la pervasiva tensione espressiva e gestuale. Il filone di ricerca, insomma, che culminerà nei due santi cremonesi³⁵ e – ne sono persuaso – nella propria figura di Enrico Scrovegni (1317-1320), della Cappella dell'Arena

9. Siena, Museo dell'Opera (dalla facciata della cattedrale, serie inferiore), Marco Romano (?), Profeta (?), 1300-1310 ca.



9

11. Cremona, cattedrale, protiro del portale maggiore, Marco Romano, Sant'Omobono, post 1303-ante 1312



10

13. Pisa, cattedrale, pergamo, Giovanni Pisano, San Matteo Evangelista, post 1302-ante 1310



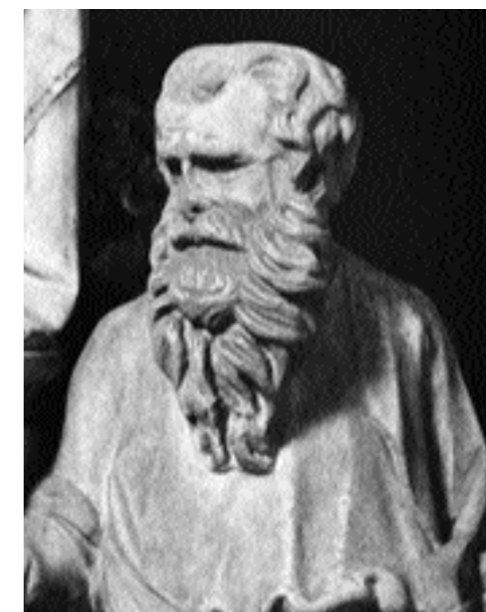
11

10. Siena, cattedrale, mensole alla base della cupola, Marco Romano (?), San Savino, 1290-1300 ca.



12

12. Siena, cattedrale, mensole alla base della cupola, Marco Romano (?), San Bartolomeo, 1290-1300 ca.



13

14. Siena, Museo dell'Opera (dalla facciata della cattedrale, triangoli del rosone), Marco Romano (cerchia di), Un antenato di Cristo, 1300 ca.



14

padovana³⁶: esempi flagranti di *enargeia* italiana prototrecentesca, in sintonia evidente (e, per ora, misteriosa) con le statue di Naumburg. Sviluppando le letture stilistiche di Enzo Carli, ho creduto possibile ravvisare nel *San Savino* (una delle cinque statuette poste su mensole alla base della cupola)³⁷ (fig. 10), una delle prime prove di questo scultore già indirizzate alla naturalizzazione del tipo, preconizzando il *Sant'Omobono* di Cremona (fig. 11). Ed è singolare riscontrare che il *San Bartolomeo* (fig. 12), uno dei suoi compagni (quattro rappresentano infatti i *Protettori di Siena*, la quinta, probabilmente una *Caritas*, allude alla città stessa) mostra esattamente gli stessi caratteri illustrativi marcatamente giovannei (il nesso con l'*Evangelista Matteo* del pergamo pisano è evidente) (fig. 13) uniti allo stesso piglio concreto e alla conduzione delle superficie del sopraccitato *Profeta* a mezza figura³⁸.

Che queste opere – dopo le quattro mensole dei portali minori di controfacciata – siano i prodotti dell'impegno di Marco Romano nel cantiere senese sotto Giovanni Pisano e appena dopo la

sua partenza (ovvero, fra 1290 e 1305 ca.), cioè al tempo di Camaino di Crescentino *primus inter pares*, è importante³⁹, ma lo è ancor più cogliervi l'attecchire di una cultura che è la sua o, forse meglio, anche la sua, proprio in questo articolato e tormentato cantiere – quasi un paradigma del "rapido circolare di correnti figurative nel trecento"⁴⁰ – nel quale non solo egli trovò una prima affermazione già al tempo dell'egemonia di Giovanni e della sua cosiddetta "folle asprezza"⁴¹, ma ebbe l'occasione di incontrare quel canonico Ranieri di Albertino che gli apersse la strada delle commesse in Val d'Elsa e, divenutone vescovo, a Cremona⁴².

Saranno perciò da ribadire e sviluppare alcuni punti di vista brevemente illustrati da Antje Kosegarten in una pagina del suo fondamentale volume del 1984, dove, trattando appunto di questo gruppo di sculture, ne rilevava la capacità di osservazione fisiognomica e, nel riconoscerli i segni di una specifica tendenza senese verso l'individualizzazione ritrattistica, vi vedeva (come aveva già fatto Carli) il punto di partenza, sviluppato anche nel *Monumento Porrina* di Casole d'Elsa, delle ricerche prototre-

15. Siena, Museo dell'Opera (dalla facciata della cattedrale, serie inferiore), Marco Romano (?), Evangelista (?), 1300-1310 ca.



16. Siena, Museo dell'Opera (dalla facciata della cattedrale, nicchia nord del pilastro meridionale), Marco Romano (cerchia di), San Luca evangelista (?), 1300-1310 ca.



centesche nel campo della caratterizzazione naturalistica del ritratto, strettamente connesse a esperienze pittoriche romane, assisiati e, ovviamente, senesi⁴³.

Un Profeta, un Evangelista, un Santo vescovo

A questo gruppo anche altre figure della facciata si possono ascrivere. Fra gli *Antenati della Vergine*, e soprattutto tra i quattro a piena figura disposti nei triangoli di risulta del rosone, in effetti, spunti naturalistici si captano (fig. 14), ma in immagini in qualche caso troppo danneggiate per consentire un giudizio obbiettivo.

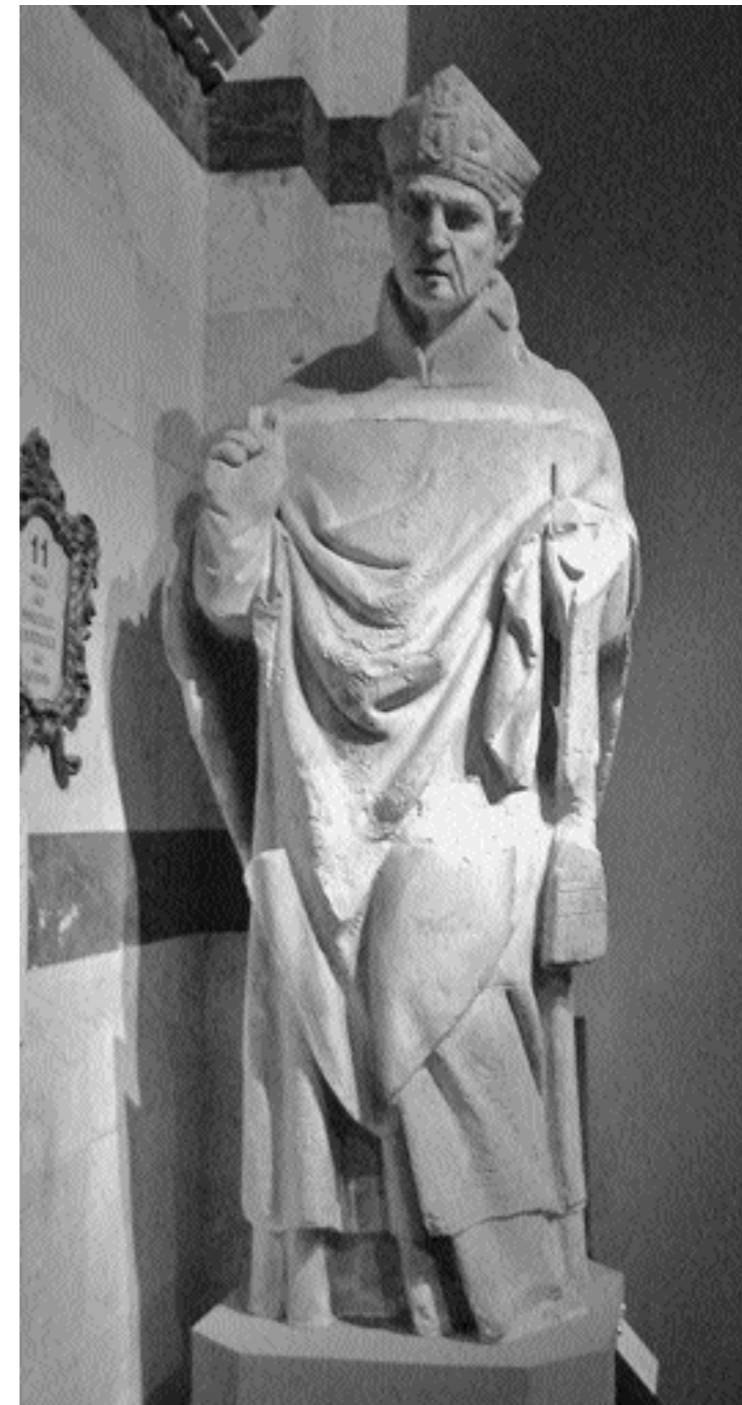
Ancora, leggendo il quarto personaggio del loggiato inferiore destro (fig. 15) in rapporto col *Profeta* più volte ricordato – che è, guarda caso, il suo omologo, nella serie opposta – si coglie fra i due la stessa dialettica di tendenze formali già riscontrata nel discorso svolto fin qui: il *Profeta*, col suo piglio pisanesco, evidente ma esteriore, cioè “eroico” ma calmo e ordinato, e questa figura – forse un *Evangelista* – che non è né un “tipo” con ascendenti riconoscibili, né semplicemente un “carattere”, ma ha una fisionomia credibile, con tratti del volto che sembrano appartenere a un individuo reale. Questo è proprio un “uomo di pietra”. Non voglio certo riproporre *tòpoi* frusti – come quello del giovane genio *naïf* che guarda alla natura (una pecora, un collega, un *operarius*, se stesso) e la riproduce di getto – ma noto in questo calvo e glabro *Evangelista* (se è davvero tale) quella stessa intenzione artistica, quella volontà di individualizzazione che distingue il *Porrina* valdelsano e il *Sant'Omobono* cremonese⁴⁴, opere di quel Marco Romano che non nacque come artista nel cantiere di questa facciata (perché le mensole di controfacciata, verosimilmente finite per prime, non son certo opere di un apprendista, ma di uno scultore di figura già rifinito, nella cui prima formazione la componente giovannea non era ancora entrata), ma vi si arricchì assai.

Confrontare tipi umani affini agevola il mio argomentare, ma in realtà anche il paragone con una delle mensole del portale destro della controfacciata rivela, nello stile e nella tecnica di conduzione scultorea, analogie precise, che confermano come – in ogni caso – si tratti di opere strettamente legate.

Pur diverse nel registro espressivo, il cosiddetto *Evangelista* e il *Profeta* dalla barba manierata che gli fa da *pendant* si staccano comunque dalle figure vicine sul piano della qualità, per la franchezza nel porgersi di tre quarti e nell'atteggiarsi e per la disinvoltura nell'abitare lo spazio di loro competenza, probabile frutto di consuetudine con le ricerche coeve più spinte in tal senso, in pittura e in scultura⁴⁵. Sembrano concepiti per illustrare la coppia di concetti aristotelici cui ho fatto cenno in apertura: *enàrgeia* ed *enèrgeia*, rispettivamente. Ma, per essere precisi, bisognerebbe dire che nell'*Evangelista*, e in tutte le immagini del suo tipo, i due connotati si combinano.

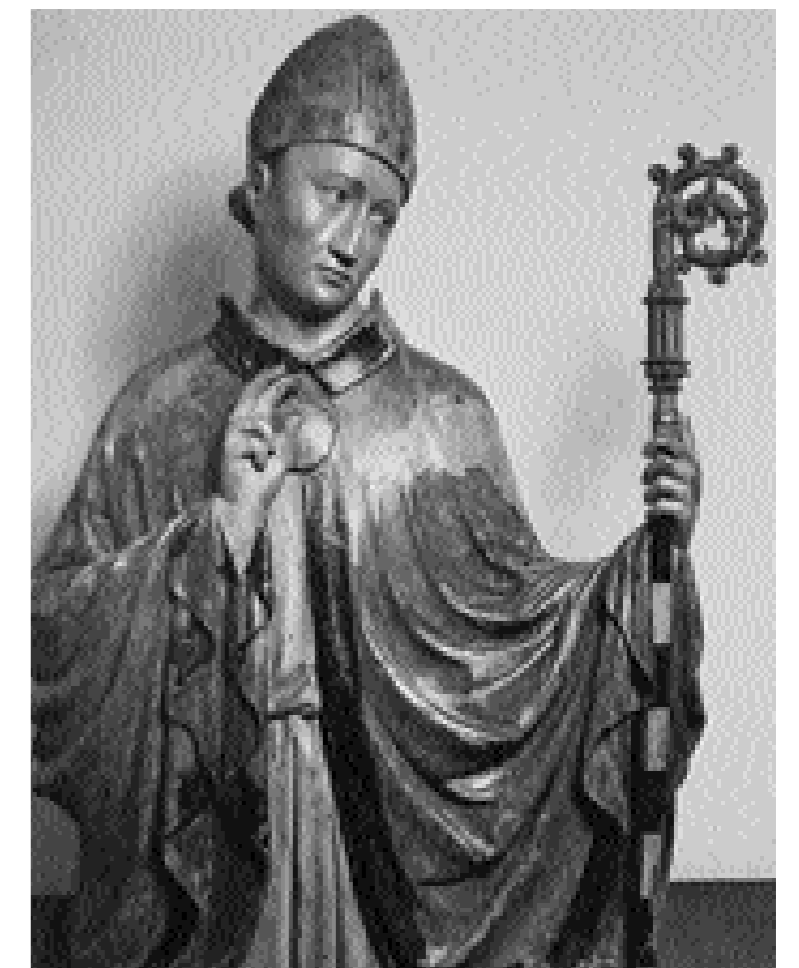
In realtà, anche altre figure della facciata – conservate nel Museo dell'Opera e sostituite da copie – presentano caratteri analoghi; menzionarle tutte, però, vorrebbe dire ripercorrere lemma per lemma il catalogo della Kosegarten e, ammesso che

17. Siena, Museo dell'Opera (dalla facciata della cattedrale), Marco Romano (?), San Savino, 1300-1310 ca.



ne fossi capace, farebbe comunque difetto lo spazio. Voglio però additarne almeno altre due, vere e proprie statue, di cui una è un genuino, misconosciuto capolavoro. Non è lecito valutarle come una coppia intenzionalmente elaborata: la notevole differenza di misure (ben trenta centimetri) lo esclude, e se di una – forse, un *San Luca Evangelista* (fig. 16) – si conosce la provenienza dalla nicchia nord del pilastro meridionale, all'altezza del rosone (dato significativo per questioni di cronologia relativa), dell'altra – un *San Savino* (fig. 17) – se n'è perduta la memoria⁴⁶. Per impostazione e fattura sono talmente vicine (si guardi come i corpi, a dispetto del diverso abbigliamento, siano analoghi per concetto) che potrebbero avere il medesimo autore. Il volto della prima, per quanto l'usura atmosferica ne abbia impoverito il modellato, è fratello di stile del barbuto *Profeta*

18. Siena, Museo dell'Opera (dalla facciata della cattedrale), Marco Romano (?), San Savino, 1300-1310 ca.



19. Collezione privata, Maestro di cultura senese-umbra (cerchia di Marco Romano), Santo vescovo, 1315-1320 ca.



previtaliano, il *Vescovo* comunica quell'*enàrgeia* di cui più volte ho detto: una testa (fig. 18) splendidamente individuata, nei dati fisionomici e nei segni dell'età, un cipiglio e uno sguardo resi indagatori dalle ombre generate dalla bocca dischiusa e da una fronte intensa, coi sopraccigli rinforzati da quegli stessi segni verticali di unghietta (studiati per generare effetti di luce e ombra) che si ritrovano identici in quasi tutte le sculture fin qui considerate, derivando da accorgimenti esecutivi di Giovanni Pisano, il cui *Mosè* si può portare a confronto.

Un'attribuzione, anche in questo caso, è problema rilevante, ma arduo. Però, che si debba a un artefice maturo, formato e capace di guardare a Giovanni Pisano senza subirne troppo l'impronta, e che sia stata foggata dallo scalpello dell'autore del piccolo *San Savino* delle mensole alla base della cupola mi sembra evidente, e non certo per banali ragioni di soggetto o di attributi iconografici, ma per l'assoluta coincidenza d'intenzione artistica, di tecnica e di dettagli morelliani (la forma sintetica delle orecchie). Davanti a opere del genere, o si dovrà pensare ad allestire un proto-catalogo di Marco Romano, oppure si dovrà concludere che per alcuni fra gli scultori post-giovannei della facciata senese, guardare alla realtà dell'uomo era interesse condiviso. Come per Marco, che fino al 1301 poteva benissimo (a quanto si sa) lavorare ancora a Siena.

Non troppo distante da questo *foyer* culturale e professionale credo si sia formato anche l'autore di un *Santo vescovo* (fig. 19) di collezione privata a due terzi di figura in legno intagliato e policromo⁴⁷. Bene ne dice Alessandro Bagnoli: "nonostante l'effetto del tuttotondo, si tratta di un altorilievo che in origine possiamo immaginare addossato a un fondo, all'interno di un tabernacolo e in relazione ad altre figure, visto che il Santo rivolge decisamente lo sguardo verso destra. La figura è talmente pensata come parte di un insieme e con un unico, ben definito punto di vista che la sua monumentale presenza si impone solo nella veduta frontale; di lato invece la posa della mitria risulta scombinata rispetto alla testa, i cui tratti fisionomici sembrano deformarsi".

Continuando nell'analisi, lo studioso rileva la difficoltà di precisarne le coordinate culturali, ma vi nota nell'ancora elementare scorcio delle mani un tratto arcaico di sapore duccesco, e nel "flessuoso gioco delle pieghe", memore delle ascendenze di Giovanni Pisano; vi coglie infine un'assonanza con l'umanità evocata (1317 ca.) da Simone Martini nelle *Storie di san Martino* ad Assisi, nella Basilica inferiore⁴⁸. Una cronologia sulla fine del secondo decennio sembra convenirgli.

L'attribuzione di questo legno a un "Maestro di cultura senese-umbra", prospettata da Bagnoli, è molto interessante poiché un confronto fotografico lo rivela per certi aspetti prossimo alla statua marmorea che sto per presentare. Affine nell'impostazione, nel tono e nel grado formale e, appunto, nei presupposti culturali. Soprattutto se si valuta cosa si intenda per "umbra" e se questo termine non significhi, dopo tutto, "arnolfiana"⁴⁹, considerato che, sia pure come collaboratore di Nicola Pisano per il pergamo, lo stesso Arnolfo aveva lavorato a Siena⁵⁰. E nel-

21. Firenze, Museo Nazionale del Bargello (da Santa Maria Novella, Chiostro dei Morti), Maestro della cerchia di Marco Romano, Santo vescovo benedictino, 1315 ca.



22. Firenze, Museo Nazionale del Bargello (da Santa Maria Novella, Chiostro dei Morti), Maestro della cerchia di Marco Romano, Santo vescovo benedictino, 1315 ca.



l'Umbria papale – vale a dire a Orvieto e a Perugia –, e a Roma. E Marco era *romanus*, le sue radici erano in quei luoghi: qualcosa deve pur voler dire.

Un Vescovo senese a Firenze

Fra 1297/1299 e 1310, a Siena, il naturalismo è dunque una delle opzioni figurative perseguite dagli scultori (o, almeno, da uno in particolare) anche nella statuaria; ben dopo che Nicola Pisano, nelle mensole della cupola, aveva agito da *Banhbrecher*, ma ben prima che istanze affini si affermino anche nel rilievo, dove – lo hanno dimostrato studi recenti – solo in anni appena successivi si manifesta un interesse specifico per la rappresentazione della figura nell'ambiente, nello spazio, nell'atmosfera⁵¹.

Una constatazione del genere può forse aiutare a rispondere agli interrogativi posti da una statua fiorentina che presenta parecchie analogie con le sculture appena analizzate.

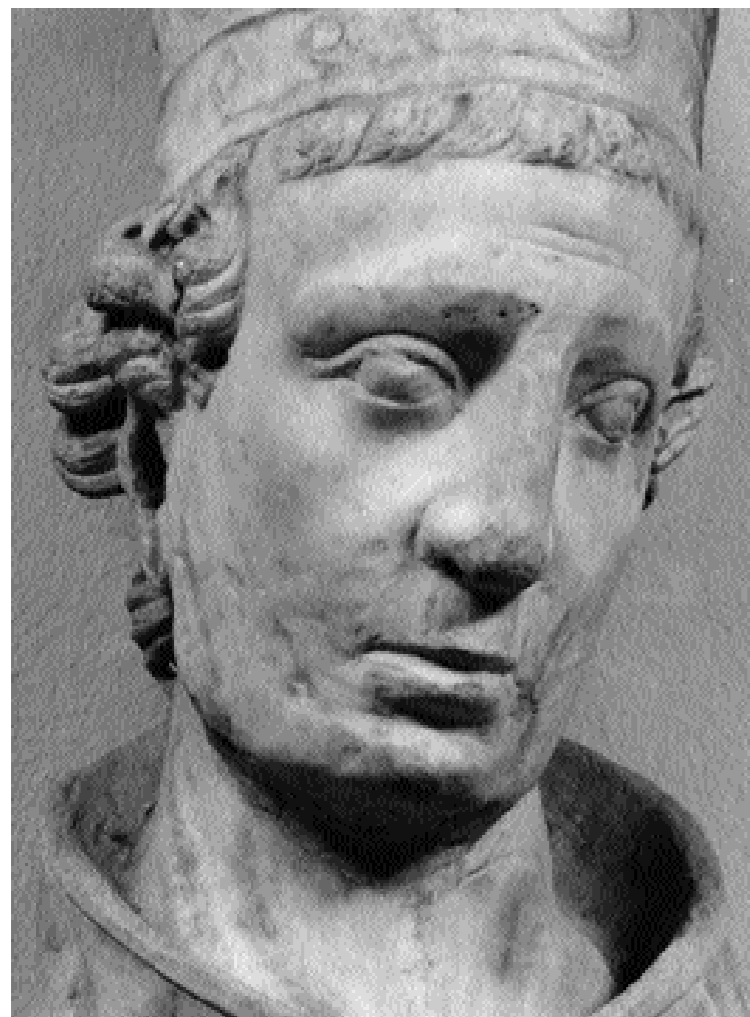
Di marmo, grande quasi al naturale, effigia ancora un *Vescovo benedictino* (fig. 20), credibilmente un santo⁵². Pervenne al Museo Nazionale del Bargello il 13 giugno 1867, dopo i decreti soppressivi dell'anno precedente, dal Chiostro dei Morti di Santa Maria Novella, dove non si sa bene tuttavia dove e come figurasse, visto che per il Campani era "nel" muro di cinta e per il Supino, invece, vi si ergeva "sopra"⁵³. Più attendibile il primo, poiché nel XVII secolo è già segnalata entro un'edicola e posta su un incoerente plinto coi *Santi Pietro e Paolo*, fini-

to anch'esso al Bargello. Non se ne sa altro, per cui non è da escludere che provenisse dalla chiesa o da una delle cappelle dei chiostri, un tempo numerose; i suoi generici attributi iconografici, però, non aiutano a risolvere la questione e, sebbene padre Vincenzo Fineschi lo dicesse un *San Dionigi*⁵⁴ non è chiaro se riferisse solo la sua opinione o disponesse di notizie che a noi mancano. Un'altra possibilità è che si tratti di un *San Zanobi*, vescovo locale, di cui il Museo dell'Opera del Duomo fiorentino conserva un esemplare arnolfiano⁵⁵.

Non è a tutto tondo – come pare, se guardata di fronte –, ma modellata solo nella parte anteriore e sui fianchi; il retro è uniformemente piatto, spianato a gradina e scalpello. Sono conformate nello stesso modo le statue cremonesi di Marco Romano, ma lo sono anche, nella stessa Firenze, diverse immagini provenienti dall'antica fronte della cattedrale, eseguite dalla taglia arnolfiana⁵⁶, tra cui il citato *San Zanobi*, paragonabile a questo per dimensioni e per la speciale tecnica ad altorilievo stonato sui bordi per suggerire l'illusione della statua. E per nulla distante è anche il *Santo vescovo* ligneo di collezione privata da poco esaminato, il cui modellato è ovviamente più fluido, per la diversa vocazione formale dei materiali, per gli strumenti impiegati, per la collocazione cui ciascuna era destinata, per la preparazione gessosa che rende le forme "unite" e per il colore che copre l'immagine lignea e ne esalta l'effetto illusivo.

Il *Vescovo* di Santa Maria Novella è stato quindi concepito

23. Firenze, Museo Nazionale del Bargello (da Santa Maria Novella, Chiostro dei Morti), Maestro della cerchia di Marco Romano, Santo vescovo benedictino, 1315 ca.



24. Cremona, cattedrale, protiro del portale maggiore, Marco Romano, Sant'Imerio, post 1303-ante 1312

per essere addossato a una parete, o accolto in una nicchia poco profonda, e osservandolo dai tre punti di vista possibili appare chiaro che il privilegiato era quello centrale (fig. 20), poiché solo da lì si gode compiutamente la figura nella sua elegante e dinoccolata complessità d'impostazione e non si percepiscono, invece, gli espedienti funzionali e altri dettagli solo sommariamente resi. Se ne conclude che quelli laterali (figg. 21, 22) erano ammissibili (come attestano la perfetta lavorazione delle pieghe su ambo i lati e i riccioloni che spuntano fra orecchie e mitria) (fig. 23), ma non precipui. Le proporzioni, la testa reclinata, il modellato – ricchissimo di sottosquadri nei drappeggi ridondanti della parte inferiore, più riassuntivo nel volto, generico nel delineare dettagli mal visibili dal basso, come le orecchie – e poi le mani, grandi e spesse, unite al busto da larghi tenoni, fanno inoltre pensare che la sua originaria dislocazione fosse piuttosto elevata rispetto al punto di vista normale.

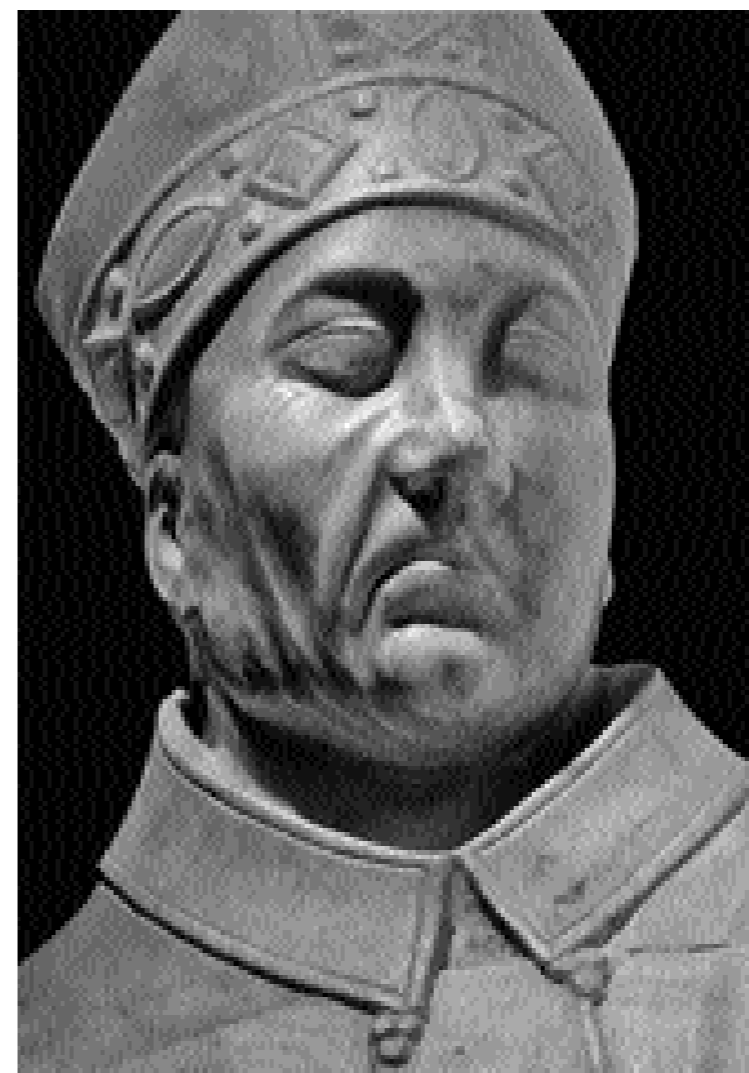
Non è inedita, ma non ha riscosso soverchia attenzione: negli inventari del museo e nel catalogo Supino è riferita genericamente ad “Arte toscana (fiorentina) sec. XIV”; Adolfo Venturi la crede di un seguace di Tino di Camaino (il che la farebbe datare nel secondo decennio), col quale invece nega ogni relazione Toesca, che l'assegna (senza con ciò variarne l'ipotesi cronologica) a “un manieratissimo discendente di Giovanni Pisano”; perfino Valentiner, che torna a citare Tino per i caratteri del volto, non è specifico: “Tuscan, 1310-1320”⁵⁷.

A lungo presente nei diversi allestimenti della sala della scultura trecentesca del Bargello, da alcuni anni è stata trasferita in deposito, anche a cagione del generico inquadramento culturale proposto dagli studiosi citati ma forse soprattutto in quanto fatto figurativo tanto connotato ma in ardua sintonia col panorama scultoreo fiorentino prototrecentesco: a Firenze, in effetti, non sembra troppo a casa sua.

Gli unici confronti appropriati sono col *Sant'Imerio* di Marco Romano (fig. 24) e col già citato *Santo vescovo* ligneo: la configurazione generale, l'inclinazione della testa, i riccioli e i piani del volto connessi in modo un po' angolato della prima; la fisionomia del volto e la mitria della seconda, disposta anche qui sul capo in modo un po' scombinato, soprattutto se guardata da sinistra. Non coincide con nessuna delle due, ma il suo *humus* è questo: è in sintonia con una fusione culturale – attuata a Siena ad opera di uno scultore che si chiama Marco e si definirà *romanus* – fra la lezione di Giovanni Pisano, la cultura romano-umbra di marca arnolfiana e un'altra componente, che si dice per comodità gotico-oltralpina, o franco-germanica, ma che – dopo che Previtali la segnalò – nessuno ha più analizzato nel dettaglio, né giustificato in termini pratici e storici.

L'autore della “para-statua” del Bargello potrebbe essere stato un creato, o un diretto collaboratore di Marco Romano all'epoca della triade cremonese, rientrato in territorio toscano per le strade d'Appennino dopo aver lavorato (post 1303 - ante 1312) al servizio del vescovo Aringhieri. Potrebbe. Ma potrebbe anche essere stato un artefice attivo in parallelo a lui, che prendeva le mosse, almeno in parte, dai suoi stessi fondamenti di cultu-

25. Orvieto, San Domenico, Arnolfo di Cambio, Monumento funebre del cardinale Guillaume de Bray (particolare), 1282



ra figurativa. In primo luogo, da quell'Arnolfo che era sì fiorentino ma aveva lavorato a Siena e che per circa tre lustri fu *romanus* anche lui, anzi protagonista della scultura a Roma⁵⁸. E che, forse verso il 1275, con la statua onoraria di *Carlo d'Angiò* (Musei Capitolini)⁵⁹ e, nel 1282, col volto del cardinale Guillaume de Bray (fig. 25), nella sua tomba in San Domenico di Orvieto⁶⁰, aveva dato prove tanto precoci ed eccellenti nel campo del ritratto quanto sopravvalutate, tuttavia, sotto il profilo dell'effettiva aderenza fisionomica.

Questioni di modelli e di ascendenze

Due tipi di percorso formativo, uguali negli ingredienti ma diversi nella successione delle tappe, sembrerebbe possibile tracciare per Marco.

Si definisce *romanus*. Unico dato biografico certo di cui disponiamo, insieme al fatto che nel 1318 eseguiva opere importanti a Venezia, questo aggettivo dovrebbe indicare, o che era nato a Roma o che vi aveva abitato a lungo, provenendo dai territori soggetti al papa; si potrebbe dunque pensare che una parte della sua formazione, che lo rese già ricettivo nei confronti del vero e lo preparò a metabolizzare altre sollecitazioni, ancora più spinte in tal senso, si sia appunto svolta in ambito che si potrebbe definire “arnolfiano” (o, se si vuole *romanum*), vale a dire

26. Massa Marittima, Museo d'Arte Sacra, Maestro di cultura senese-umbra (cerchia di Marco Romano), San Cerbone, 1315-1320 ca.



fra l'Urbe stessa, Perugia, Orvieto e Assisi. Qui, anzi, si trova, nella Basilica Inferiore, quel *Monumento funebre del cardinale Giangaetano Orsini*⁶¹ che potrebbe essere un prodotto di artefice romano e che rivela un trattamento delle superficie e una resa del volto del defunto che mi appare tra i rari, veri precedenti della *Madonna* cremonese e di due delle mensole della controfacciata senese, dove Marco era operativo come scultore di figura – cioè, di spicco – già verso il 1290. Del resto, la connessione fra queste mensole e quelle opere orvietane non era sfuggita allo sguardo acuto di Enzo Carli, che nel 1947 scriveva: “Riguardando ora quelle teste, dall'ampia struttura facciale, dalle guance lisce e dalle mandibole ben disegnate in un'elastica curva uniforme dalla punta del mento al lobo dell'orecchio, dai forti e pronunciati archi sovracigliari, dai nasi energici e dalle narici piuttosto dilatate, dalle belle e morbide masse dei capelli finemente serpeggianti e solcati con preziosa minuzia, e paragonandole con alcune tra le più caratteristiche fisionomie dei personaggi delle Profezie Messianiche e delle Storie dell'Infanzia di Cristo di Orvieto, non ci è sembrata del tutto da escludere la eventualità di una comune paternità”⁶².

Un secondo scenario potrebbe invece vedere Marco andare precocemente in *partes ultramontanas* insieme a Ramo di Paganello⁶³, tornare con lui in Italia nel 1281 ed entrare in rapporto

27. Siena, cattedrale, pergamo. Nicola Pisano, Presentazione al Tempio (particolare), 1265-1268



28. Pisa, battistero. Nicola Pisano, Protomi maschili



a questo punto con l'ambiente arnolfiano, tra Roma e l'Umbria papale, per poi trasferirsi a Siena. Purtroppo, un perno, un dato storico che faccia preferire l'una o l'altra di tali opzioni, o fornire argomenti per una migliore, manca. Dopo il 1318 non se ne sa più nulla: potrebbe essere morto, contemporaneamente a Giovanni Pisano, di cui era coetaneo.

Richiamando il *Santo vescovo* ligneo cui sopra s'è accennato e rileggendo il giudizio di Bagnoli circa la sua identità, si può verificare come questa endiadi "senese-umbra" sia in realtà la componente fondamentale della cultura di più d'uno scultore di orientamento naturalista attivo in quel momento. Anche – credo – dell'autore di un'altra immagine lignea, a tutto tondo ma a mezza figura, il *San Cerbone* di Massa Marittima (Museo d'Arte Sacra) (fig. 26), che lo stesso studioso ha reso noto nell'ambito della mostra di Casole d'Elsa per arricchire il quadro sincrono al "fiorire" (come si diceva una volta) di Marco. Il suo volto è stato giustamente accostato a quello del *Sant'Omobono* di Cremona per la sua aura "naturale"; io trovo che in termini altrettanto conseguenti potrebbe essere paragonato anche alla già richiamata testa arnolfiana del cardinale de Bray, in quel monumento funebre che sotto molti punti di vista fu un paradigma per la scultura italiana del primo Trecento, ma anche alla Sant'Anna della Visitazione della facciata orvietana: un confronto che, nella logica di Enzo Carli, che faccio mia, sta in piedi anche per la figura cremonese appena citata e per il Santo vescovo della cattedrale senese che si è sopra esaminato: un gruppo di volti che si potrebbe comparare a buon diritto anche a certe teste senili glabre di Nicola Pisano nel *Pergamo* di Siena (fig. 27).

Insisto un po' su paragoni con opere siffatte per suggerire cautela nell'ammettere per queste sculture, sempre e comunque, una immediata dipendenza dal vero naturale e un loro effettivo portato ritrattistico. Esistono – come ben si sa – "generi" e "tipi" interconnessi in sequenze figurative, da prototipi autorevoli si generano vere e proprie "serie" di repliche⁶⁴. La gloria di Nicola Pisano fu anche questa, di essere stato un inventore di prototipi. E lo fu anche di Giovanni, che ne era ben conscio, tanto da precisarlo nell'iscrizione del pergamo pisano⁶⁵.

Fra Due e primo Trecento proprio questo filone precipuo della scultura italiana ebbe come denominatore comune la volontà di foggiate statue guardando anche al vero, saldamente tridimensionali, impiantate nello spazio e verosimili; di creare "figure e cose, non viste, ma immaginate e vere a un tempo"⁶⁶, si potrebbe dire con un'espressione – coniata da Domenico Morelli per spiegare la propria pittura – che certo è anacronistica ma non suona impropria per diversi tra i casi in esame.

Dopo le agnizioni previtaliane, che hanno fatto di Marco Romano un protagonista, pur discusso, di quel momento, si è identificato soprattutto in lui il portatore di specifici "geni innovativi" nel campo della creazione della "figura naturale", dotata di *enàrgeia*, offuscando un po' i meriti storici e le capacità di altri maestri, che, invece, nemmeno in questo furono meri comprimari. Tutto porta a credere che, in realtà, dimostrare doti

anche in questo campo fu, in quei decenni, una delle garanzie del successo anche commerciale, di uno scultore presso la committenza. In effetti, la svolta non avvenne in cantieri marginali o ad opera di *outsiders*, ma in centri di primo piano, in edifici celebri, in realizzazioni impegnative e i suoi protagonisti furono quelli stessi scultori di cui una secolare tradizione critica ha indicato il ruolo strategico di innovatori e di promotori di modernità: Nicola Pisano, Arnolfo di Cambio, Giovanni Pisano. In questi artisti la volontà di scolpire figure "naturali" si riscontra, parlando in generale. Semmai, pare enfatizzato il ruolo di Arnolfo, visto che, anche senza rammentare le sue icone bonifaciane, in un confronto ravvicinato fra i volti del *Carlo d'Angiò* (che Salimbene dice "magro", "gracile", "evangelico", "grazioso")⁶⁷ e del cardinale de Bray spicca il nesso tipologico più che la caratterizzazione fisionomica puntuale di ciascuna. Ed è significativo della sua intenzione artistica, visto che Arnolfo il sovrano angioino lo conosceva bene, di persona.



29. Berlino (già), Kaiser Friedrich Museum di Berlino, Nicola Pisano, Elevatio del corpo glorioso di un vescovo (dal calco)

30. Pisa, Museo dell'Opera (dalla lunetta del portale est del battistero), Giovanni Pisano, Giovanni Pisano e bottega, scultore pisano, Madonna col Bambino fra l'operaio Pietro di Cione presentato da san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista, 1296 ca., 1306, post 1306



31. Pisa, Museo dell'Opera (dalla lunetta del portale est del battistero), Giovanni Pisano, L'operaio Pietro di Cione presentato da san Giovanni Battista (particolare), 1306



32. Pisa, Museo dell'Opera (dalla lunetta del portale est del battistero), Giovanni Pisano, L'operaio Pietro di Cione presentato da san Giovanni Battista (particolare), 1306



“Immaginate e vere a un tempo”

Tra tutti, il più penalizzato è stato Giovanni Pisano. Lo si è letto in chiave espressionista, predicandone una “folle asprezza” suggestiva in termini verbali ma a-storica (in quanto tipica di comportamenti e ideali artistici assai seriori) e in fondo penalizzante; lo si è visto dialogare con l'antico e con la cultura dell'Europa gotica, inviandovelo perfino a imparare e a lavorare, ma un poco si è scordato che la dialettica col padre (durata fino ai giorni estremi, per lui che si firmò sempre “figlio di Nicola”), si sviluppava anche, e specialmente, sui binari del “naturale”. Naturale e basta, senza mediazioni o filtri “classicistici” o “gotici”.

Gli studi di Antje Kosegarten, Antonino Caleca e Max Seidel⁶⁸ sul corredo scultoreo esterno del battistero pisano hanno rimarcato come questo cantiere, nelle sue diverse fasi, sia stato anche in questo campo una vera fucina elaboratrice di modelli, ripresi e sviluppati nei decenni successivi, non soltanto a Pisa, ma anche a Siena⁶⁹. In questo senso, le protomi virili poste all'origine delle arcatelle propongono una galleria di tipi e di caratteri che, in qualche caso, attingono il registro dell'individuale (fig. 28). Fino a qual segno fossero giunte le ricerche di Nicola in questo campo lo denunciano – con certe stupefacenti testine infantili del pergamino senese⁷⁰ – almeno due delle sue opere estreme. La prima è la lastra con l'*Elevatio animae di un vescovo* (fig. 29), già nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino, scolpita da Nicola per un perduto monumento funebre pistoiese (le identificazioni del personaggio sono tutte incerte) quando, accanto a lui, la figura di Giovanni ormai spiccava. Due angeli stanti tengono un movimentatissimo drappo sul quale si accampa il busto del defunto⁷¹; il suo bel volto, virile e maturo, ma per nulla senile, ha carattere di ritratto; la sua figura e quelle degli angeli stanno fra loro in rapporto dimensionale naturalistico, tanto che, se non fosse per il fatto che sotto le contrapposte curvature dei due lembi del lenzuolo non v'è traccia

della metà inferiore del corpo del prelado, parrebbe che egli sia disvelato e mostrato allo spettatore, piuttosto che recato in alto, al cospetto divino⁷².

Veri e propri ritratti sembrano quelli di Matteo da Correggio ed Ermanno di Sassoferrato nell'opera (1276-1278) che segna il passaggio delle consegne, come capo della bottega, dal vecchio Nicola a Giovanni, la *Fontana Maggiore* di Perugia. Capitano del popolo l'uno, podestà l'altro, spiccano, coi loro volti e abbigliamenti moderni, tra le pseudo-statuette che scandiscono il parapetto della vasca superiore. Difficilmente costoro avrebbero accettato di non riconoscere le proprie fattezze nelle immagini della cui realizzazione erano stati fra i promotori⁷³. La capacità di riguardare al naturale, anche aldilà – come si diceva – del velo autodisciplinante e omogeneizzante dello stile e delle mediazioni culturali, fu dunque l'estrema eredità artistica lasciata dal padre al figlio, che in questo caso vuol dire anche: dal *magister* al suo successore in quel ruolo professionale.

E anche Giovanni – che una secolare (e non ingiustificata, s'intende) tradizione critica vuole campione e quasi paradigma dell'*enèrgeia* – non si sottrasse affatto al fare i conti, direttamente, con la natura individuale, a esplorare cioè anche la dimensione dell'*enàrgeia*. Di questo, solo due esempi, per chiudere il discorso.

Il primo riguarda il gruppo statuario già nella lunetta del portale est del battistero di Pisa (fig. 30). È composto dalla *Madonna col Bambino fra san Giovanni Battista con un donatore e san Giovanni Evangelista*. La *Madonna* è posta su una base firmata da Giovanni Pisano, in chiave solenne, nel tono e nel formato delle lettere. L'*Evangelista* evidentemente discorda dalle altre figure, per taglia e per stile; il *Battista*, invece, ha forme giovanee, ma bloccate e semplificate al limite dello stereotipo, per cui è in genere ritenuto opera di un artefice della sua bottega. Che sia così è probabile, anzi rientra nell'ordinaria divi-

33. Genova, Museo di Sant'Agostino (da San Francesco di Castelletto), Giovanni Pisano, Elevatio del corpo glorioso di Margherita di Brabante (particolare), 1313-1314



sione del lavoro. Ma se si osserva da vicino e nel dettaglio la figura del committente, posta di pieno profilo e genuflessa accanto al Precursore che intercede per lui, si nota che non solo precorre le due (l'autoritratto e l'effigie dell'Operaio Nello Falconi) che Giovanni avrebbe suscitato nella base del pergamino della cattedrale, ma che il volto di questo personaggio ha tratti ritrattistici, spiccati e – direi – spietati (figg. 31, 32). L'iscrizione della base sottoposta alla *Madonna* (“Sub Petri cura fuit haec pia sculpta figura/ Nicolò nato sculptore Johanne vocato”) non scioglie le incertezze, poiché precisa solo che si chiamava Pietro, e in genere lo si crede l'arciprete Pietro di Cione, che divenne

operaio del battistero nel 1306. Una data che vale di sicuro per la sua figura genuflessa, ma non è altrettanto appropriata per la *Madonna col Bambino*, che difatti viene di solito datata in anni precedenti, e la cui plausibilità resta tutta da dimostrare per l'*Evangelista*, che infatti di giovanee non ha nulla. Si tratta quindi di un insieme fattizio: Pietro di Cione fece probabilmente approntare dalla bottega di Giovanni le statue laterali, adattandole a una *Madonna* che lo scultore aveva eseguito in precedenza; quella di destra, ammesso che sia stata eseguita, fu poi sostituita da quella che ancora si vede. Ma se il secco *Battista* non ha requisiti di qualità tali da accreditarne l'autografia, li ha

invece tutti il *Pietro di Cione*: nulla può convincere che un miracolo del genere, scolpito con sapienza in relazione al punto di vista e alle condizioni concrete di visibilità, spetti a un discepolo: è un ritratto in senso proprio, non genericamente un “carattere”, un tipo fisionomico, ma un “individuo di pietra”. Non fu certo la mano di un collaboratore a eseguirlo, poiché doveva soddisfare in pieno, e nel dettaglio, l’ambizione del committente di vedersi “di persona” inginocchiato accanto al Precursore e, riconoscibile (nel bene e nel male), da lui introdotto alla Vergine. È la propria figura del committente, per usare l’espressione voluta da Enrico Scrovegni nella base della sua statua-ritratto padovana, eseguita da Marco Romano. Non è affatto un prodotto di repertorio, che ripeta schemi precostituiti, ma, al contrario, semmai precorre le due già citate figure del *Pergamo* della cattedrale. E, dal punto di vista storico-artistico, è un frutto dell’eredità paterna.

Diverso è il caso di un’altro lavoro di Giovanni Pisano, *Margherita di Brabante* (Genova, Museo di Sant’Agostino) (fig. 33). Un caso paradossale, poiché questo è un ritratto di un genere davvero speciale. Fu eseguito fra 1313 e 1314, a uno o due anni dalla morte della sovrana (avvenuta nella notte fra il 13 e il 14 dicembre 1311), da parte di uno scultore che aveva avuto occasione di confrontarsi col committente, l’imperatore Enrico VIII di Lussemburgo, marito della defunta, nel corso del lungo soggiorno pisano di quest’ultimo e di incontrare non pochi membri del suo seguito e anche suoi concittadini che l’avevano conosciuta. Sotto diversi aspetti, anche a noi è noto qualcosa della sua fisionomia, della sua complessione, perfino della sua espressione, del suo carattere e del suo tratto: fonti coeve – primo fra tutti Albertino Mussato, che conobbe davvero la sovrana – la descrivono “[...] impuberis [...], cui color albus, fusca caesaries, maxillae teretes, nasi rubra acies, os pusillum facie et ocellis ridenti simillimis. Labellum inferius, mentum et colla velum tegit circumductum Germano ritu, amictus laxior Gallico more. Consilii non ignara, arrogantiae expers: affabilitatis in inferioribus plusquam Regiae quidam esse dixerunt, quod et mansuetudini plerique attribuere”⁷⁴.

Le notazioni di Albertino sull’abbigliamento, che segue una

moda franco-germanica, dunque, trovano nella statua preciso riscontro, ma non quelle fisionomiche. Il volto della regina nell’effigie genovese, infatti, non ha nulla di fanciullesco, la mascella è diversa, la bocca non è affatto *pusilla*. Sebbene lo scultore potesse quindi disporre di dati simili a quelli forniti dal cronista milanese, e conoscere anche dettagli ulteriori, e nonostante fosse chiamato a lavorare per un monumento funerario, rappresentò Margherita, ma non la ritrasse. Non nei termini di verismo fisionomico che si colgono a Naumburg. La ricreò “immaginata e vera a un tempo”, come paradigma di una nozione diversa “figurale” di “vero” (o meglio, di “realtà”) in cui natura e spirito si sintetizzano, che è tipica del Medioevo.

Assistita da due angeli nel sorgere dal sepolcro e da uno di essi trattane per un braccio, fa parte di un gruppo, concepito in chiave dinamica e composto nello spazio tridimensionale per diagonali e scorci, che sembra fatto apposta per esemplificare il concetto aristotelico di *enérgeia*. D’altra parte, sarebbe difficile negare al suo viso di donna vera, forte e fascino, la concretezza delle sue carni, la sua bocca dalle morbide labbra dischiuse nel respiro – e in un accenno di sorriso⁷⁵ –, le qualità specifiche dell’*enàrgeia*. Si potrebbe dire che è l’immagine più consona a illustrare la nozione di “*corpus*” quale emerge dalle idee filosofiche e teologiche dell’epoca e dal podero contribuito (in chiave neoaristotelica, non a caso) a esse fornito da san Tommaso d’Aquino, che parla di un *corpus* da “intendersi altrettanto bene come corpo carnale personale che come *corpus mysticum*”⁷⁶.

Giovanni Pisano conferisce dunque alla caritatevole *sanc-tissima imperatrix* morta a Genova un viso credibile, dunque, realistico anche se non vero (come già quelli di *Uta*, a Naumburg, e dei suoi compagni)⁷⁷, radiante di luce e a essa rivolto: il *lumen gloriae* col quale Dio riserva ai beati una “*deiformitas* sufficiente per veder[lo] ‘*facie ad faciem, in essentiam*’”, come afferma san Paolo⁷⁸.

E sul suo volto brilla – riflesso del “dolce amor” divino⁷⁹ (quella *caritas* mariana di cui nel sepolcro era presentata come *figura*) – un sorriso tenue⁸⁰ che tanto di rado fiorisce sulle labbra delle “persone di pietra” del Medioevo italiano⁸¹.

Per la generosa, sollecita e cordiale collaborazione ricevuta, ringrazio il Kunsthistorisches Institut di Firenze nelle persone di Barbara Steinidl (Biblioteca) e di Costanza Caraffa e Grazia Visintainer (Archivio fotografico), e la Galleria Nazionale del Bargello, nelle persone della direttrice, Beatrice Paolozzi Strozzi, e di Luisa Palli, addetta ai depositi. Per il confronto di punti di vista sono grato a Laura Cavazzini

[J.-Cl. Schmitt, *Le corps en chrétienté, in La production du corps. Approches anthropologiques et historiques*, a cura di M. Godelier, M. Panoff, Paris 1998, pp. 339-

355; J. Le Goff, J.-Cl. Schmitt, *Dictionnaire raisonné de l’Occident médiéval*, Paris 1999, pp. 230-245; J.-Cl. Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d’anthropologie médiévale*, Paris 2001, pp. 344-359; J. Le Goff, in coll. con N. Truong, *Un histoire du corps au Moyen Âge*, Paris 2003, ed. it. Roma-Bari 2007. Per un caso di possibile rapporto fra rappresentazioni protoduecentesche del corpo nudo e lotta antiereticale, cfr. C. Di Fabio, *Ostium apertum in caelo. Frammenti e immagini scultoree dell’Apocalisse a Genova fra XI e XIII secolo*, “Futuratico”, 8, 2012 (*Apocalisse. Il senso della*

fine, a cura di S. Isetta), pp. 129-147.; Id., *La cattedrale di Genova fra 1200 e 1230: esiti romanici, cantiere gotico, progetto architettonico e obiettivi di comunicazione*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, *Mirabilia Italiae*, 18, a cura di A.R. Calderoni Masetti e G. Wolf, Modena 2012, pp. 59-73 e schede pp. 174-183, 184, 186-196, 199-201, 203-204, 238, 239-240, 245-246, 248-249, 304-306, 352-353, 358, 387-388, 395.

⁷⁴H. Keller, *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters*, “Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte”, III, 1939, pp. 227-354; H. Klotz, *Formen der*

Anonymität und Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance, “Gesta”, XV, 1976, 1-2, pp. 303-312; M. Büchsel, *Affekt und Individuum*, in *Der Naumburger Meister. Bildbauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, catalogo della mostra (Naumburg, 29 giugno-2 novembre 2011) a cura di G. Siebert, Petersberg 2011, I, pp. 177-186. Cfr. anche: M. Eberle, *Individuum und Landschaft*, Giessen 1980; *Le portrait. La représentation de l’individu*, a cura di A. Paravicini Bagliani, J.-M. Spieser, Firenze 2007, pp. 9-15, 77-94. Non ho potuto tener conto del testo di D. Olariu, *La*

genèse de la représentation ressemblante de l’homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIIIe siècle, Bern 2013, pubblicato dopo la consegna di questo testo.

¹V. Dalmasso, *L’image du corps dans la peinture toscane (v. 1300-1450)*, Rennes 2006.

⁴W. Vöge, *Zur gotischen Gewandung und Bewegung*, “Das Museum”, VIII, 1903, pp. 65-68; Id., *Von gotischen Schwung und den plastischen Schulen des 13. Jahrhunderts*, “Repertorium für Kunstwissenschaft”, XXVIII, 1904, pp. 1-12; Id., *Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200*, “Zeitschrift für bildende Kunst”, neue Folge, 25, 1914, pp. 193-216 (ora in *Bildbauer des Mittelalters: Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge*, Berlin 1958, pp. 119-126, 98-109, 63-97); M. Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, Wien 1918; L. Grodecki, *Problèmes de l’espace dans la définition de la sculpture gothique*, in *A travers l’art français. Du Moyen Age au XX^e siècle. Hommage à René Julian*, *Archives de l’Art français*, 25, 1978, pp. 77-85 (con altri saggi, ora in L. Grodecki, *Le Moyen age retrouvé*, I, Paris 1986; II, Paris 1991, pp. 109-117).

⁵T. Kunz, *Proto-Humanismus und gotische Kathedralskulptur*, in *Der Naumburger Meister* 2011, I, pp. 153-157.

⁶C. Ginzburg, *Descrizione e citazione, in Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano 2006, pp. 15-38 (ed. or. 1988). Cfr. anche: P. Gland-Hallyn, *Lenargeia, de l’Antiquité à la Renaissance*, in Id., *Les Yeux de l’éloquence: poétiques humanistes de l’évidence*, Orléans 1995, pp. 99-121; B.F. Scholz, *Ekphrasis and Enargeia in Quintilian’s Institutionis Oratoriae Libri XII*, “Symbola et Emblemata”, IX, 1999, pp. 3-24 (*Rhetorica Movet. Studies in Historical and Modern Rhetoric in Honour of Heinrich F. Plett*, a cura di P.L. Oesterreich, Th. O. Sloane); L. Calboli Montefusco, *Enargeia et energia: l’évidence d’une démonstration qui signifie les choses en acte* (*Rbet. Her.*, 4, 68), “Pallas”, 69, 2005, pp. 43-58.

⁷Senza far ricorso ai concetti qui citati, mi sono occupato di argomenti affini in *Facie ad faciem. Approfondimenti su Giovanni Pisano e il mausoleo di Margherita imperatrice*, “Arte medievale”, s. IV, 1, 2010 (ma 2011), pp. 143-188.

⁸W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich* 1140.1170, München 1971 (ed. francese: *Sculpture gothique en France 1140-1270*, Paris 1972); A. Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral: Christ.Mary-Ecclesia*, Baltimore 1968; ma ora, cfr. J. Bugslag, *St. Eustace and St. George: Crusading Saints in the Sculpture and Stained Glass of Chartres Cathedral*, “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 66, 2003, pp. 441-464.

⁹Oltre al suo testo (*Gotische Skulptur* 1971) cit. nella nota precedente, cfr. anche: W. Sauerländer, *Reims und Bamberg. Zu Art und Umfang der Übernehmung*, “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 39, 1976, pp. 167-192.

¹⁰W. Boeck, *Der Bamberger Meister*, Tübingen 1960; R. Suckale, *Die Bamberger Domsulpturen. Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und Einbeziehung des Betrachters*, “Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst”, XXXVIII, 1987, pp. 27-82.

¹¹R. Kroos, *Liturgische Quellen zum Bamberger Dom*, “Zeitschrift für Kunstge-

schichte”, 39, 1976, 2/3, pp. 105-146; alle pp. 142-146.

¹²Rammentando che, ad esempio, Uta morì nel 1046 e Regelindis addirittura nel 1014, rimando a *Der Naumburger Meister* 2011, 2 voll. Per la bibliografia tedesca, utilissima l’imponente rassegna fornita da G. Straehle, *Der Naumburger Meister in der deutschen. Einbundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886-1989*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2009 (disponibile in rete all’indirizzo: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/747/).

Segnalo solo: W. Sauerländer, *Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen, in Der Zeit der Staufer*, V, *Supplement, Vorträge und Forschungen*, a cura di R. Hauss Herr, C. Väterlein, Stuttgart 1979, pp. 169-245.

¹³E. Panofsky, *Die deutsche Plastik des XI. bis XIII. Jahrhunderts*, München 1924, p. 65.

¹⁴R. Longhi, *Arte italiana e arte tedesca, in Romanità e Germanesimo*, Firenze 1941 (rist.: Id., *Arte italiana e arte tedesca con altre congiunture tra Italia ed Europa* (1939-1969), a cura di M. Bacchi, Opere di Roberto Longhi, Firenze 1979; ma cito da R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano 1978), pp. 3-33, cit. a pp. 10-11).

¹⁵Rimando anche a P.C. Claussen, *Ritratto, in Enciclopedia dell’arte medievale*, X, Roma 1999, pp. 33-46, con bibliografia.

¹⁶Cfr. H. Keller, *Die Entstehung des Bildnisses*, 1939; E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1964 (ed. it. Torino 2011); K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin-New York 1976; I. Herklotz, “Sepulcra” e “Monumenta” del Medioevo. *Studi sull’arte sepolcrale in Italia*, Roma 1990 (II ed.); J. Gardner, *L’introduzione della tomba figurata in Italia centrale, in Il gotico europeo in Italia*, a cura di M. Bagnoli e V. Pace, Napoli 1994, pp. 207-219.

¹⁷C. Ginzburg, *Descrizione e citazione* 2006, p. 19.

¹⁸R. Longhi, *Arte italiana e arte tedesca*, ed. 1978, pp. 14-15.

¹⁹Espressione in cui specialmente criticabile è quel “decisamente a un tratto”, che sottace, ad esempio, che proprio Filippo Brunelleschi, nella formella celeberrima del concorso del 1401 per la porta del Battistero fiorentino, si dichiarava probabilmente l’ultimo, per nulla stanco e certo non retrogrado, settatore di Giovanni Pisano e creativo interprete della sua patetica, tesa, poliespressiva, poligestualità. In questo senso, rimando alle osservazioni di A. Galli, *Lorenzo Ghiberti*, Roma 2005, pp. 8-13, pertinenti e persuasive.

²⁰*Ibid.*, p. 15.

²¹Sull’opera: A. Giorgi, S. Moscadelli, *Costruire una cattedrale. L’Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIV secolo* (*Die Kirchen von Siena*, 3, a cura di P.A. Riedl e M. Seidel), München 2005.

²²Per lo stato delle conoscenze e la bibliografia, cfr. F. Baldelli, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore 2007, pp. 28-33.

²³Mi riferisco ai risultati delle indagini di: W. Haas, D. von Winterfeld, *Der Dom S.*

Maria Assunta, Architektur (*Die Kirchen von Siena*, a cura di P.A. Riedl e M. Seidel, III, 1, 1, 1), München 2006, pp. 308-392, 393-479, 519-543.

²⁴Cfr. da ultimo: M. Butzek, *La questione dei mosaici antichi*, in *La facciata del Duomo di Siena. Iconografia, stile, indagini storiche e scientifiche*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2009, pp. 147-151.

²⁵L. Justi, *Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des XIV. Jahrhunderts im Berliner Museum*, “Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen”, XIV, 1903, pp. 247-283; J. Antje Middeldorf Kosegarten cito solo: *Sienesische Bildbauer am Duomo Vecchio: Studien zur Skulptur in Siena 1250-1330*, München 1984, pp. 28-33 (con bibliografia; cfr. la recensione di G. Kreytenberg, in “The Burlington Magazine”, 128, 998, 1986, pp. 358-359).

²⁶Cfr. G. Tigler, *Siena 1284-1297. Giovanni Pisano e le sculture della parte bassa della facciata*, in *La facciata del Duomo di Siena* 2009, pp. 131-145.

²⁷A. Middeldorf Kosegarten, *Sienesische Bildbauer* 1984, p. 120. Sulla cappella, v. ora S. Romano, *Le botteghe di Giotto. Qualche novità sulla cappella di San Nicola nella basilica inferiore di Assisi*, in *Medioevo: le officine*, I convegni di Parma, 12, atti (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 584-596.

²⁸Lo ha dimostrato Guido Tigler in un intervento nell’ambito del seminario *Scultura fuori chiesa: facciate, portali, prospettive*, Lucca, Fondazione Ragghianti, 29-31 maggio 2013.

²⁹Su questa tipologia, cfr. M. Kalusok, *Tabernakel und Statue. Die Figurennische in der italienischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance*, Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, III, Münster 1996.

³⁰Cfr. R. Bartolini, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 67-87 (cit. a p. 67); ampiamente ne tratta F. Baldelli, *Tino di Camaino* 2007, pp. 33-47.

³¹G. Previtali, *Alcune opere “fuori contesto”. Il caso di Marco Romano*, “Bollettino d’Arte”, s. VI, LXVIII, 1983, 22, pp. 43-68 (cit. a p. 62; rist. in G. Previtali, *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torino 1991, pp. 115-136).

³²G. Kreytenberg, *Goro di Gregorio vor 1324*, “Städel Jahrbuch”, 13, 1991, pp. 125-144 (alle pp. 125-130).

³³C. Di Fabio, *Memoria e modernità. Della propria figura di Enrico Scrovegni e di altre sculture nella cappella dell’Arena di Padova*, con aggiunte al catalogo di Marco Romano, in *Medioevo: immagine e memoria*, I convegni di Parma, 11, atti (Parma, 23-26 settembre 2008), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 532-546 (cit. a p. 542). A questo testo e al successivo *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra, Casole d’Elsa, 27 marzo-3 ottobre 2010, a cura di A. Bagnoli, Cinisello Balsamo 2010, rimando per tutta la bibliografia del caso.

³⁴Cfr. G. Valenzano, “*Celavit Marcus opus hoc insigne Romanus. Laudibus non parvis est sua digna manus*”. *L’attività di Marco Romano a Venezia*, in *Marco Romano* 2010, pp. 132-139.

³⁵L. Bellingeri, *Marco Romano a Cremona. La Madonna col Bambino, Sant’Ime-*

rio e Sant’Omobono per il protiro della cattedrale, in *Marco Romano* 2010, pp. 78-83.

³⁶C. Di Fabio, *Memoria e modernità* 2009; Id., *Marco Romano, Enrico Scrovegni, cavaliere dell’Arena*, scheda in *Giotto e il Trecento. “Il più Sovrano Maestro stato in dipintura”*, *Le opere*, catalogo della mostra, Roma, 6 marzo-29 giugno 2009, a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 268-269.

³⁷Sulle quali si veda altresì R. Bartolini, *I Santi patroni e la Caritas della cupola del duomo*, la bottega pisana di Giovanni e Ciolo di Neri, in *Le sculture del duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2009, pp. 55-60, con diversi punti di vista.

³⁸Cfr. H. Keller, *Die Bauplastik der Sieneser Doms. Studien zu Giovanni Pisano und seine künstlerische Nachfolge*, “Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana”, I, 1937, pp. 139-221 (a p. 117); E. Carli, *Sculture del Duomo di Siena*, Firenze 1941, *passim*.

³⁹G. Tigler, *L’apporto toscano alla scultura veneziana del Trecento*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto* Atti del convegno, 2002, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 235-275, insiste appunto sulla necessità di “contestualizzare” Marco Romano e di collegarlo “con le sue premesse nei cantieri delle cattedrali di Siena e Orvieto” (p. 239).

⁴⁰R. Longhi, *Arte italiana e arte tedesca* ed. 1978, p. 13.

⁴¹*Ibidem*.

⁴²A. Bagnoli, *Introduzione*, in *Marco Romano* 2010, pp. 14-37 (alle pp. 16-17).

⁴³A. Middeldorf Kosegarten, *Sienesische Bildbauer* 1984, pp. 122, 193 note 456-458; R. Bartolini, *Scultura gotica* 2005, p. 86 nota 3.

⁴⁴Mi riferisco a una delle due figure installate in facciata della chiesa cremonese che ne porta il titolo, le quali proverrebbero dalla cattedrale (secondo A. Calzona, *Il cantiere medievale della cattedrale di Cremona*, Cinisello Balsamo 2009). Sul santo cfr. G. Voltini, *Marco Romano* (attr.) *Sant’Omobono, in Omobono. La figura del Santo nell’iconografia – secoli XIII-XIX*, a cura di P. Bonometti, Cinisello Balsamo 1999, pp. 103-105.

⁴⁵Mi riferisco, ovviamente, ad Arnolfo (nell’impossibilità di ricordare la bibliografia, rimando ai saggi in *Arnolfo alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra, a cura di E. Neri Lusanna, Firenze 2005), ma sono convinto – giudicando dagli esiti genovesi della sua arte (cfr. C. Di Fabio, *Facie ad faciem* 2011) – che anche Giovanni Pisano riflettesse profondamente su questi problemi.

⁴⁶A. Middeldorf Kosegarten, *Sienesische Bildbauer*, 1984, p. 346 (XIV 4, 9)

⁴⁷Collezione privata, h. cm 98, spessore massimo cm 10.

⁴⁸A. Bagnoli, *Sculture senese 1320/1330, Santo vescovo*, scheda in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena* 1250-1450, catalogo della mostra, Siena, 16 luglio-31 dicembre 1987, a cura di A. Bagnoli e R. Bartolini, Firenze 1987, pp. 61-63, cit. a p. 61.

⁴⁹Cfr. *Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell’Umbria medievale*, catalogo della mostra, Perugia/Orvieto 2005-2006, a cura di V. Garibaldi e B. Toscano, Cinisello Balsamo-Milano 2005; V. Pace, *Arnolfo fra Roma e l’Umbria*, in *Arnolfo alle origini del Rinascimento* 2005, pp. 173-181.

Natura e scultura: Assisi, Perugia, Orvieto

Laura Cavazzini, Università degli Studi di Trento



“Prima di Dante e prima di Giotto era stato Nicola Pisano” (P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 187)

Facciata del Duomo di Orvieto, con il portale di Nicola Pisano

“...vivi apparent ex candido marmore vultus, et membra ita expressa hominum, atque ferarum, ut naturam aequasse artificium videatur; vox sola deest animantibus. Resurrectionem mortuorum, Salvatoris iudicium, damnatorum poenas, electorum praemia, quasi res vera geratur, intueri licet”. Con queste parole Enea Silvio Piccolomini, da poco diventato papa Pio II (1458-1464), descrive i rilievi che si dispiegano sulla facciata del Duomo di Orvieto, giudicandoli opera di maestri “nec Praxitelis inferiores”¹.

Ancora alla metà del Quattrocento, evidentemente, il naturalismo palpitante dei marmi orvietani era in grado di suscitare profonda impressione in chi era pur cresciuto avendo nel proprio orizzonte visivo Donatello, Jacopo della Quercia o Piero della Francesca.

Del resto, gli episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento cesellati sulla superficie dei quattro pilastri che inquadrano i portali d’ingresso alla cattedrale umbra, impaginati nella trama di una vegetazione che alterna sapientemente girali d’acanto di antica memoria a tralci di vite e d’edera che paiono presi in prestito da una pagina miniata a Parigi, godono tutt’oggi di gran successo di pubblico e di critica, sebbene un mistero denso ancora avvolga le dinamiche della loro esecuzione.

Sulla facciata di Orvieto sembra accendersi una vera e propria gara, in cui due altissimi protagonisti si sfidano sul piano della raffigurazione della verità di natura e del confronto con gli antichi: il corpo umano è indagato con lenticolarità anatomica, nella varietà dei muscoli e dei tendini non meno che nella qualità materica di barbe, capelli e peli. Il giardino dell’Eden prospera di alberi oggettivamente connotati nelle singole varietà, mentre le vicende di sibille e di profeti si svolgono sullo sfondo di turrette città gotiche. Un’attenzione al vero che non diminuisce per gli animali, dai cani, ai muli ai cavalli domestici delle storie evangeliche, al tripudio zoologico della Creazione, fino al beffardo serpente squamato della Tentazione, attorto a spirale sul tronco di un fico frondoso e carico di frutti maturi. Altri fichi e ghiande e grappoli d’uva si rivedono poi distribuiti a pioggia sui pilastrini e le colonnine tortili degli strombi dei portali (fig. 1). Ma l’aspetto forse più sorprendente di tanta flagranza naturalistica sta nella ricerca di eloquenza e varietà delle pose e dei gesti dei personaggi, animati da un’espressività mutevole e sensibile: dai Progenitori cacciati dal Paradiso, accucciati timorosi e vergognosi dietro tre inadeguati alberelli, alla Resurrezione dei corpi dove, nella confusione generale, giovani atleti di tutte le razze e di possente muscolatura scoperchiano sarcofagi strigliati, al Giudizio Finale, con le schiere degli eletti, tra cui si nasconde il ritratto di un architetto (un autoritratto, evidentemente), e soprattutto dei dannati, dove i gradi della paura e dell’angoscia sono scalati in un aggrovigliarsi di nudità (figg. 2-4).

In questa sintesi di verità naturale e di appassionata rievoca-

sello Balsamo 2002, pp. 12-25 (15-15, 23; con ulteriori rimandi bibliografici).

⁶⁸ Per Bartalini (*Scultura gotica in Toscana*, 2005, p. 148 nota 17), l’espressione *de partibus ultramontanis* del documento senese del 1281 (in *Dokumente*, in *Der Dom S. Maria Assunta, Architektur - Die Kirchen von Siena*, 3, 1, 1, 2, a cura di P.A. Riedl e M. Seidel, München 2006, pp. 724-837, pp. 545, 749) potrebbe indicare anche le regioni di Oltrepennino, non solo quelle transalpine.

⁶⁴ Cfr. G. Kubler, *The Shape of the Time*, New Haven 1972; ed. it. Torino 1976, pp. 50-71.

⁶⁵ Su questi problemi, rimando a: C. Di Fabio, *Il prezzo, il valore e il riconoscimento sociale del lavoro dello scultore: Giovanni Pisano e altri casi nella Toscana del primo Trecento*, in *Medioevo: arte e storia*, I convegni di Parma, 10, atti (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 609-620; Id., “*Gratis discenda parando*”. *La ricezione di un modello perduto di Giovanni Pisano: il Calvario della Fondazione Cini*, in *Le plaisir de l’art du Moyen-Âge. Commande, production et réception de l’œuvre d’art. Mélanges offerts à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, pp. 841-847.

⁶⁶ La cit. è in D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo diciannono e altri scritti scelti*, a cura di B. Croce, Bari 1915, p. 25.

⁶⁷ Le due coppie di aggettivi hanno, ovviamente, natura e senso diverso, essendo la seconda inerente la regalità del personaggio, non il suo aspetto fisico. Cfr Salimbene di Adam, *Cronica*, a cura di G. Scalia, II, Bari 1966, pp. 681-821.

⁶⁸ A. Kosegarten, *Die Skulpturen der Pisani am Baptisterium von Pisa. Zum Werk von Nicola und Giovanni Pisano*, “Jahrbuch der Berliner Museen”, 10, 1968, pp. 14-100; A. Caleca, *La dotta mano. Il battistero di Pisa*, Bergamo 1991; M. Seidel, *Nicola Pisano: Bauskulptur*, “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XLIII, 1999, pp. 252-332.

⁶⁹ Qualche cenno, relativo al solo Giovanni, in C. Di Fabio, “*Gratis discenda parando*” 2011, pp. 842-843.

⁷⁰ Oltre alle opere citate nella nota 55, rimando a J. Poeschke, *Die Sieneser Domkanzel* 1973, che analizza quel grandioso manufatto nella prospettiva esatta. ⁷¹ R. Bartalini, *Scultura gotica in Toscana* 2005, pp. 11-53 (30-44), con discussione delle varie identificazioni e bibliografia precedente, tra cui segnalò soltanto: A. Middeldorf Kosegarten, *Identifizierung eines Grabmals von Nicola Pisano. Zur Genese des Relieffsarkophags in der Toskana*, “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XXII, 1978, pp. 119-145 (che lo data 1280 ca.); M. Seidel, *Nicola Pisano: Bauskulptur* 1999, p. 281 (che lo arretra sul principio di quel decennio).

⁷² C. Di Fabio, *Facie ad faciem*, 2011.

⁷³ Le parentele fisionomiche fra i volti del vescovo pistoiese già a Berlino e del podestà perugino consigliano metodologica cautela, comunque, nei confronti di ogni presunzione di certezza, anche in questo campo.

⁷⁴ *Albertini Mussati De Gestis Heinrici VII Caesaris historia Augusta*, in *rerum Italicarum Scriptores*, X, a cura di L.A. Muratori, Mediolani 1727, coll. 403-404, col. 340. Per una più ampia discussione di quanto segue e per la precisazione dei *loci*

⁹⁰ J. Poeschke, *Die Sieneser Domkanzel des Nicola Pisano und ihre Bedeutung für die Bildung der Figur der Dante-Zeit*, Berlin 1973; A. Fiderer Moskowitz, *Nicola & Giovanni Pisano: the pulpits*, London 2005.

⁷¹ Cfr. R. Bartalini, *Scultura gotica in Toscana* 2005, pp. 271-290; L. Bellosi, *Arnolfo e il pulpito del duomo di Siena*, in *Arnolfo’s moments*, acts of an international conference (Firenze, Villa I Tatti, 26-27 maggio 2005) a cura di D. Friedman, Firenze 2009, pp. 35-46.

⁷² Inv. Bargello Sculture n. 80 (1879), n. cat. 00286828, marmo, h. cm 162. Sul’origine e la formazione del museo: B. Paolozzi Strozzi, *La storia del Bargello*, in *La storia del Bargello. 100 capolavori da scoprire*, a cura di B. Paolozzi Strozzi, Cinisello Balsamo 2004, pp. 11-77.

⁷³ A. Galletti, *Descrizione del Museo Nazionale*, Firenze 1873, p. 8, cita alcune edicole provenienti da Santa Maria Novella, ma non parla di statue; A. Campani, *Guida per il visitatore del R. Museo Nazionale nell’antico palazzo del potestà in Firenze*, Firenze 1884, p. 142 (la assegna a “Ignoto scultore, del XIII secolo”); F. Rossi, *Il Museo Nazionale del Bargello a Firenze*, Roma 1932, p. 16.

⁷⁴ V. Fineschi, *Memorie sopra il cimitero antico della chiesa di S. Maria Novella di Firenze*, Firenze 1787.

⁷⁵ Cfr. E. Neri Lusanna, scheda 2.12, in *Arnolfo alle origini del Rinascimento*, 2005, pp. 252-253.

⁷⁶ Cfr. E. Neri Lusanna, “*Vetustius et honorabilius templum*”, in *Arnolfo alle origini del Rinascimento*, 2005, pp. 201-223, e scheda n. 2.2, pp. 228-229.

⁷⁷ I.B. Supino, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze*, Firenze 1898, p. 408 n. 149; A. Venturi, *Storia dell’arte italiana. IV. La scultura del Trecento e le sue origini*, Milano 1906, fig. 197; P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1956, p. 306 nota 73; W.R. Valentiner, *Tino di Camaino in Florence*, “The Art Quarterly”, 17, 1954, pp. 117-132.

⁷⁸ Ritengo si possa dimostrare (sulla scia di Cicognara) che lo stesso Nicola ebbe un’importante esperienza romana: cfr. C. Di Fabio, *Scultori del Medioevo italiano nella Storia di Leopoldo Cicognara: Nicola e Giovanni pisani e il “risorgimento” della scultura*, in *La Storia della scultura di Leopoldo Cicognara*, X Settimana di studi canoniani, Atti del convegno a cura di G. Ericani e F. Mazzocca (Bassano del Grappa, Vicenza, 28-30 ottobre 2008), Bassano del Grappa 2012, in corso di stampa.

⁷⁹ Cfr. V. Pace, scheda in *Arnolfo alle origini del Rinascimento* 2005, pp. 182-183.

⁸⁰ Cfr. in saggi in *Arnolfo di Cambio: il monumento del cardinal Guillaume de Bray dopo il restauro*, Atti del convegno internazionale (Roma-Orvieto, 9-11 dicembre 2004), a cura di M. Coccia, L. Morozzi, volume speciale di “Bollettino d’Arte”, s. VII, 2009 (ma 2010).

⁸¹ L. Bellosi, *I rapporti artistici fra Siena e Orvieto nel Trecento: Lorenzo Maitani e il “Maestro sottile”*, “Prospettiva”, 121/124, 2006, pp. 223-226. E in questo stesso volume, il contributo di Laura Cavazzini. ⁸² E. Carli, *Le sculture del duomo di Orvieto*, Bergamo 1947, pp. 17-18. Importanti i contributi di G. Tigler, di cui cito solo: *Orvieto 1234-1334. Le sculture della parte bassa della facciata*, in *La facciata del duomo di Orvieto. Teologia in figura*, Cini-



sentono di precisarlo. Come è stato da più parti osservato⁵, il 16 settembre del 1310, allorché il suo nome compare per la prima volta nelle carte d'archivio orvietane, i suoi rapporti col cantiere dovevano durare da tempo, poiché in quel documento si fa riferimento al suo servizio pregresso⁶. Lorenzo continuò poi a lavorare per il Comune di Orvieto fino alla morte, nel giugno del 1330 e sotto la sua direzione più che trentennale la cattedrale assunse la struttura e l'aspetto definitivi: dal tetto alla tribuna (completamente trasformata rispetto al piano iniziale), dalle vetrate al coro ligneo, dagli intarsi, ai marmi, ai bronzi della facciata⁷.

Non v'è dubbio che i rilievi orvietani costituiscano uno dei problemi critici più intricati nella storia della scultura gotica italiana. E non certamente per mancanza di attenzione. Grazie all'apprezzamento del Vasari, che li considerava opera di Nicola Pisano, la loro fama non è infatti mai venuta meno nella letteratura: da Lanzi a Cicognara, da Rosini a Seroux d'Agincourt nessuno si sottrae alla necessità di una menzione⁸. È vero però che nell'economia della moderna geografia artistica Orvieto è stata a lungo penalizzata, considerata di fatto alla stregua di una

periferia senese. Ed è vero che i valori intrinseci e peculiari della produzione gotica umbra hanno per molto tempo stentato a essere riconosciuti, almeno fino agli studi di Longhi sulla pittura, negli anni cinquanta⁹, che hanno poi aperto la strada a quelli sulla scultura di Previtali¹⁰. E per prendere la misura della difficoltà di comprensione che ha gravato sui rilievi del Duomo, basti pensare che fino agli anni cinquanta e a uno studio di John White non era chiaro agli studi nemmeno il fatto che oltre la metà dei marmi che decorano i pilastri venne messa in opera prima di essere finita; praticamente, la metà superiore di ciascun pilastro¹¹.

Il dibattito sui rilievi di Orvieto ha al suo centro tre questioni nodali: la loro origine culturale, la loro cronologia e la loro coerenza interna. Il primo a riconoscere sulla facciata la presenza di due scultori distinti è stato Pietro Toesca, che individuava un primo maestro, dal ruolo quantitativamente più circoscritto (nella metà inferiore dei pilastri centrali), caratterizzato da un plasticismo più robusto, con sottosquadri profondi e un chiaroscuro assai contrastato, e un secondo, che chiamava il "Maestro sottile", i cui rilievi si riconoscono per il sofisticato senso pittorico e l'elegante cifra grafica¹². E se era logico identificare – per Toesca – il Maestro sottile con Lorenzo Maitani, l'altro scultore avrebbe dovuto esser cercato tra gli allievi senesi di Nicola. Oggi nessuno mette in dubbio che a lavorare alla facciata siano stati due differenti scultori, ovvero due botteghe; assai meno concordi sono invece gli studi nella definizione della cronologia della campagna decorativa. La presenza di ampie zone, nel secondo e terzo pilastro, dove il Primo maestro e il Maestro sottile sembrano intrecciarsi indissolubilmente induceva Toesca e White a dedurre che i due scultori avessero in qualche modo condiviso il lavoro, collaborando l'uno affianco all'altro. La preponderanza complessiva del Maestro sottile (unico responsabile dei due pilastri esterni e della metà superiore di quelli interni) lasciava poi credere che il Primo maestro a un certo punto avesse abbandonato il cantiere, lasciando la responsabilità dell'intera campagna al collega. Che anche quest'ulti-



mo non fosse stato in grado di compierla lo dichiarava infine lo stato incompiuto di una parte consistente di quei marmi che vennero montati a posteriori così com'erano. Tale ricostruzione è stata in seguito radicalmente messa in discussione e la gran parte degli studiosi, da Carli a Previtali, dalla Kosegarten a Bellosi a Bartolini¹³, è propensa a distinguere due fasi successive nell'esecuzione dei rilievi.

Quanto alle coordinate geografiche dei due artefici, i partiti sono sostanzialmente due: chi li individua a Siena (De Francovich, Carli, Toesca, Tigler¹⁴), e chi invece considera quei rilievi un fenomeno totalmente umbro (Pico Cellini¹⁵ e Giovanni Previtali¹⁶). Non è naturalmente mancata la ridda dei nomi: per il Primo maestro si è pensato a Fra Bevignate, ad Ambrogio Maitani, fratello di Lorenzo, o allo stesso Lorenzo Maitani; quest'ultimo nome è stato però speso molto più spesso per il Maestro sottile, a partire da un'idea di De Francovich (che estendeva tuttavia il riferimento a tutti i rilievi), accolta poi da Toesca, White, Bellosi e altri; non sono però mancate le proposte alternative in favore di Lando di Pietro (Cellini) o del figlio di Lorenzo, Vitale Maitani (Tigler).

Quello che preme qui innanzitutto rimarcare è l'effettiva unitarietà del progetto decorativo¹⁷. La coerenza interna al programma iconografico, così come l'omogeneità dell'impaginazione dei rilievi già di per sé parlano in favore di un piano unitario. E che gli scultori lavorassero sulla scorta di un progetto grafico dettagliatissimo è implicito nella mancanza di cornici a separare una scena dall'altra: tutto si svolge come su un vastissimo tappeto, dove le parti marginali di un episodio giungono a lambire quelle delle storie adiacenti. Ciò significa che in ogni lastra di marmo lo scultore che se ne faceva carico doveva comporre un episodio centrale ma anche tutti quei dettagli che avrebbero poi dovuto saldarsi impeccabilmente con la porzione adiacente.

Il Primo maestro lavora come detto nella metà inferiore dei due pilastri centrali. Il fatto che – come notavano Toesca e White – in queste porzioni compaia, sporadicamente ma riconoscibilissima, anche la mano del Maestro sottile è un forte indizio del fatto i due maestri fossero presenti sul cantiere negli stessi anni, lavorando fianco a fianco, e con una dimistichezza di lavoro che consentiva talora degli scambi di ruolo (fig. 5). Certo, si potrebbe obiettare che gli interventi del Maestro sottile nei pilastri centrali siano da interpretare come rilavorazioni di parti lasciate incompiute dal Primo maestro. L'ipotesi tuttavia già si scontra con la distribuzione a macchia di leopardo di tali interventi; ma soprattutto esistono altre ragioni che spingono a pensare a una collaborazione diretta tra i due. Vi sono infatti brani, all'interno della vasta epopea della facciata, nei quali le interferenze formali tra i due protagonisti si presentano in termini più ambigui e sfumati. Posto che i due scultori esprimono culture sostanzialmente diverse, esistono alcuni passaggi nelle scene scolpite chiaramente dal Primo maestro in cui le distanze sembrano ridursi sensibilmente. In altre parole, il Primo maestro riflette qua e là idee del Maestro sottile. E se si ammette tale influen-



6. Lorenzo Maitani, Madonna col Bambino, Orvieto, Museo del Duomo (dalla facciata)



7. Lorenzo Maitani, Angeli, Orvieto, Museo del Duomo (dalla facciata)



8. "Primo maestro", Re David, Orvieto, Duomo, facciata



9. "Primo maestro", San Pietro, Perugia, San Domenico, sepolcro di Benedetto XI

10. "Primo maestro", Madonna col Bambino, Perugia, San Domenico, sepolcro di Benedetto XI



11. "Primo maestro", Profeta, Orvieto, Duomo, facciata



za, è chiaro che la compresenza dei due scultori ad Orvieto (almeno per un certo periodo) può dirsi dimostrata.

Le carte d'archivio relative alla decorazione della facciata sono scarse, non consentendo di ricostruire le dinamiche dei lavori che per sommi capi. Per tentare di precisarne la cronologia, si può fare il conto solo su un piccolo nucleo di testimonianze inequivocabili. Innanzitutto, la richiesta fatta nel giugno del 1310 al Comune di lasciar transitare in città i bufalari viterbesi che trasportavano il materiale destinato alla facciata. Una notizia che non lascia dubbi sul fatto che in quel momento i lavori fossero in corso¹⁸. Ci sono poi due testimonianze eloquenti negli anni 1320-1321 relative ai "gangheri", ovvero alle grappe, in ferro, che dovevano servire per ancorare i marmi alla parete¹⁹. I registri dal 1322 al 1324 sono perduti e nel 1325 la documentazione si concentra sulla fusione degli angeli in bronzo che affiancavano una Madonna in marmo sul portale maggiore (figg. 6-7). In queste smilze creature si riconosce la cifra stilistica raffinata del Maestro sottile, cui spetta anche l'esecuzione della trasognata Vergine marmorea. Il Primo maestro a quest'altezza è evidentemente uscito di scena e del suo lavoro non c'è più traccia ad Orvieto. Ancora qualche lacuna documentaria e nel 1329 si torna a parlar di bronzo, in relazione alla fusione questa volta dei simboli degli evangelisti destinati al cornicione soprastante i pilastri. È in connessione con queste sculture che il nome del Maitani compare per la prima volta in rapporto ai concreti lavori della facciata, precisamente quando nel 1330 è a lui che viene consegnato il materiale per la fusione dell'aquila di San Giovanni²⁰. Era proprio su questo documento che De Franco-vich basava la sua ricostruzione dell'artista, riferendogli la decorazione dell'intero complesso²¹.

Nonostante questa notizia non lo provi in modo inconfutabile e nonostante la mancanza di opere certe renda critica qualunque proposta di ricostruzione della sua attività di scultore, l'idea di riferire al Maitani il gruppo di opere radunate sotto il nome convenzionale del Maestro sottile, sostenuta recentemente con forza anche da Luciano Bellosi²², appare ragionevole. Da un lato infatti è vero che un'attività di Lorenzo nel campo della scultura – e in relazione alla facciata – è attestata quantomeno dal contratto del 1310, che prevedeva esplicitamente che il senese potesse assumere discepoli a spese della fabbrica "ad diseg-nandum, figurandum et faciendum lapides pro pariete..."²³. Di contro, che il Maestro sottile abbia avuto nell'economia del cantiere un ruolo che va oltre l'esecuzione di marmi e bronzi lo attesta il fatto che almeno una parte delle vetrate del finestrone absidale, come notava per primo Marchini, è realizzata su suo disegno²⁴.

Nell'incertezza sulla loro identità anagrafica, il solo modo per tentare di mettere a fuoco la personalità dei due grandi scultori di Orvieto è quello di cercare altre testimonianze del loro lavoro. E tentativi in tal senso sono stati nel tempo numerosi. Ai rilievi del Primo maestro, in particolare, è stata accostata – fin da Venturi – un'opera di assoluta eminenza: il monumento funebre di papa Benedetto XI in San Domenico a Perugia²⁵. È

12. "Primo maestro", Angelo, Perugia, San Domenico, sepolcro di Benedetto XI

13. Lorenzo Maitani, Angelo, Orvieto, Museo del Duomo (dalla facciata)

14. Scultore romano della fine del Duecento, Angelo, Assisi, San Francesco, basilica inferiore, sepolcro di Gian Gaetano Orsini

15. Lorenzo Maitani, Angelo, Orvieto, Museo del Duomo (dalla facciata)

16. Scultore romano della fine del Duecento, Angelo, Assisi, San Francesco, basilica inferiore, sepolcro di Gian Gaetano Orsini

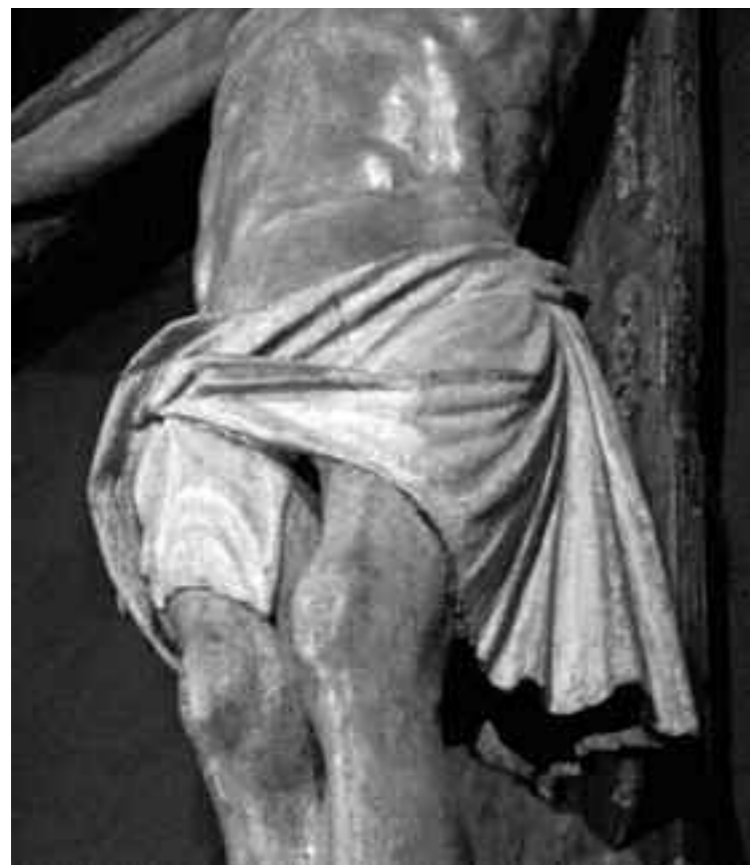
17. Lorenzo Maitani, Dio Padre caccia i progenitori dall'Eden, Orvieto, Duomo, facciata



proprio il sepolcro perugino che può offrire qualche argomento per chiarire la cronologia dell'attività del Primo maestro a Orvieto (figg. 8-11). Nonostante infatti la bibliografia sia incerta e ondivaga nel datarlo (si va da un datazione prossima alla morte del pontefice, occorsa nel 1304, ai pieni anni venti²⁶), l'esecuzione del sepolcro del domenicano Niccolò da Treviso può essere circoscritta con assoluta precisione, grazie a una testimonianza, nota in realtà fin dal 1933, quando Girolamo Biscaro la pubblicò sulle pagine dell' "Archivio Veneto", ma a lungo trascurata o sottovalutata dagli studi sull'argomento, e recentemente rilanciata nel dibattito da Ettore Napione²⁷. Si tratta di un quaderno conservato nell'Archivio Vaticano appartenuto a frate Florio da Verona. Ovvero, al cappellano di Benedetto XI, presente al momento della morte del papa, il 7 luglio 1304. Assieme a Jacopo da Bologna e Guido da Vicenza, frate Florio fu designato dal pontefice proprio esecutore testamentario. Ai tre confratelli – e queste notizie si ricavano appunto dal quaderno vaticano – Benedetto consegnò una cospicua cifra perché esaudissero le sue volontà. Nel suo quaderno Florio annota meticolosamente quanto ricevuto e quanto speso per la costruzione e l'arredo della cappella ai SS. Giovanni e Paolo a Venezia, cui il papa gli aveva chiesto di provvedere. Nell'ultima carta, riassume poi il carteggio coi colleghi Jacopo e Guido in relazione all'amministrazione del fondo loro affidato. Ebbene, l'8 ottobre 1304 frate Jacopo afferma che in quel momento gli avanzavano 196 fiorini, tenuto conto del denaro pagato a Perugia "pro sepultura domini fienda". Il 1° dicembre 1305 si fa vivo, dopo un po' di latitanza, anche frate Guido, che a sua volta spiega di avere ancora 144 fiorini, ma di non volerli ancora spendere almeno fino a che la tomba del pontefice non fosse stata terminata ("donec sepultura domini sit et est completa"). Se ne deduce che fu lo stesso Benedetto XI a prendere l'iniziativa della propria sepoltura, di cui i suoi esecutori si occuparono con urgenza, commissionandola fin dall'estate del 1304 e pagandone un acconto considerevole. Nel dicembre del 1305 non era ancora terminata, ma è da credere che lo fosse non molto dopo. Le analogie così stringenti con le storie di Orvieto implicano credo una cronologia contigua. Anche nella tomba perugina si riconoscono alcuni passaggi nei quali già si avverte l'interferenza del Maestro sottile: non attivo in prima persona nel monumento, ma certamente abbastanza vicino allo scultore del sepolcro da influenzarne sensibilmente i modi. In particolare, chi giunga di fronte alla figura dell'angelo che scosta la cortina della camera funebre sulla sinistra non può non andare con la memoria alle peculiari creature angeliche e non del Maestro sottile, per via della lunga capigliatura meticolosamente ravviata, del profilo aguzzo dall'alta fronte, delle mani gracili (fig. 13). Questo fa credere che attorno al 1305 il Primo maestro e il Maestro sottile già intrattenessero relazioni tra loro e la scena del loro incontro non può che essere stata Orvieto.

Pietro Toesca metteva in relazione coi rilievi orvietani un altro sepolcro di commissione curiale: quello di Giangaetano Orsini (morto tra il 1292 e il 1294) nella basilica inferiore di Assi-

18. Scultore romano della fine del Duecento, Crocifisso, Roma, San Paolo fuori le mura



19. Scultore romano della fine del Duecento, Angelo, Assisi, San Francesco, basilica inferiore, Sepolcro di Gian Gaetano Orsini

si, che era piuttosto stato letto fin lì in chiave romana, almeno da quando Venturi lo aveva collegato al nome di Giovanni di Cosma²⁸. Le affinità con Orvieto e con l'opera del Maestro sottile sono state in tempi più recenti ribadite e argomentate da Roberto Bartalini e il collegamento è stato poi accolto da altri²⁹. Ma se è vero che alcune somiglianze legano i rilievi di Orvieto e la tomba di Assisi, è vero anche che la relazione è in questo caso assai meno fluida che non tra Perugia e Orvieto (figg. 14-17). Si ritrova nella tomba Orsini una cifra elegante, una grafia nitida, un tipo di umanità algida e ascetica, caratterizzata da teste piccole rette da colli lunghissimi che evocano i rilievi orvietani del Maestro sottile. Non si vedono tuttavia ad Assisi i panneggi fluidi di Orvieto, le stoffe sottili e aderenti ai corpi, i mantelli increspanti in pieghe curvilinee che si rincorrono in ritmiche sequenze. Anzi, il senso plastico è ben più integro, il chiaroscuro più netto, con effetti di severa geometria. E le figure risultano molto più spigolose, scheggiate, turgide rispetto a quelle di Orvieto, dove le astrazioni geometriche si sciogliono piuttosto in contorni sinuosi, mentre gli effetti luministici si articolano in declinazioni più fini, rarefatte; sottili, appunto. Sono differenze non di poco conto.

Gli appigli per datare il sepolcro del giovane cardinale della famiglia Orsini non sono molti. Un sicuro riferimento post quem è ovviamente costituito dalla tomba di Bonifacio VIII, con ogni probabilità già allestita nel 1296, modello per la sepoltura assisiata³⁰. Non si potrà poi prescindere, per tentare di definirne la datazione, dalle considerazioni scaturite in merito ai tempi della costruzione della cappella e della sua decorazione pittorica da parte della bottega di Giotto. Se non altro per il fatto che la parte marmorea del sepolcro è integrata, in un coerente insieme iconografico, dal trittico pittorico che la sormonta. Le osservazioni di Irene Hueck e le indicazioni recenti di Serena Romano hanno individuato negli ultimissimi anni del Duecento il momento più probabile per la campagna giottesca, cronologia che andrà estesa anche alla realizzazione della tomba³¹.

Se l'idea che i due angioloni Orsini, con la loro aria da varani, possano rappresentare il primo capitolo del Maestro sottile riscuote autorevoli consensi, in passato come si è visto la tomba assisiata era in realtà considerata opera romana. Tale pista ha ancora i suoi sostenitori e se Guido Tigler ritiene credibile la vecchia attribuzione di Venturi a Giovanni di Cosma³², Luciano Bellosi ha invece suggerito un collegamento con il monumentale Crocifisso ligneo della basilica romana di San Paolo fuori le mura³³. Questa elegantissima figura, che la leggenda vuole abbia parlato a Santa Brigida e che Vasari riferiva a Pietro Cavallini, nella sua aulica solennità, nella sua estenuata stilizzazione, perfino nel modulo proporzionale della figura, alta e snella, sembra anche a me l'opera più simile alle statue Orsini (figg. 18-23). E il panneggio del perizoma, articolato in pieghe di sostanza geometrica e privo di qualunque calligrafismo, rivela con esse sostanziali analogie, almeno concettuali. Analogie che indicano certamente una contiguità cronologica e culturale (Roma, circa il 1300). Ma mi chiedo se non si debba spin-

20. Scultore romano della fine del Duecento, Crocifisso, Roma, San Paolo fuori le mura



21. Scultore romano della fine del Duecento, Gisant di Gian Gaetano Orsini, Assisi, San Francesco, basilica inferiore, sepolcro di Gian Gaetano Orsini



gere il significato di queste analogie fino al punto di ritenere il sepolcro Orsini e il Crocifisso di San Paolo opere di un medesimo scultore³⁴.

Lo stesso sottile equilibrio tra naturalismo e stilizzazione che rende memorabile la danza macabra del crocifisso di San Paolo e che rende altresì possibile la convivenza di siglature astrattive, come l'ovale dei volti o gli occhi di taglio orientale, e annotazioni oggettive, come la ragnatela di vene che solca le mani, nelle sculture Orsini, si rivede, certo al più alto livello espressivo, negli stessi anni, nell'opera di Marco Romano (fig. 23). L'idealizzazione sorridente, neogreca, delle due teste mensola del duomo di Siena³⁵ o della Vergine del Duomo di Cremona si può accostare utilmente agli angeli assisiati, i cui panni pesanti e complessi hanno lo stesso paludamento classico (figg. 23-25).

Ma che significato può avere questo filo rosso che lega un Crocifisso ligneo a Roma, una tomba di committenza curiale nella basilica papale di Assisi e l'opera di uno scultore itinerante, le cui origini culturali sono così difficili da definire, ma che ad ogni buon conto definisce se stesso "romanus" (proprio come Pietro d'Oderisio o Giovanni di Cosma)? Non potrebbero essere questi i lacerti di una "scuola" scultorea romana attorno all'anno 1300 alternativa ad Arnolfo? Una scuola destinata a vita breve,

per via dell'abbandono della città da parte della corte papale? Che la situazione della scultura a Roma negli anni a cavallo fra Due e Trecento fosse più varia di quanto le diligenti creazioni di Giovanni di Cosma lascino intendere lo testimonia una serie di notevolissimi crocifissi lignei distribuiti nelle maggiori basiliche della città: a San Pietro, a San Giovanni in Laterano, a Santa Maria Maggiore, a Santa Maria in Trastevere, a Santa Marta, cui deve aggiungersi quello altrettanto maestoso, sebbene sfigurato da un restauro che lo ha completamente privato della policromia, in Santa Maria in Monticelli. Nel giudicare quello di San Pietro, bisognerà invece tener presente un restauro documentato nel Settecento, che comportò una generale reingessatura del legno, che ne ha in parte confuso il modellato. Questi crocifissi derivano evidentemente nella posa, con la testa pateticamente volta di lato e il corpo sinuosamente inarcato, da quello di San Paolo, che è però intagliato da un diverso maestro. Le differenti vicende conservative che nel corso dei secoli ne hanno spellato uno o ridipinto uno altro, coprendoli ora di colori sgargianti ora di una monotona tinta scura a imitazione del bronzo, non impediscono comunque di ricondurli tutti a una medesima congiuntura cronologica e culturale, probabilmente a una stessa bottega. La loro datazione andrà contenuta entro i primi

22. Scultore romano della fine del Duecento, Gisant di Gian Gaetano Orsini, Assisi, San Francesco, basilica inferiore, sepolcro di Gian Gaetano Orsini



23. Scultore romano della fine del Duecento, Angelo, Assisi, San Francesco, basilica inferiore, sepolcro di Gian Gaetano Orsini



24. Scultore romano della fine del Duecento, Angelo, Assisi, San Francesco, basilica inferiore, sepolcro di Gian Gaetano Orsini

25. Marco Romano, Madonna col Bambino, Cremona, Duomo, facciata

26. Scultore romano attorno all'anno 1300, i Crocifissi di San Giovanni in Laterano, Santa Maria in Monticelli, Santa Maria in Trastevere, San Pietro, Santa Maria Maggiore, Santa Maria sopra Minerva



Dal paesaggio immaginario al “retrato al vivo”. Vedute di città e dintorni nell’arte gotica spagnola

Francesca Español, Universitat de Barcelona

Quando nel 1384 il francescano Francesc Eiximenis concluse la stesura del suo *Crestia*, incluse nell’opera un capitolo introduttivo in cui faceva riferimento alle ricchezze naturali della città di Valencia e del suo territorio¹. Nella descrizione, che viene catalogata da uno dei suoi editori come un *Laus Valentiae*², si allude al clima, ma soprattutto alla topografia, alla vegetazione, ai prodotti agricoli provenienti dagli orti vicini alla città e al pesce ottenuto dal mare o dalla laguna dell’Albufera. Nel corso di trenta paragrafi viene descritto un paesaggio reale e si forniscono raccomandazioni utili su come gestirlo al meglio allo scopo di incrementare la produzione dei suoi prodotti naturali. Il testo, non avendo eguali nello scenario dell’epoca, è il miglior colofone per il *Crestia*, una delle composizioni di teoria politica più importanti della Spagna medievale.

Nell’arte spagnola né allora né successivamente nel XV secolo non vi è presenza di un parallelismo visuale del testo di Eiximenis, tuttavia si utilizzò il paesaggio come un elemento complementare alle scene principali e, solo raramente, si rappresentarono le città e i territori a esse vicini come soggetti pittorici. Nelle pagine che seguono ci interrogheremo sulla trascendenza di questa tematica molte delle cui testimonianze rimangono unicamente sul piano documentale.

Nei regolamenti dei pittori di Siviglia del 1480³, si prevedeva che per raggiungere la maestria professionale, tra tante altre prove, il pittore doveva essere in grado di realizzare il disegno di un uomo nudo, raffigurare le pieghe dei vestiti, il volto e i capelli di una persona oltre a saper dipingere *los lejos* (le lontananze)⁴. Con questo termine, si fa riferimento ai paesaggi introdotti come sfondo della scena principale che incontriamo nei dipinti del XV secolo, una caratteristica consustanziale al modello fiammingo che fece irruzione nel territorio ispanico intorno al 1440. Negli stati della Corona d’Aragona, nella Spagna orientale, questo nuovo linguaggio pittorico giunge attraverso l’opera del pittore valenciano Lluís Dalmau, il quale, nel 1431 fu inviato nelle Fiandre dal re Alfonso il Magnanimo affinché si familiarizzasse con il nuovo modello stilistico⁵. Al suo ritorno realizzò uno degli incarichi più importanti della Barcellona di quel periodo, la *Verge dels Consellers* (1443-1445), destinata a coronare la cappella del palazzo civico⁶. La tavola, attualmente conservata nel Museo nazionale d’arte della Catalogna (fig. 1) è un compendio di tutte le novità stilistiche che avevano preso forma nelle Fiandre poco tempo prima. Il pittore, oltre a raffigurare i cinque membri del governo municipale, costruì lo spazio interno nel quale si svolge la scena secondo le leggi della prospettiva, disponendo un paesaggio nordico e immaginario come sfondo della composizione (fig. 2).

Quando Lluís Dalmau realizza l’incarico, spodestò il pittore locale che fino ad allora aveva monopolizzato i progetti più importanti della città. Il riferimento va a Bernat Martorell⁷, appartenente al “gotico internazionale” e di grande capacità e qualità artistica, ma tuttavia non informato fino all’arrivo di Dalmau a Barcellona sulle leggi della prospettiva e sul ritratto veridico di persone e paesaggi. Nel catalogo della sua produzione

artistica⁸ troviamo un’opera non datata probabilmente posteriore al 1443-1445 che, per quanto ci concerne, rivela il suo livello di malessere di fronte alla perdita della committenza per l’anca della oratorio municipale. Nella predella della pala d’altare della Trasfigurazione dipinta per la cappella fondata nella cattedrale di Barcellona dal vescovo Simó Salvador (1433-1445), rivelò delle abilità inedite fino ad allora nella sua produzione⁹. Costruì una sequenza di scene dimostrando la propria capacità di adattamento ai nuovi tempi. Disegnò un paesaggio urbano in cui gli edifici riproducono le formule costruttive e i materiali imperanti nella Barcellona del tempo (figg. 3, 4). I palazzi che fanno da contrappunto ai vari episodi evangelici sono costruiti in pietra e ostentano finestre geminate fatte in serie nella città di Girona dall’inizio del XIV secolo e da lì esportate a tutti gli Stati della Corona d’Aragona. Anche gli elementi che troviamo oltre l’antica muraglia si reggono per queste stesse leggi: gli orti suburbani appaiono delimitati da muretti di argilla compatta e le porte attraverso le quali vi si accede mostrano sostegni lavorati con pietra di Montjuïc¹⁰. Con l’esercizio stilistico svolto per la predella, Bernat Martorell voleva probabilmente sorprendere una clientela affascinata dalle tecniche eccellenti di Lluís Dalmau. Tuttavia spinse il suo esercizio stilistico un po’ oltre raffigurando un paesaggio urbano molto più reale di quello proposto da Dalmau, nordico e immaginario.

Nello sviluppo posteriore dell’arte pittorica in ambito peninsulare, quando il modello fiammingo è già completamente avviato, notiamo l’istaurarsi di una doppia interpretazione per quanto riguarda il trattamento del paesaggio. Nel dipinto religioso è sempre un contrappunto rispetto al tema principale ma i pittori potranno immaginare o raffigurare tale complemento o “lontananza”. Nel regno di Castiglia, Fernando Gallego appartiene al primo gruppo¹¹ anche Jaume Huguet, nella Corona d’Aragona, in alcuni dei suoi dipinti; per altri, la sua opera non può essere identificata in questo filone. Il riferimento va alla pala d’altare della Flagellazione, attualmente nel Museo del Louvre, in cui attraverso la loggia che serve da sfondo per la scena, presenta un paesaggio campestre il quale coincide con le informazioni pervenutaci dalle fonti e dall’archeologia sulle caratteristiche topografiche sui dintorni della città di Barcellona nel XV secolo, compresa la casa contadina affiancata da una torre che vediamo in lontananza¹². Probabilmente non si tratta di un paesaggio reale ma contiene pur sempre degli elementi che dovettero risultare familiari al pubblico a cui era rivolta la pittura, in questo caso i membri della corporazione dei calzolari della città la cui cappella si trovava nella cattedrale di Barcellona. Jaume Huguet insiste verso questa direzione quando inserisce i paesaggi urbani come sfondo delle scene da lui concepite. Gli edifici civili appaiono vernacolari. Costruiti con pietre di taglia, le loro facciate mostrano le finestre fabbricate nella città di Girona¹³.

In scultura troviamo questi stessi esercizi nell’opera di Pere Joan, un artista dell’ultimo gotico internazionale autore della pala dell’altare maggiore della cattedrale di Tarragona (ca. 1425-

1. Lluís Dalmau, *Verge dels Consellers*.
Barcelona, MNAC.



2. Lluís Dalmau, *particolari della Verge
dels Consellers*. Barcelona, MNAC





1436/40) la cui predella, zona in cui il virtuosismo artistico raggiunge i livelli più alti, venne dedicata a Santa Tecla, patrona della città¹⁴. In questi episodi agiografici si inseriscono teste (fig. 5) raffigurate in modo eccelso oltre a un lungo repertorio zoomorfo e fitomorfo che prosegue nelle parti secondarie dell'opera (sostegni delle figure di santi in questa stessa zona della pala). Lo scultore aveva trascorso la sua infanzia e adolescenza nella Catalogna meridionale¹⁵ e alcune delle foglie che dipinge appartengono ad alberi caratteristici di questa zona come lo è infatti il carrubo (fig. 6). Pere Joan realizza anni dopo (1434) la pala dell'altare maggiore della cattedrale di Saragozza e nella predella ripete la formula di Tarragona, senza però ottenere un risultato scultorio di pari qualità¹⁶ sebbene nella scena in cui si mostra il corpo di San Vincenzo (fig. 7) può percepirsi la volontà di Pere Joan di dipingere un paesaggio urbano reale. Il recinto murario che serve da sfondo alla scena corrisponde a quello della Saragozza del XV secolo, così come il profilo della cattedrale che emerge dietro alla muraglia, della quale si apprezza chiaramente il tamburo della cupola.

Nella pittura gotica posteriore troviamo altre testimonianze che vanno verso questa direzione, alcune delle quali appartengono a pittori stranieri. È il caso della tavola con il martirio di San Cucufate (fig. 8) originaria dell'altare maggiore del monastero di questa avvocazione nelle vicinanze di Barcellona, ora nel Museo nazionale d'arte di Catalogna. Opera del tedesco Ayne Bru (1502), un "retrato al vivo" della chiesa monacale serve come fondo della scena del martirio¹⁷.

Adesso vogliamo dedicare la nostra attenzione all'altro capitolo dell'arte figurativa spagnola del XV secolo in cui la raffigurazione della natura acquisisce un ruolo importante; probabilmente dovuto al fatto che si trattasse della rappresentazione delle gesta belliche nelle quali la topografia riveste un grande interesse.

Le gesta militari di Giacomo I e la sua traduzione iconografica

Le gesta militari di Giacomo I il Conquistatore (1208-1276) raccolte nella cronaca reale¹⁸, hanno lasciato un'importante impronta figurativa. La conquista dell'isola di Maiorca (1229) viene narrata due volte. Le pitture murali scoperte a Barcellona nell'antico palazzo Caldes di via Montcada, attualmente conservate nel Museo nazionale d'arte della Catalogna¹⁹, datate 1300 circa, sono una trasposizione visuale dei diversi episodi della conquista narrati nella cronaca. Dalle pitture emerge che chi realizzò i dipinti usò come fonte il suddetto testo almeno settant'anni dopo l'avvenuta conquista. I frammenti conservati seguono lo stesso ordine cronologico del testo. Il primo murale mostra lo sbarco dell'esercito e culmina con la battaglia di Portopí, nella quale si narra la morte di uno dei due membri della famiglia Montcada, morti entrambi nella conquista. La composizione rievoca un complicato combattimento della cavalleria oltre alla lotta corpo a corpo tra cristiani e musulmani, sebbene non si ponga grande interesse alla rappresentazione dei

dintorni naturali in cui ebbe luogo l'azione. Nella parte destra del secondo murale risalta l'accampamento delle tende cristiane dove al centro troviamo quella del re, raffigurato insieme al suo consiglio, uno dei cui membri è il vescovo di Barcellona, Berenguer de Palou (1212-1241) che possiamo identificare grazie alla mitra episcopale. Altre figure di nobili sono riconoscibili grazie ai simboli araldici così come le restanti tende dell'accampamento. A sinistra della tenda reale appare quella del conte d'Empuries, all'interno della quale troviamo due personaggi che conversano tra loro. Il pittore tradusse a livello visuale uno dei capitoli della cronaca, quello in cui si fa allusione all'incontro tra il monarca e il conte, il quale indusse quest'ultimo a non partecipare al consiglio. Infine, all'estrema destra del murale si rappresentano gli episodi dell'assalto alla città di Maiorca (fig. 9).

Nel 1944, nel muro nord dell'*aula maior* del palazzo reale Barcellona, furono rinvenuti tre frammenti pittorici di grande formato concepiti secondo lo stesso schema²⁰. Lo stato di conservazione di uno dei tre è abbastanza precario. Nei restanti due, nonostante la perdita di alcune parti pittoriche, le scene narrative sono apprezzabili. Nella zona superiore della composizione si osserva la riproduzione di un muro di pietra di taglia la cui rifinitura imita il marmo. Nella parte inferiore della composizione che abbraccia due registri, si mostra invece l'avanzare di un esercito. Il registro intermedio è occupato dalla fanteria mentre quello inferiore dalla cavalleria²¹. Lo spostamento avviene in un paesaggio approssimativo caratterizzato dal disegno delle linee che configurano le montagne e da alberi il cui aspetto è molto convenzionale, del tutto coerente con la cronologia di queste pitture (1300 ca.).

Sulla conquista del Regno di Valencia (1232-1238) invece non si conservano pitture contemporanee come le precedenti né tantomeno caratterizzate dalla stessa fedeltà narrativa. Queste nuove gesta militari furono oggetto di una singolare mistificazione circa un secolo dopo il loro accadimento. Anzitutto si inserì nello scenario storico della campagna militare un notevole miracolo eucaristico: quello dei corporali di Luchente (provincia di Valenza), venerati sin dal XIV secolo nella chiesa di Daroca (provincia di Saragozza)²². Oltre a ciò, venne istituita una festa civica con la quale a partire dal 1338 si celebrò la conquista della città di Valencia²³ la cui origine la incontriamo nel cosiddetto "Miracolo del Puig" che qui corrisponde a una rielaborazione nel XIV secolo della guerra santa implicita nell'impresa militare di Giacomo I il Conquistatore.

Nel basso Medioevo, nei territori della Corona d'Aragona, San Giorgio emulò militarmente l'apostolo Giacomo e le fonti riconoscono il suo intervento diretto nelle battaglie contro i musulmani. Per quanto concerne quest'ultimo aspetto, nonostante racchiuda un paradosso, risulta eloquente un passo della Cronaca Reale in cui si deduce che furono i musulmani e non i cristiani i testimoni dell'apparizione del martire in battaglia. Nel testo si legge: "Secondo quanto dicono i saraceni, essi videro entrare per primo un cavallo bianco con armatura bianca, e





quello doveva essere san Giorgio, il quale in molte battaglie è stato visto dai saraceni²⁴. Come conseguenza di questa credenza, quando gli aragonesi cominciavano a combattere invocavano il santo-cavaliere²⁵ mentre i castigliani lo facevano urlando “Giacomo, Giacomo”²⁶. Questo è quanto afferma il re Pere el Cerimoniós nella sua cronaca “[San Giorgio] fu tutto il tempo dedito delle battaglie della nostra Casa d’Aragona”²⁷.

Anche se le fonti storiche contemporanee alla conquista non fanno riferimento a quest’argomento, con il passare del tempo si considerò che la battaglia del Puig (il luogo dove si era svolta la battaglia fondamentale per la presa della città di Valencia) era stata favorita dal diretto intervento di san Giorgio, il quale avrebbe lottato insieme al re contro gli arabi, episodio che divenne centrale nella celebrazione civica posteriore. Nella “Cronaca di San Juan de la Peña” (1370 ca.) la leggenda acquisisce categoria storiografica²⁸ e da allora la “battaglia del Puig”, trasformata in “Miracolo del Puig”, formò parte dell’immaginario collettivo e venne poi reiterata nella pittura gotica valenciana. I dipinti che si conservano di questa icona civica mostrano una complessa ed eterogenea composizione in cui i due eserciti si confrontano. In quello cristiano, insieme al re Giacomo I il Conquistatore, identificabile grazie agli emblemi araldici, appare San Giorgio. Questo è quanto ci mostra la superba pala d’altare del “Centenar de la Ploma” (Centenario delle Piume)²⁹, che verso il 1400 fu destinata alla cappella creata nel 1371 e che i membri della milizia urbana possedevano nella chiesa di San Giorgio della città di Valencia, attualmente conservata nel Victoria & Albert Museum di Londra³⁰. Lo stesso episodio appare contemporaneamente nella parte superiore della pala d’altare di San Giorgio di Jérica (provincia di Castellón) (fig. 10). Le due tavole valenciane sottolineano il confronto militare senza tuttavia concedere spazio allo scenario in cui questo si sviluppa.

Forse l’istituzione della festa civica a Valencia nel 1338 influenzò dieci anni dopo la nascita dell’omonima celebrazione a Maiorca nella quale da allora si commemora la conquista dell’isola ai musulmani grazie al re Giacomo I¹. La confraternita dei cavalieri consacrata a San Giorgio, la quale amministrava la cosiddetta *Festa de l’Estendart* (Festa dello stendardo) fece realizzare un’icona per la sua cappella corporativa nel 1468 (fig. 11). Quando la chiesa scomparve la tavola venne trasportata al Museo Diocesano dove attualmente si conserva. Il contratto venne firmato da un pittore locale, Rafael Moguer, e da un pittore forestiero, Pere Nisart, sebbene si debba attribuire a quest’ultimo l’idea magistrale che si concretizzò nella pala d’altare³². Nell’opera, in primo piano, si apprezza San Giorgio mentre libera la principessa dal dragone ma l’episodio s’inquadra nella conquista della città ai musulmani, evento, come a Valencia, al quale si credeva che il santo cavaliere avesse partecipato. Non poteva essere altrimenti dopo la sua “messa in scena” anno dopo anno, nelle commemorazioni festive della conquista. In questo caso, però, sotto le vesti di un’icona religiosa, si mostra uno scenario reale attraverso un gioco iconografico che si avvicina a quello realizzato da Enguerrand Quarton nella *Coro-*

nazione della Vergine (Musée Pierre-de-Luxembourg, Ville-neuve-les-Avignon). Nel San Giorgio di Palma come sfondo dell’episodio agiografico più noto della leggenda del martire, ci offre la vista della città e quello che conosciamo dei suoi dintorni: il porto naturale nel golfo di Palma con la sua incessante attività e gli edifici vicini, tra i quali, l’Ospedale degli Orfani, a destra, e in fondo Porto Pi, con l’Ospedale di San Niccolò; a sinistra, il palazzo reale dell’Almudaina con la sua loggia (figg. 12-15). Nella predella che accompagna la tavola maggiore si raffigurano altre zone della città in una delle quali si distingue chiaramente l’abside della chiesa di Santa Margherita. Per la sua cronologia, il dipinto risulta di una grande originalità nella Spagna orientale ed è molto probabile che il suo impatto sul pubblico dell’epoca fosse notevole. Come vedremo, questo dettaglio è importante per spiegare e interpretare un “ritratto” della città di Barcellona realizzato alla fine del XV secolo.

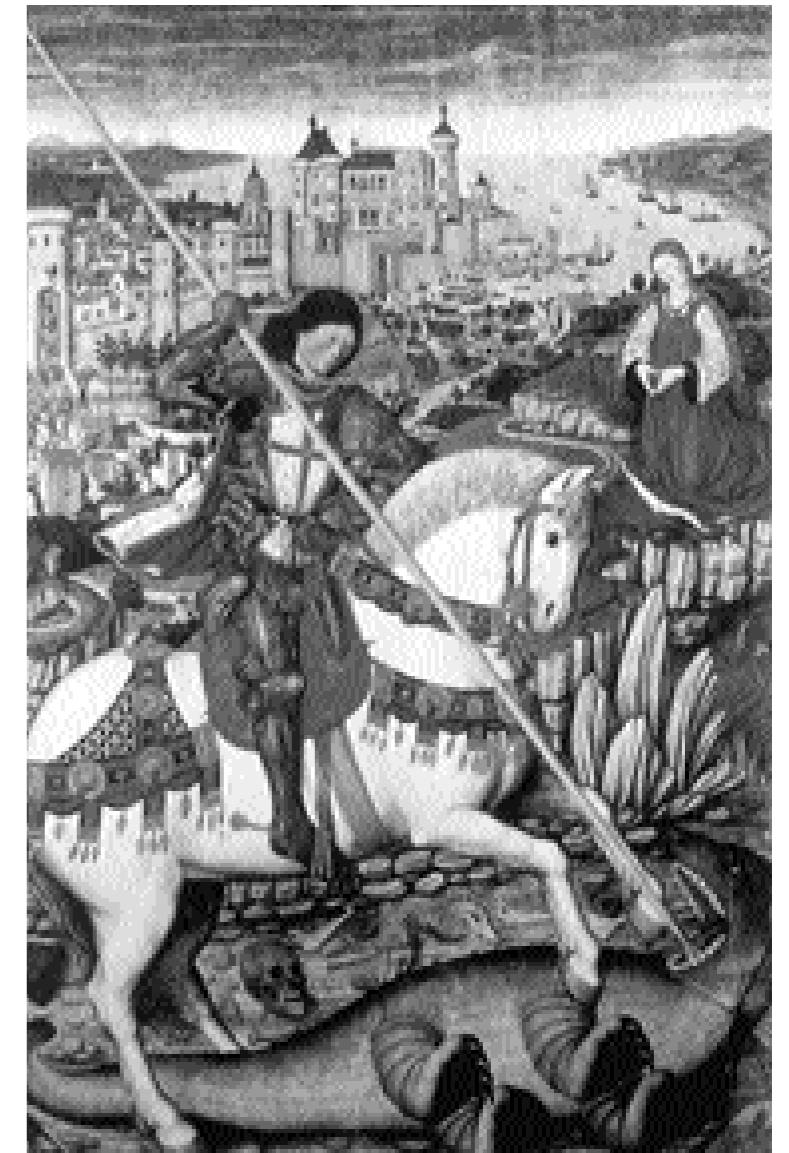
La guerra di Granada

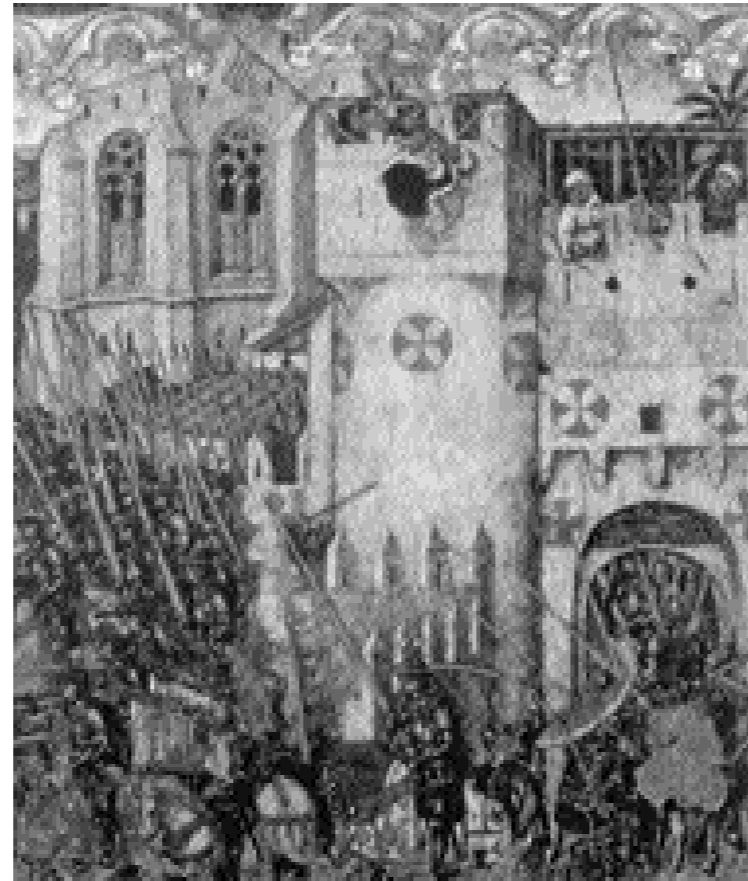
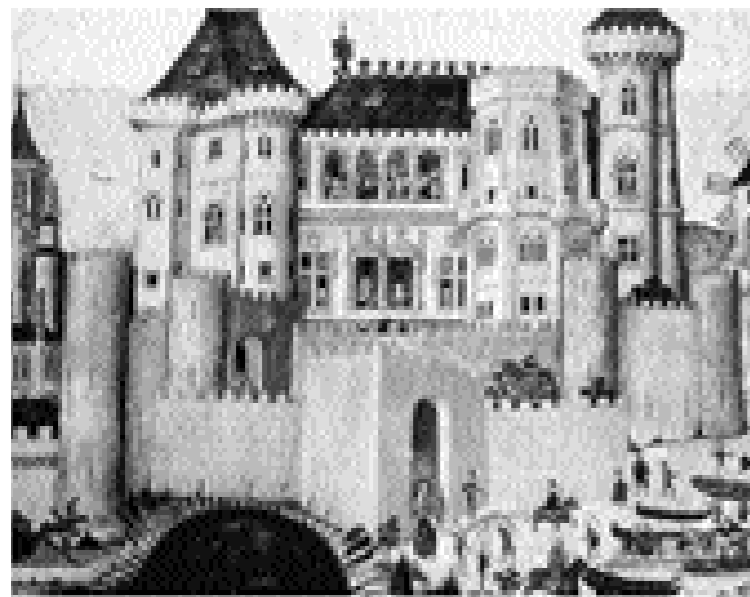
Nel regno di Castiglia, il primo ritratto paesaggistico dal vivo che conosciamo³³ corrisponde alla Vega di Granada in cui si produsse uno degli avvenimenti militari più importanti della guerra contro il regno *nazrie* di Granada all’epoca di Giovanni II di Castiglia: la *Battaglia dell’Higueruela*. Sebbene il combattimento avesse avuto luogo il 1° luglio 1431, il re di Spagna Filippo II nel XVI secolo decise di plasmarla insieme alle proprie gesta, nella “Sala delle Battaglie” del monastero dell’Escorial³⁴. L’apparente anacronismo iconografico fu favorito dal ritrovamento fortuito nell’Alcazar di Segovia, di un dipinto su tela di grandi dimensioni il quale riproduceva alla grisaglia questa antica battaglia. La scoperta si conosce grazie alla dettagliata narrazione dell’episodio che ci danno le cronache contemporanee, particolarmente quella di Fra José di Sigüenza³⁵, nella quale troviamo una minuziosa descrizione della tela.

Il dipinto non si è conservato ma nel XVII secolo Diego Comares sembra averlo visto ancora a Segovia quando segnala: “che fino a oggi rimane nel nostro palazzo reale anche se logorato e rotto”³⁶. Questo dato, se davvero fosse certo, contraddice l’interpretazione di una notizia riguardante il palazzo reale di Madrid, nella quale si afferma che il dipinto si trovasse lì alla morte di re Filippo II³⁷.

Le dimensioni, la tecnica pittorica e lo spirito notarile con cui sembra essere stata realizzata la raffigurazione della battaglia nel XV secolo e alla luce di quello che riflette il dipinto murale dell’Escorial, fanno pensare a una composizione ispirata ad appunti presi dal vivo, un metodo di lavoro accreditato nell’ambito castigliano secondo quanto vedremo in un documento di poco posteriore.

L’attribuzione del dipinto dell’Alcazar di Segovia al pittore fiorentino Dello Delli è presa in considerazione nel suo dizionario da Ceán Bermúdez citando una fonte anteriore in cui rivela: “Qualcuno gli ha attribuito la tela che si trovò al tempo di Filippo II in una cassaforte nella torre del palazzo reale di Segovia che rappresentava la vittoria dell’Higuerola vinta da Gio-





vanni II contro i mori l'anno 1431³⁸. A quel tempo, l'artista era al servizio del conte di Benavente e del re Giovanni II di Castiglia quando Alfonso il Magnanimo nel 1446 richiese i suoi servizi da Napoli. Appare significativo come in una lettera elogiasse "la singolarità d'ingegno e perfezione dell'arte...specialmente per quanto riguarda la geometria e le altre scienze dimostrative"³⁹. Un commento che è applicabile ai suoi compiti architettonici come *frabrice magister* di Giovanni II, ma anche alle costruzioni prospettiche a cui abbiamo appena fatto riferimento. Dello Delli⁴⁰ nella pala d'altare della cattedrale di Salamanca, la cui realizzazione è documentata nel 1445⁴¹, costruisce spazi architettonici come sfondi delle sue composizioni seguendo le leggi della prospettiva, un sistema, dunque, che potrebbe aver contribuito alla composizione della *Battaglia dell'Higueruela* nel caso in cui lui ne sia stato l'autore.

Altre presunte vedute dal vivo hanno come soggetto centrale l'ultima campagna contro il regno *nasridi* di Granada. Con questa conquista, nel 1492 terminò l'ultima crociata in territorio peninsulare. Non vi è alcun dubbio sulla rilevanza che i contemporanei attribuirono a questo avvenimento. In alcune città, già informate dell'accaduto, la sconfitta musulmana si festeggiò con processioni solenni. In altre, tale conquista fu messa in scena meticolosamente, secondo quello che si documenta a Giróna nel 1492⁴². Nel corso del XV secolo la conquista della città era già stata percepita in molte occasioni come qualcosa di imminente. Infatti, non deve sorprendere che al suo termine, secondo quanto riferiscono i documenti dell'epoca, ebbe un riflesso iconografico immediato.



Gli stalli del coro della cattedrale di Toledo, realizzati da Rodrigo Alemán tra il 1489 e il 1495, costituiscono uno dei progetti più rilevanti tra quelli conosciuti dalla fine dell'arte gotica spagnola⁴³. Voluta dal cardinale Mendoza (1482-1495), il coro basso include un totale di 58 tavole nelle quali sono raffigurati una successione di assalti, capitolazioni e battaglie campali che culminano con la presa del regno *nasridi* del 1492 (fig. 16). Il tedesco J. Munzer, che visitò la cattedrale durante la sua permanenza nella città l'anno 1495, afferma: "Gli stalli del coro, con i loro numerosi sedili, sono opera di un maestro tedesco che nell'intaglio rappresentò diversi episodi della presa della fortezza della città di Granada, in un modo così dettagliato e vivido che quando si osservano si ha la sensazione di assistere a quella battaglia"⁴⁴.

Gli episodi della conquista mostrati nelle tavole riflettono lo stesso ritmo che ebbe quest'ultima. Nonostante l'elogio di Munzer, le immagini rappresentate sono una costruzione convenzionale in cui la realtà è solo evocata e non raffigurata. Dalla contabilità reale, è emerso che alla battaglia assistettero i pittori di corte Diego Sánchez e Antón Sánchez de Guadalupe i quali dipinsero viste al naturale di alcuni luoghi che vennero pagati nel 1487: "per le giornate dedicate alla pittura reale a Malaga per ordine di sua Altezza"⁴⁵. Anche se si fa riferimento a questo dato per ribadire la maggiore verosimiglianza della raffigurazione della città di Malaga rispetto a quella di altre città, si tratta pur sempre di un'affermazione che bisogna trattare con cautela. Da una parte, la tavoletta di Toledo non è il "retrato al vivo" fatto dai pittori, ma un'ipotetica replica in legno di Rodrigo Alemán di questo originale. D'altra parte, l'impronta che hanno lasciato i pittori attivi nel monastero di Guadalupe nel XV secolo, non ci garantisce che la loro preparazione includesse anche il dominio della prospettiva⁴⁶. Malgrado ciò, bisogna ricordare che la rappresentazione di Malaga nel coro di Toledo, e anche quella dell'accampamento cristiano di Santa Fe, di fronte alla città di Granada⁴⁷, si allontanano dal territorio comune in cui possono inquadrarsi le restanti vedute che troviamo negli stalli del coro.

Indubbiamente, un ciclo iconografico come quello che stiamo analizzando è eccezionale nel coro di una cattedrale, ed è proprio in questo che risiede il suo interesse. Bisogna ricordare che in ambito ispanico, il coro come spazio rappresentativo assume una grande rilevanza durante il basso Medioevo, particolarmente dopo la secolarizzazione della vita canonica. Infatti quest'ultimo – insieme alla sala capitolare – era rimasto uno dei pochi spazi in cui si mostrava l'unità del gruppo ecclesiastico⁴⁸. Per questo motivo il coro rifletteva tutto ciò che costituisce i fondamenti della fede. Nei rilievi degli stalli del coro della cattedrale di Toledo si narra la conquista di Granada. Tuttavia, l'impresa acquisisce una nuova dimensione quando scopriamo che oltre alla presenza dei re c'è anche quella del cardinale Mendoza, arcivescovo della sede urbana al tempo dell'ultima campagna militare contro il regno di Granada. Il prelatore appare in dieci occasioni e consecutivamente nelle tavole

consacrate alla resa di Setenil, Moclin, Vélez, Málaga, Vélez Rubio, Huercal, Cantoria, Salobreña, Cambriles y Castel de Ferro. Il ciclo iconografico riflette non solo la conquista militare più importante della Spagna medievale ma anche la sua diretta relazione con la sede urbana di Toledo che grazie all'intervento del cardinale Mendoza, si appropriò di queste gesta incorporandole nella sua memoria particolare. Trattandosi di una crociata contro l'Islam, le implicazioni di carattere ideologico furono molte come dimostrano le conseguenze che si produssero in seguito.

Gli stalli del coro della cattedrale non furono l'unico riflesso artistico di questo evento. La parte inferiore della pala d'altare della cappella reale di Granada datata degli inizi del XVI secolo, contiene quattro episodi della conquista⁴⁹. Tra i più rilevanti, va ricordata: la resa di Boabdil di fronte all'esercito cristiano capitanato dal re e dal cardinale Mendoza e il battesimo forzato degli sconfitti.

Allo stesso tempo, tra i beni registrati dopo la morte di Filippo II nel palazzo reale di Madrid, troviamo una tela di grandi dimensioni con la rappresentazione di una città che sembra corrispondere a Granada⁵⁰. Il riferimento è molto breve, però non si può escludere che si tratti di una realizzazione contemporanea della conquista della città poiché abbiamo a disposizione dati certi sui suoi riflessi iconografici.

A Barcellona un anno dopo la capitolazione della città *nasride* una tela dipinta identificata come la *Conquista di Granada e ratto degli ebrei* fu data in dono alla chiesa di Santa Maria del Pino (sembra che si trattasse di ex-voto), alla sola condizione di non cambiare mai la sua collocazione⁵¹. Infatti, fino alla sua scomparsa, rimase su una porta laterale, così come aveva espressamente desiderato il donatore.

Vedute di città nel compendio di gesta militari del Palazzo della Generalitat di Barcellona

La presa di Granada fu anche il soggetto di un arazzo fatto realizzare verso il 1485 dalla *Generalitat*, un'istituzione politica della Catalogna medievale, per la sua sede costruita a Barcellona pochi

anni prima⁵². L'opera faceva parte di una serie di tre arazzi dedicati ai trionfi militari nei quali la *Generalitat* si considerava direttamente coinvolta, nonostante il più antico dei tre corrispondesse a un periodo in cui l'istituzione non era ancora stata creata. I trionfi militari erano i seguenti: la conquista di Valencia nel XIII secolo, la conquista di Napoli da parte del re Alfonso il Magnanimo nel XV secolo e la conquista della capitale del regno *nasridi* da parte di Ferdinando di Aragona e Isabella di Castiglia.

I suddetti arazzi furono realizzati ma non ci sono pervenuti⁵³. Un documento del 1489 ci parla di tutto il lavoro compiuto fino ad allora e ci informa non solo dell'incarico dei bozzetti iniziali su pergamena a tre pittori locali, ma anche del suo invio nelle Fiandre per la creazione degli arazzi. Allo stesso modo, si fa riferimento agli agenti responsabili di tutelare il progetto con il fine di spedire gli arazzi e così farli arrivare a Barcellona quando fossero stati terminati.

Del disegno dei bozzetti fu dato incarico ai pittori Gaspar Bonet, Gabriel Alemany e Pere Alamany la cui esistenza è documentata tra la fine del XV secolo e gli inizi del XVI⁵⁴. Gaspar Bonet fu l'artefice della conquista di Valencia raffigurata con il "Miracolo del Puig". Descritto come: "un modello in pergamena in cui si vede la città di Valencia e la battaglia che ebbe il serenissimo signor Re Giacomo di buona memoria, nei monti vicini alla città contro i mori e nella quale i cristiani furono miracolosamente aiutati dal ben avventurato san Giorgio e la sua implorazione fu presa con la croce rossa nel presente Principato [della Catalogna] e nel restante regno d'Aragona e Valencia"⁵⁵.

Pere Alemany si occupò del bozzetto che comprendeva la città di Napoli e Barcellona con il quale si commemorava l'aiuto offerto dalla *Generalitat* al re Alfonso il Magnanimo nelle sue campagne italiane: "In un altro modello si vedono le città di Barcino e Napoli", è scritto nella documentazione⁵⁶. Non ci è dato sapere il motivo per il quale Pere Alemany fece un nuovo disegno della conquista di Napoli e visti i risultati ottenuti ("considerata la perfezione che delle dita mostra", si specificanel documento) fu il secondo quello scelto per l'arazzo. Della presa di Granada invece si occupò Guillem Alemany, figlio di Pere Alemany, al quale si richiese di inserire nella rappresentazione alcuni elementi topografici che si indicano. L'opera è descritta come: "un modello molto grande e ben dipinto dove si vede la vista della città di Granada e la villa di Santa Fe con l'accampamento reale del serenissimo signor Re e Regina che regnarono al tempo in cui fu presa detta città"⁵⁷.

Nel 1499 i quattro arazzi arrivati dalle Fiandre si trovavano già a Barcellona⁵⁸. In un inventario del 1509 furono descritti in questo modo: "Per primo quattro drappi di raso nuovo, molto fino rivestiti con molta seta e raffiguranti storie diverse...nella quale vi è la storia della presa della città di Granada. L'altra è la storia della conquista di Napoli; l'altra è la storia della conquista di Valencia, fatta dal re Giacomo che rimane nella memoria come Re della corona d'Aragona; e l'altra è

la storia della nascita di Gesù Cristo e di quando fecero cavaliere a San Giorgio"⁵⁹.

Non ci è possibile sapere quanta importanza ebbero le viste delle città evocate e se si trattò di ritratti dal vivo. Tuttavia, per quanto riguarda la conquista di Napoli non possiamo escludere che contenesse una vista al naturale tanto di questa città come di quella di Barcellona che, secondo quanto riferiscono le descrizioni, apparivano già nel bozzetto. In quel momento, la *Tavola Strozzi* (Napoli, Museo di San Martino) includeva una vista di Napoli iscrivibile nel contesto dell'iconografia bellica in quanto serve da sfondo della celebrazione di un trionfo navale nel 1465, raffigurato attraverso una flotta in sosta nel golfo di Napoli.

Nel 1444 il pittore valenciano Jaume Baço (Jacomart) aveva già dipinto una pala d'altare in cui si poté inserire una vista della città. Il mobile fu commissionato da Alfonso il Magnanimo per la cappella votiva consacrata a Santa Maria della Pace o "del miracolo" che aveva fondato in Campovecchio, luogo in cui era stato disposto l'accampamento aragonese a Napoli⁶⁰. La tavola è andata smarrita però se in una delle scene veniva raffigurato il monarca mentre in sogno riceve la visita della Vergine che gli indica la strategia da seguire per conquistare Napoli, l'immagine della città dovette far parte della scena⁶¹ rappresentata.

Trattandosi di un dipinto di carattere votivo dobbiamo considerare questa possibilità data la corrispondenza con il linguaggio narrativo molto usuale in tale contesto. Ciò nonostante, osservando le date e trattandosi poi di una pittura di Jacomart riteniamo che nel caso in cui si evocò la città nella pittura, si dovette trattare più di un'immagine rappresentativa che reale. Tuttavia gli antecedenti raffigurativi di Bernat Martorell e di Jaume Huguet non ci fanno escludere una possibilità alternativa. A ogni modo, riteniamo che in nessun caso si trattasse di un ritratto dal vivo equiparabile a quello presentato nella *Tavola Strozzi*.

Quest'ultima è databile intorno al 1472-1473 (in qualsiasi caso anteriore al 1487⁶², anno della commissione degli arazzi per il Palazzo della *Generalitat* che stiamo analizzando). È importante notare che a Barcellona nel 1481, tra i beni inventariati dopo la morte dello scrivano reale Joan Sallent, si trovava una tela dipinta raffigurante una vista della città di Napoli⁶³, e anni dopo (1499) grazie a un altro inventario, in questo caso nella città di Maiorca, si contabilizzano diversi fogli dipinti con immagini di altre città italiane: Napoli, Genova e Roma⁶⁴. Apparentemente nessuno di questi è giunto fino a noi.

Riflessioni finali

Nelle pagine precedenti abbiamo raccolto diverse testimonianze che accreditano l'eco del paesaggio naturale e urbano nella pittura e nella scultura dei territori cristiani della Spagna durante il XV secolo. L'arte basso medievale in Castiglia, Navarra e nella Corona d'Aragona si è nutrita, così come avvenne nel passato più recente, delle novità che sorsero oltre le frontiere inclu-

dendo verso il 1440 il "modello fiammingo" con tutti gli elementi che lo caratterizzano, fino al ricorrere al paesaggio come sfondo delle scene. Tuttavia, tra i pittori locali ascrivibili all'ultimo "gotico internazionale" che furono contemporanei dell'arrivo del nuovo linguaggio pittorico proveniente dalle Fiandre (Bernat Martorell), si avverte uno sforzo per riflettere fedelmente i paesaggi urbani i quali rivestono un interesse innegabile; una particolarità che scopriamo anche nell'opera degli scultori coetanei (Pere Joan).

Ciò nonostante, la pala d'altare di San Giorgio dipinta nel 1468 dal pittore maiorchino Rafael Moguer e da Pere Niçard, marca una netta inflessione in tale contesto. Sotto l'apparenza di un'opera religiosa, viene costruita un'icona votiva con la finalità di commemorare la conquista dell'isola di Maiorca nel XIII secolo dal re Giacomo I d'Aragona. Lo scenario che si dipinge come sfondo dell'episodio più paradigmatico della leggenda del martire, il suo trionfo sul dragone per liberare la principessa, è la baia di Palma, il nucleo urbano con i suoi edifici più emblematici e, nel fondo, Porto Pi; un esercizio di "ritratto dal vivo" che prosegue nelle scene spiegate sulla predella in cui viene raffigurata l'entrata dell'esercito cristiano nella città occupata dai musulmani dal lontano XIII secolo. Il dipinto costituisce la prima testimonianza che si conosce in ambito peninsulare di un percorso che avrà una continuità per tutto il XV

secolo. La documentazione accredita che in questo periodo le opere dedicate ai trionfi militari furono numerose e ci parlano anche della loro natura. È possibile che si trattasse di opere celebrative o di ex voto ma sia nell'uno che nell'altro caso lo scenario dei fatti militari o del prodigio fu un elemento consuetudinario alla composizione pittorica.

Di tutto ciò ci sono pervenute alcune testimonianze delle campagne militari contro il regno *nazride* di Granada (*Battaglia dell'Higueruela* nell'Escorial e le imprese dei Re Cattolici rappresentate nel coro della cattedrale di Toledo ecc.). I dipinti, gli arazzi o i rilievi che fanno riferimento alla conquista di Antequera (provincia di Malaga), alla presa della città di Balaguer (nei pressi di Lérida) o la serie di conquiste in cui la *Generalitat* catalana rivendicava di aver preso parte si sono perse e non ci è possibile valutare la fedeltà con cui vennero trattati gli scenari naturali che si rappresentarono. La *Tavola Strozzi* si colloca in questo stesso contesto ma esistono pochi esemplari paralleli in Italia e oltralpe per la sua magistrale rappresentazione del paesaggio naturale e urbano di Napoli. È più che probabile che quello che è sparito in ambito ispanico avesse poco a che vedere con quello che la *Tavola Strozzi* rivela. Tuttavia, anche ammettendo che in molti casi si poterono raffigurare spazi più rappresentativi che reali, il San Giorgio di Pere Niçard costituisce un elemento notevole in tale contesto.

¹ Francesc Eiximenis, *Lo Crestià*, a cura di A. Hauf, Barcelona 1983, pp. 295-301. ² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ordenanças de Sevilla, que por su original son aora nuevamente impressas...*, *Recopilación de las Ordenanças de la muy noble y muy leal cibdad de Sevilla*, Sevilla 1632, p. 162: "Otrosi, ordenamos y mandamos que los oficiales imageneros que quisieren poner tienda en esta dicha cibdad, y su tierra, o tomar obra por si, que no la puedan poner, sin que primeiramente sea examinado [...] y que sepan dar buena cuenta ansi del debuxo, como del labrar de los colores; y sepa relatar el dicho dibuxo, y dar cuenta que ha menester un hombre desnudo, y el trapo y pliegues que faze la ropa, y labrar los rostros, y cabellos muy bien labrados [...] el que oviere de ser examinado en el dicho oficio de imagineria, ha de saber fazer una imagen perfectamente [...] Asi mismo sea platico el quen fuere examinado en la imagineria de lexos, y verduras, y sepa quebrar un trapo" [...] Per quanto concerne i pittori su stoffa, nella stessa ordinanza si indica quanto segue: "han de ser buenos debuxadores: y saber fazer un desnudo, y assentar las colores, de manera que no salten, y sepan dar raxon de un escasamiento, y de un caballero, y de unos lexos". *Ibid.*, p. 163.

⁴ J. Yarza Luaces, *Los "lejos" en la pintura tardogótica. De los Países Bajos a los reinos peninsulares*, in *Los paisajes del Prado*,

Madrid 1993, pp. 29-51.

⁵ J. Sanchís Sivera, *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, 1914, pp. 61-62.

⁶ J. Puiggarí, *Un cuadro de Luis Dalmau, siglo XV*, "La Ilustración Española y Americana", XIV-9, 25 aprile 1870, pp. 188-189. Tra i pionieri che si occuparono della pala d'altare barcellonese troviamo il professore tedesco C. Justi. Trattò nei suoi studi la tavola nel 1885 in un lavoro sulla pittura fiamminga in Spagna (*Altflandrische Malerei in Spanien*). Il testo rivisto fu incluso qualche tempo dopo in una miscellanea in cui si riunivano tutte le sue ricerche sull'arte spagnola: C. Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrbunderten spanischen Kunstlebens*, vol. I, Berlin 1908, pp. 291-343. Il libro fu tradotto: Id., "La pintura flamenco en España", *Estudios de Arte Español*, Madrid, s.a., pp. 271-279. Per la bibliografia ispanica: S. Sanpere Miquel, *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona 1906, vol. I, pp. 236 s.; LL. Tramoyeres Blasco, *El pintor Luis Dalmau. Nuevos datos biográficos*, in *Cultura española*, Madrid 1907, pp. 547-580 (pp. 547-555); A. Duran Sanpere, *Lluís Dalmau i Jaume Huguet, in Barcelona i la seva historia. III. L'Art i la cultura*, Barcelona 1975, pp. 135-179; A. Simonson Fuchs, *The Virgin of the Councillors by Luis Dalmau (1443-1445). The contract and this cyclical execution*, "Gazette des Beaux Arts", 99 (1982), pp. 45-54; J. Molina Figueras, *Arte, devoción y poder en la pin-*

tura tardogótica catalana, Múrcia 1999, pp. 199-211; F. Ruiz Quesada, *Apropament a la simbologia del Retaula de la Mare de Déu dels Consellers*, in "Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya", 5 (2002), pp. 27-46; Id., *Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña*, in M.C. Lacarra (a cura di), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Saragozza 2007, pp. 243-297.

⁷ A. Duran Sanpere, *Bernat Martorell, in Barcelona i la seva historia. III...*, pp. 65-134. Oltre al suo lavoro per diverse confraternite della città, nel 1440 fu nominato primo pittore della Deputazione Generale, istituzione per la quale aveva già lavorato (*Ibid.*, pp. 98, 101, 118, 120, 121). Nel 1433 il pittore policromò le sculture in pietra situate di fronte alla cappella del *Trentenarie* nel palazzo civico e la lancia dell'angelo installato nella facciata (*Ibid.*, p. 117). Nel 1434 fu pagato per il disegno di una vetrata per lo stesso edificio (*Ibid.*, pp. 100-101). Lavorò anche per la Loggia dei mercanti locali (*Ibid.*, p. 117).

⁸ Per la riproduzione di queste realizzazioni: J. Gudiol, S. Alcolea Blanch, *Pintura gótica catalana*, Barcelona 1986, figg. 637-677 e illustrazioni a colori 46-54.

⁹ Lo sviluppo di questi fatti era già stato trattato in F. Español, *El gòtic català*, Barcelona-Manresa 2002, pp. 319-320. Poco dopo (1451) vedremo agire Martorell come una vera autorità in questa materia

quando dovette valutare la tavola per la parrocchia di Pierola ai cui pittori si chiederanno una serie di correzioni. Per il documento consultare: A. Duran Sanpere, *Bernat Martorell* cit., pp. 82-86. Tra le indicazioni troviamo quella in cui si richiede che venga disegnato di nuovo il trone del santo a regola, o che la città che fa da cornice alla storia della liberazione di san Pietro dal carcere, fosse "tornada a regla, e mesa en son dret" (*Ibid.*, p. 84 nota).

¹⁰ Nella montagna di questo nome per accogliere il cimitero ebraico di Barcellona, situata contigua al porto naturale, nella parte sud della città, ci fu una serie di cave di pietra sfruttate fin dall'epoca romana. Le ultime cave furono chiuse agli inizi del XX secolo. Durante l'epoca medievale la pietra di questa provenienza si usò nelle opere architettoniche della città e dintorni fino ad arrivare a Perpignan. Inoltre si fabbricarono pietre molari che si commercializzarono nell'ambito mediterraneo (da Genova fino a Murcia).

¹¹ J. Yarza Luaces, *Los "lejos" en la pintura tardogótica* cit.

¹² La costruzione coincide nei minimi dettagli con la cosiddetta "Torre Pallaresa" vicina a Badalona (A. Duran Sanpere, *La Torre Pallaresa, una residencia señorial*, in *Barcelona i la seva història I*, Barcelona 1973, pp. 716-767). Le fonti medievali confermano che nel basso Medioevo nei

Natura e figura, immagini e rappresentazione nella prima metà del XIII secolo.
Il *Compendium historiae in genealogia Christi* di Pietro di Poitiers
del Museo di San Matteo a Pisa (inv. 5689-5697)*

Alessio Monciatti

Il *Compendium historiae in genealogia Christi* di Pietro di Poitiers ora al Museo Nazionale di San Matteo di Pisa (inv. 5689-5697) è un rotolo frammentario, composto da 9 pezzi di pergamena (figg. 1-10), di 563 cm di lunghezza totale, per una larghezza media stimabile in ca. 50 cm. Senza soluzione di continuità, l'asse centrale è percorsa da una banda tracciata con inchiostro rosso – in alcune pezze anche verde – e punteggiata da clipei. Ad essa si collegano ramificazioni, grafici e campi figurativi, anch'essi tracciati in rosso con inserti verdi, a cui si riferiscono i brevi testi di tenore esplicativo (spesso introdotti da *Iste [...]*) e che già dispositivamente si qualificano a commento alle immagini.

Come si legge in quello introduttivo, per l'estensione (*prolixitas*) e la difficoltà dello studio della storia sacra si predispose “unum opusculum” che “quasi in sacculo quondam tenere memoriter narrationes hystoriarum temptavi”. In questa rappresentazione schematica *Petrus Pictaviensis* (teologo, successore di Pietro Comestore a Parigi nel 1169, dal 1193 cancelliere del presto riconosciuto *studium generale*)¹ compendia la storia sacra, ripercorsa attraverso la genealogia di Cristo, dal *Peccato originale* alla *Crocifissione*, per meglio essere compresa e ricordata. Già Alberico delle Tre Fontane in un passo celebre del suo *Chronicon* ricordava per il 1205, l'anno della morte di Pietro, che questi “escogitò di dipingere su pergamena gli alberi delle storie dell'Antico Testamento”².

Lungo l'asse centrale la sequenza dei clipei ricorda i cosiddetti alberi delle generazioni³, ma appare subito precipua l'organizzazione orizzontale delle età e l'uso di immagini che qualificano il rapporto con il testo. La continuità diagrammatica è costituita da personaggi o episodi dell'*Antico Testamento*, in una sequenza di figure e scene. Al di sotto della *Menorah* (fig. 11), il candelabro a sette braccia descritto nell'*Esodo*⁴ che l'apre in alto, le stazioni della storia sacra sono segnate da *loci* figurativi e mnemonici: ovvero, in successione, il *Peccato originale* in clipeo (fig. 12); la pianta dell'arca di Noè e, accanto ai discendenti di Sem, la sezione dell'arca⁵; il *Sacrificio di Isacco* (fig. 13); la figura di Isacco e il busto di Giacobbe (fig. 14); un edicola con arco trilobato e colonna sua base a foglie rovesciate, che doveva accogliere la figura di *Moyses* (come si legge nel *titulus*); a destra, alla stessa altezza, le *mansiones* (“le tappe degli Israeliti che uscirono dal paese d'Egitto”⁶); sotto di esse, la distribuzione delle tribù di Israele intorno al tabernacolo⁷; *David in trono* (fig. 15); la pianta di Gerusalemme a sinistra dell'asse; un campo figurativo vuoto; e, in calce, la *Crocifissione* (fig. 16).

Nel 1906, nel catalogo del Museo di Augusto Bellini Pietri, già si dà conto dei “frammenti di pergamena nei quali è descritta la Genealogia di Cristo”, assegnandoli a “scuola pisana” del secolo XIV⁸. Provenienti dall'Archivio Capitolare, i frammenti nei quali il rotolo era scomposto sono stati conservati nei depositi della Soprintendenza dal 1980 e restaurati a cura di Clara Baracchini, con un intervento che ha ricostituito l'unità dell'opera e con la pulitura l'ha resa meglio leggibile⁹. Nel 2005,

il rotolo è stato schedato, seppur non esposto, nel catalogo della mostra *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto* (n. 59), allestita al museo cittadino dal 25 marzo al 25 giugno del 2005¹⁰. La mostra ha offerto molte e preziose occasioni di studio, come hanno ben evidenziato le recensioni, e ha avuto il merito di riproporre all'attenzione un pezzo che non ha ricevuto adeguata considerazione¹¹.

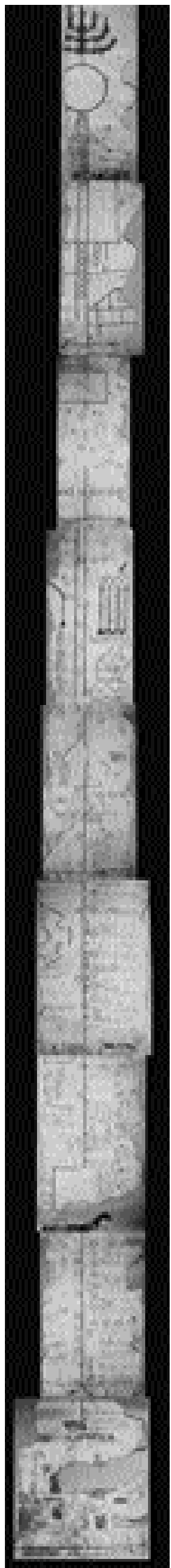
Fino ad allora infatti gli era stata meritoriamente dedicata una tesi di laurea, la cui ricerca Aurora Di Mauro aveva orientato all'identificazione dei soggetti e, tramite la trascrizione del testo, alla funzione mnemotecnica¹². Inoltre la pergamena non è stata più che citata negli studi dedicati alla vasta tradizione tipologica del *Compendium*: segnatamente nell'utilissimo censimento messo a punto da Laura Alidori per studiare il *Pluteo 20.56* della Biblioteca Medicea Laurenziana¹³ e in una lista degli esemplari che contengono la *Menorah*, stilata ancor più recentemente da Walter Cahn¹⁴.

Pertanto, e se anche quel che finora è stato scritto sul rotolo è per la gran parte condivisibile¹⁵, credo si imponesse almeno di non eludere la sua considerazione entro la tradizione tipologica che conta circa 150 esemplari, soprattutto francesi e inglesi¹⁶, e di tentare qualche approfondimento circa la produzione del suo specifico apparato figurativo.

È bene precisare subito che manca una edizione critica del testo¹⁷, né è mai stata tentata una ricostruzione stemmatica, complessiva o limitata alle recensioni nei diversi supporti del rotolo e del codice. Tuttavia, selezionati i testimoni più antichi, è abbastanza agevole evidenziare le affinità e le differenze del rotolo pisano rispetto ad essi.

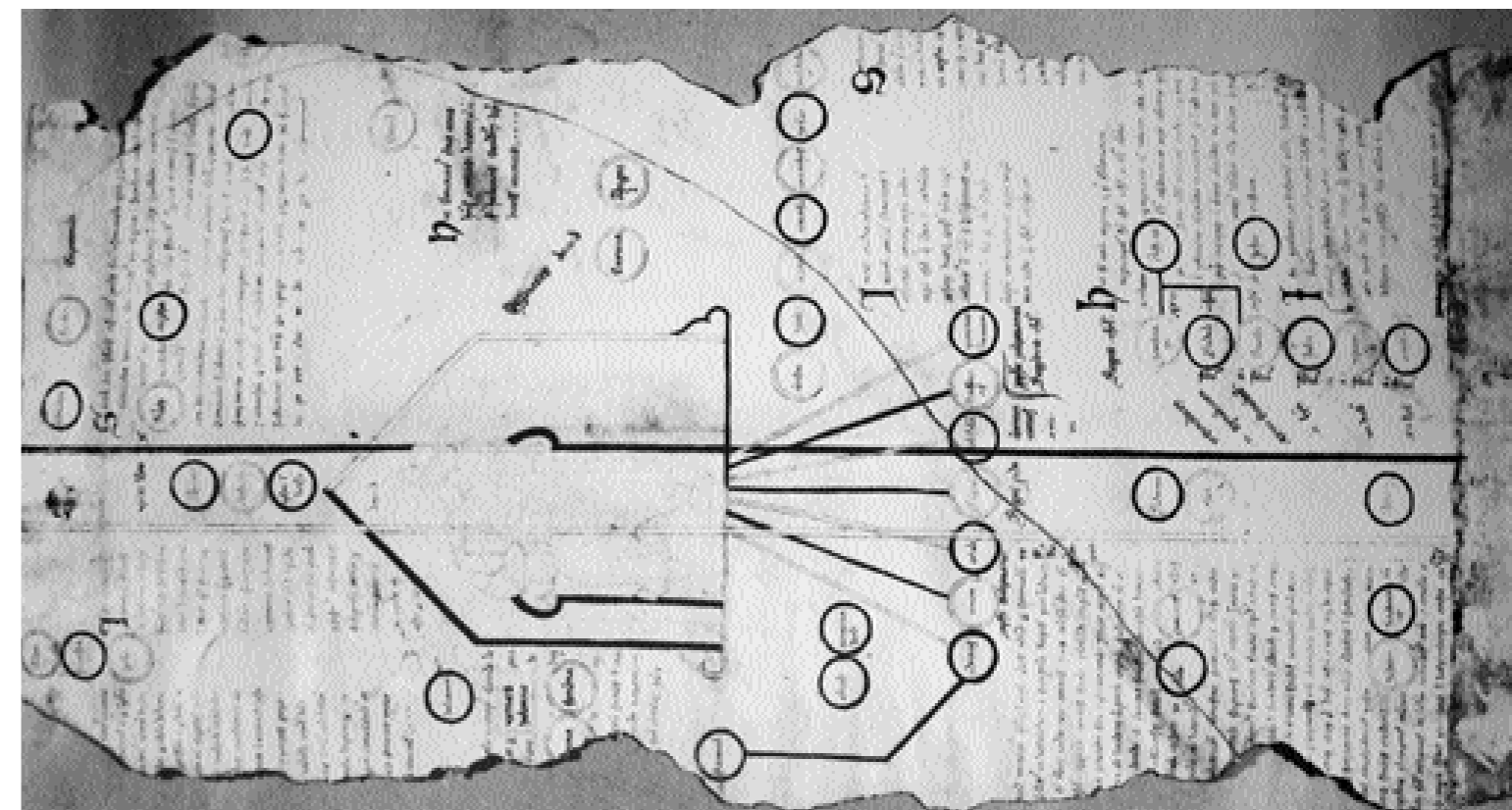
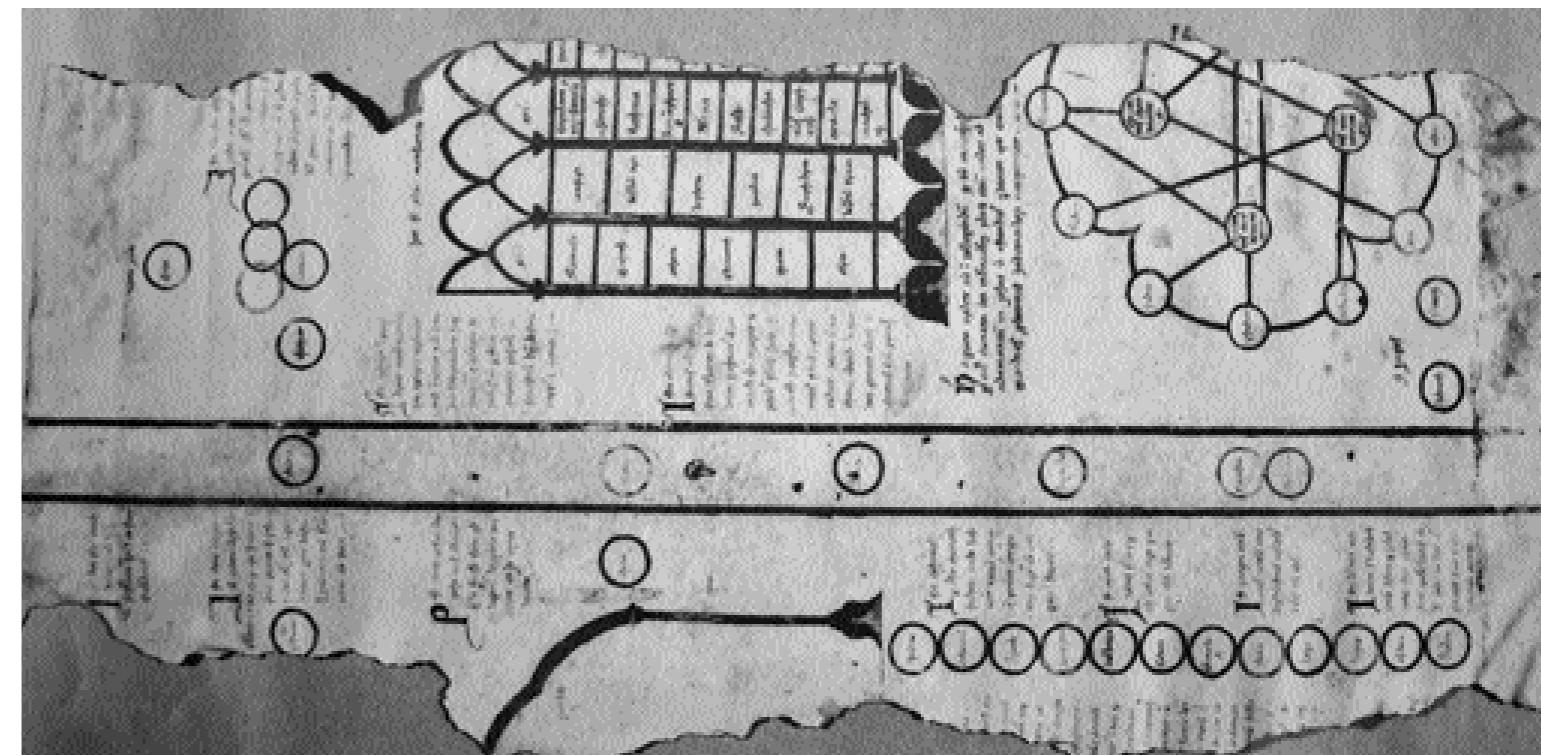
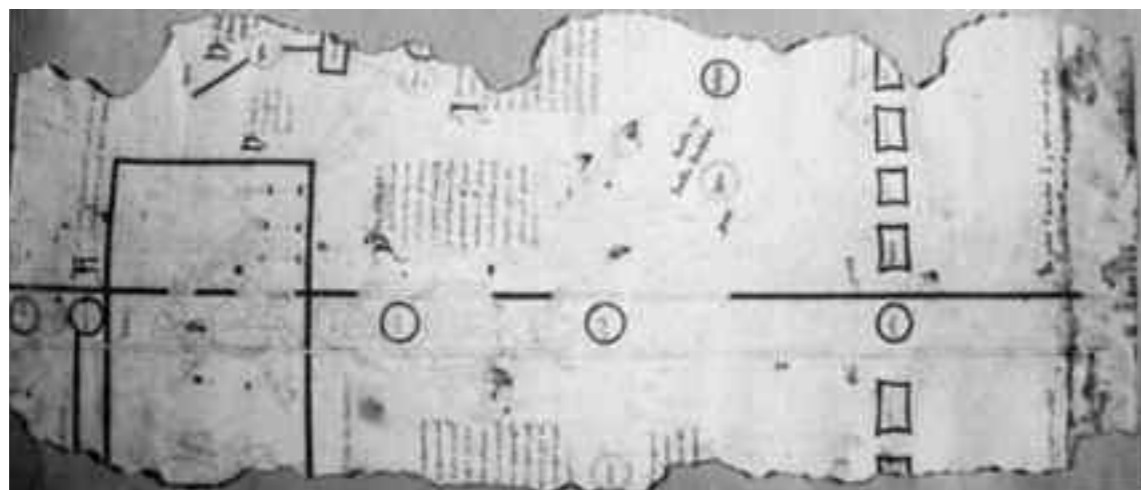
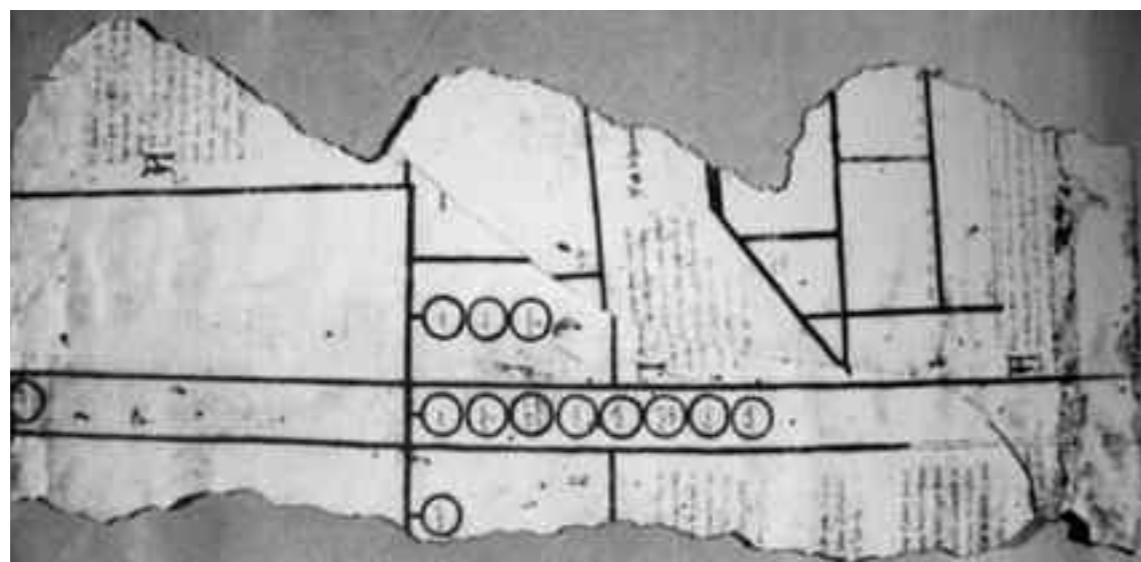
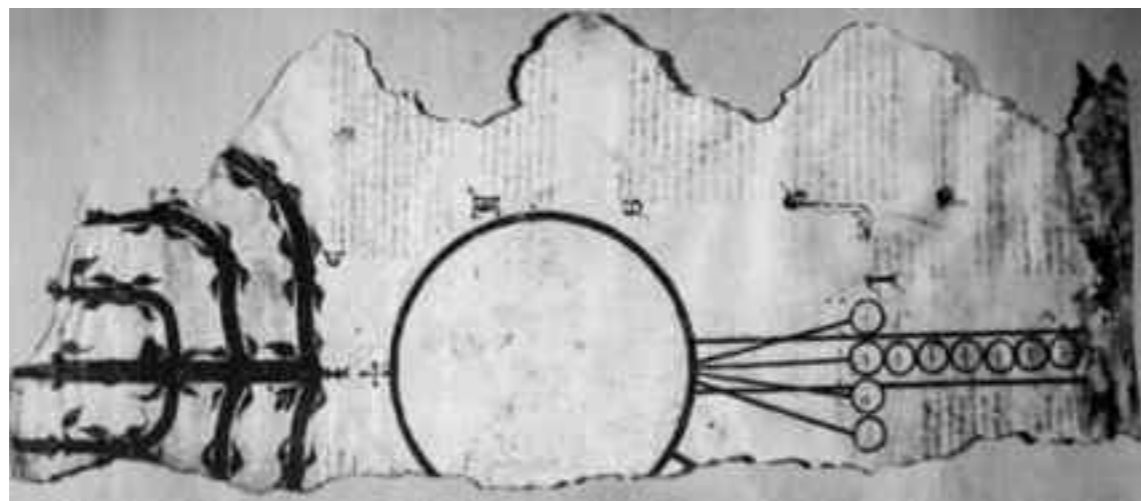
Degli esemplari noti nessuno è positivamente anteriore alla morte di *Petrus Pictaviensis*, che sappiamo avvenne nel 1205. Fra i più antichi sono da riconoscere un rotolo della Houghton Library della Harvard University (Ms. Typ 216H) (fig. 17)¹⁸ o uno del Museum of Art di Cleveland (fig. 18)¹⁹. I perni formali ricorrenti e qualificanti sono già in essi il *Peccato originale*, episodi o figure di Noè, Abramo e David, la *Natività* e la *Crocifissione*; ad esse si possono aggiungere Caino e Abele, riferimenti mosaici o altri profeti, comunque utili per scandire e organizzare le età della storia sacra.

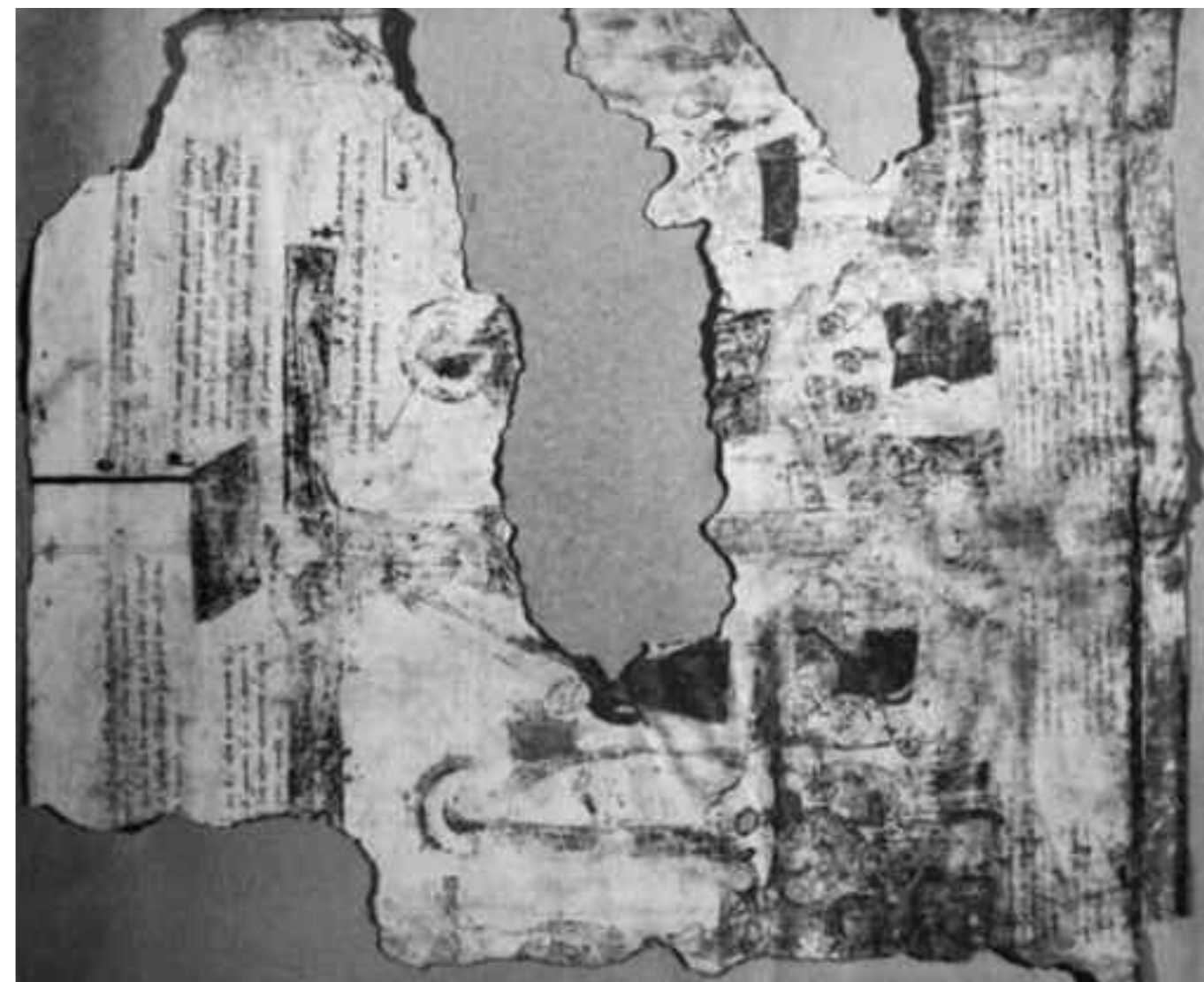
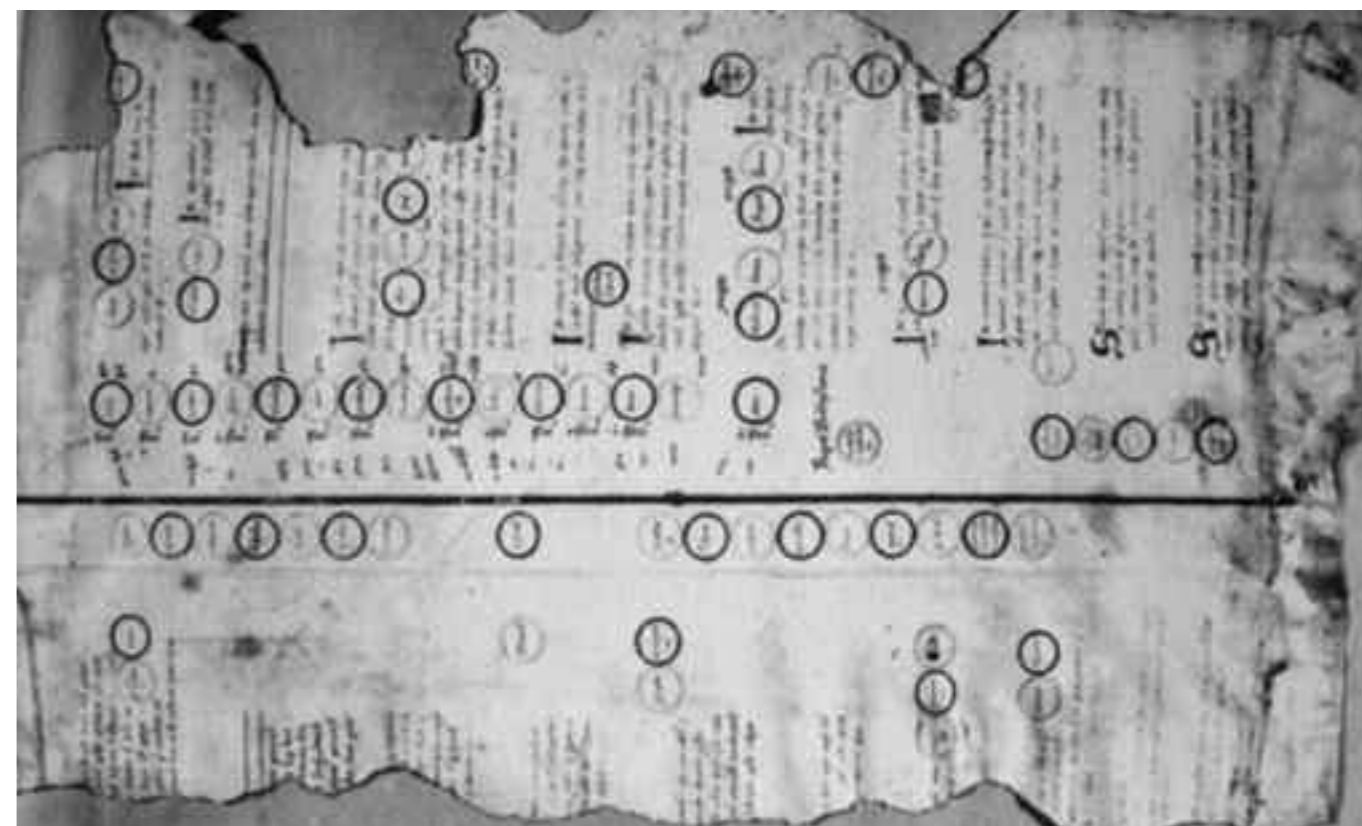
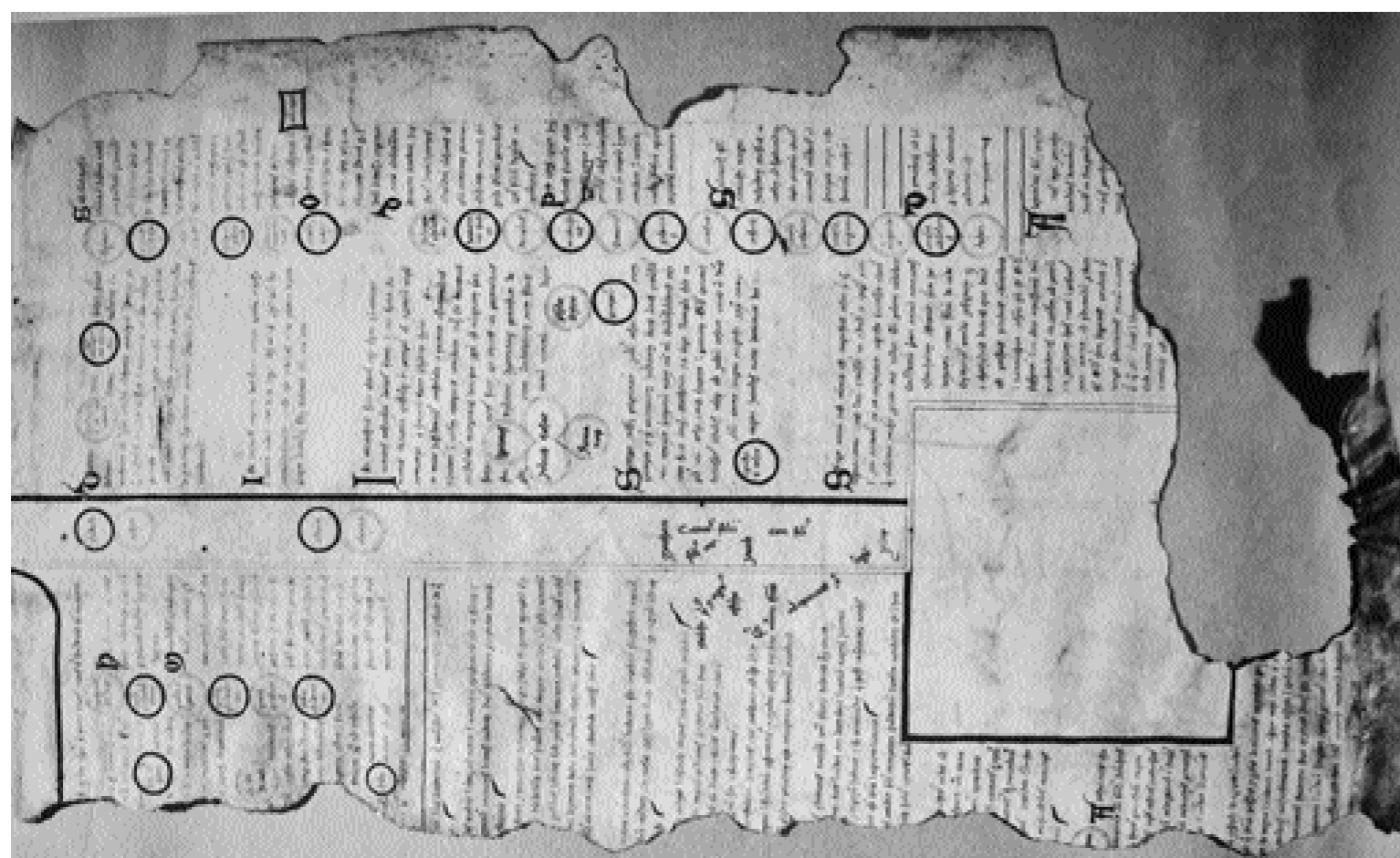
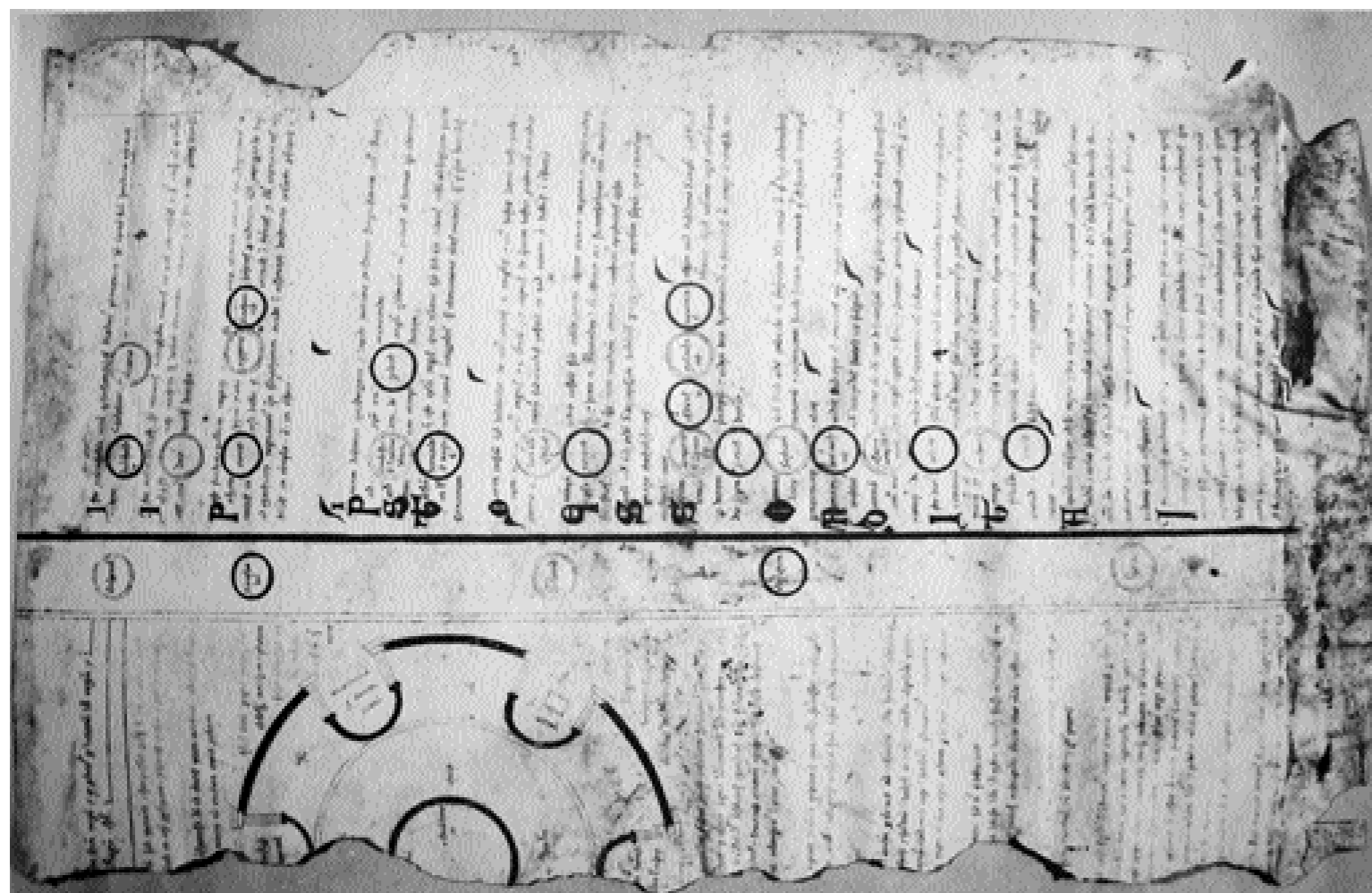
Il rotolo di Cleveland, databile nei primi lustri del XIII secolo, dimostra una qualificata parentela iconografica con l'altro ma altresì già evidenzia la necessità di un sub-archetipo, caratterizzato fra l'altro dall'assenza del *Sacrificio di Isacco* e della *Natività*, sostituita da una figura di Cristo in trono *natus*. Se anche questa tendenziale semplificazione rappresentativa potrebbe avere matrice inglese, pare assodato che l'archetipo sia stato messo a punto nella Francia del Nord, da dove si sarebbe presto diffuso oltre Manica²⁰. Esso non poteva che essere un rotolo, come evidenzia la struttura diagrammatica. La frequenza in codici, anche di datazione alta, è invece frutto di un adattamento precoce, sintomo della sua diffusione, favorita anche dall'abbinamento alle sacre scritture e/o a cronache universali – insieme, ad esempio, nel Ms. *Cotton Faustina B VII* della British



1. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, rotolo del Compendium historiae in genealogia Christi di Pietro di Poitiers, inv. 5689-5697, ricostruzione

2-10. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, rotolo del Compendium historiae in genealogia Christi di Pietro di Poitiers, inv. 5689-5697, particolari





11. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, rotolo del *Compendium historiae in genealogia Christi* di Pietro di Poitiers, inv. 5689-5697. Particolare della Menorah

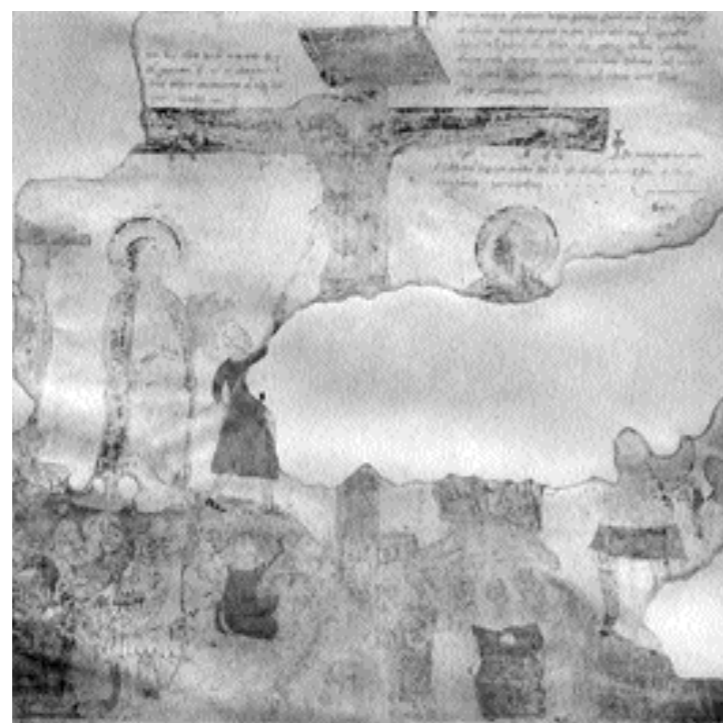
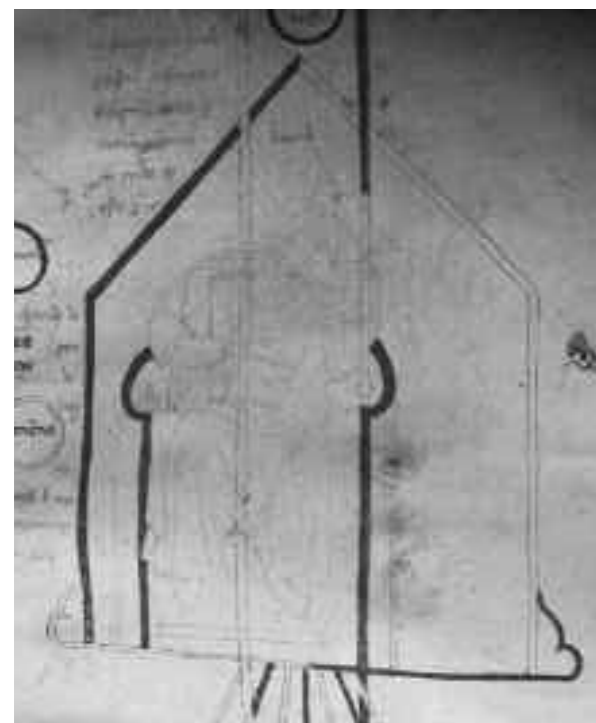
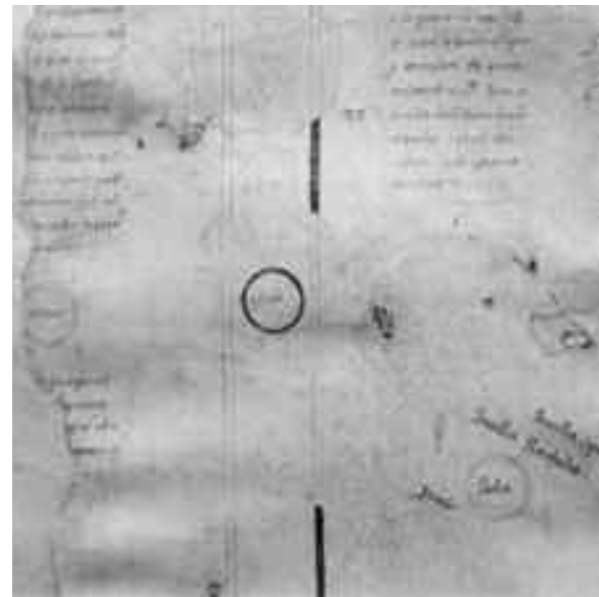
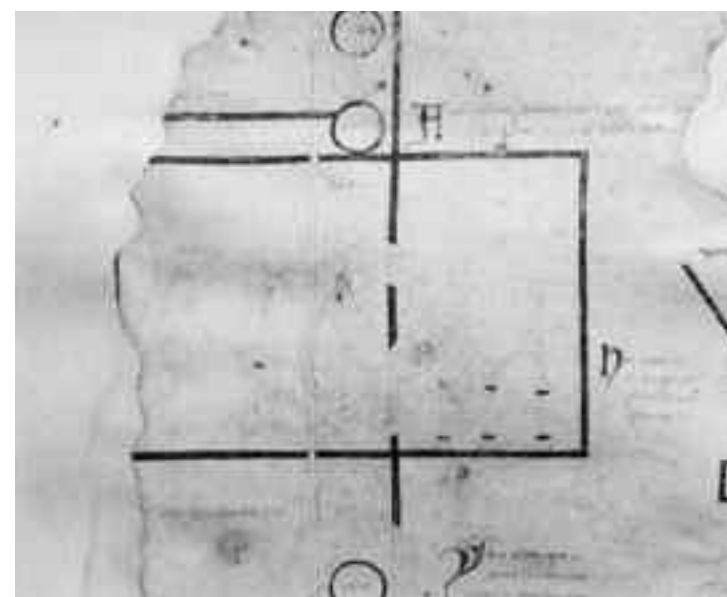
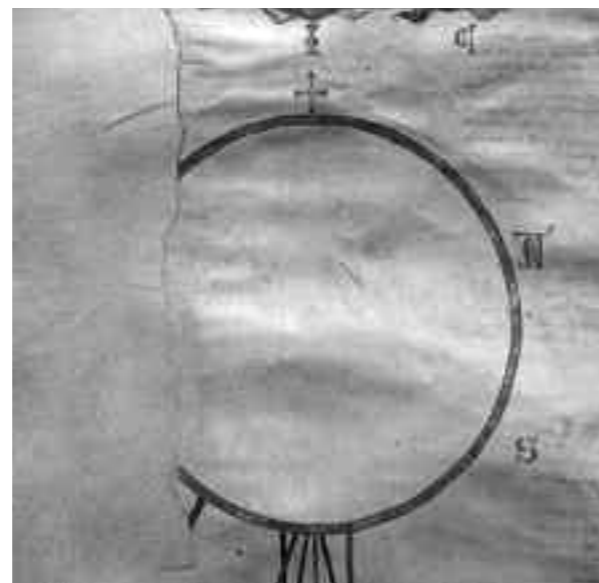
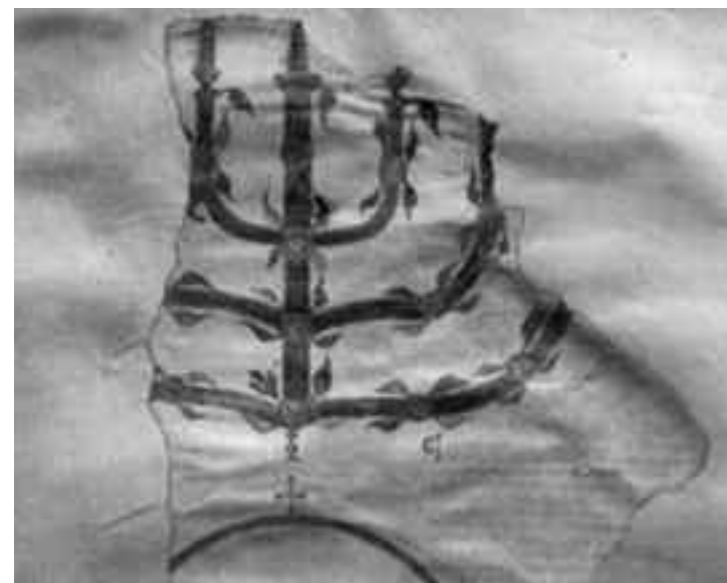
12. Particolare del Peccato originale

13. Particolare dell'Offerta di Abramo

14. Particolare con Isacco e Giacobbe

15. Particolare di David in trono

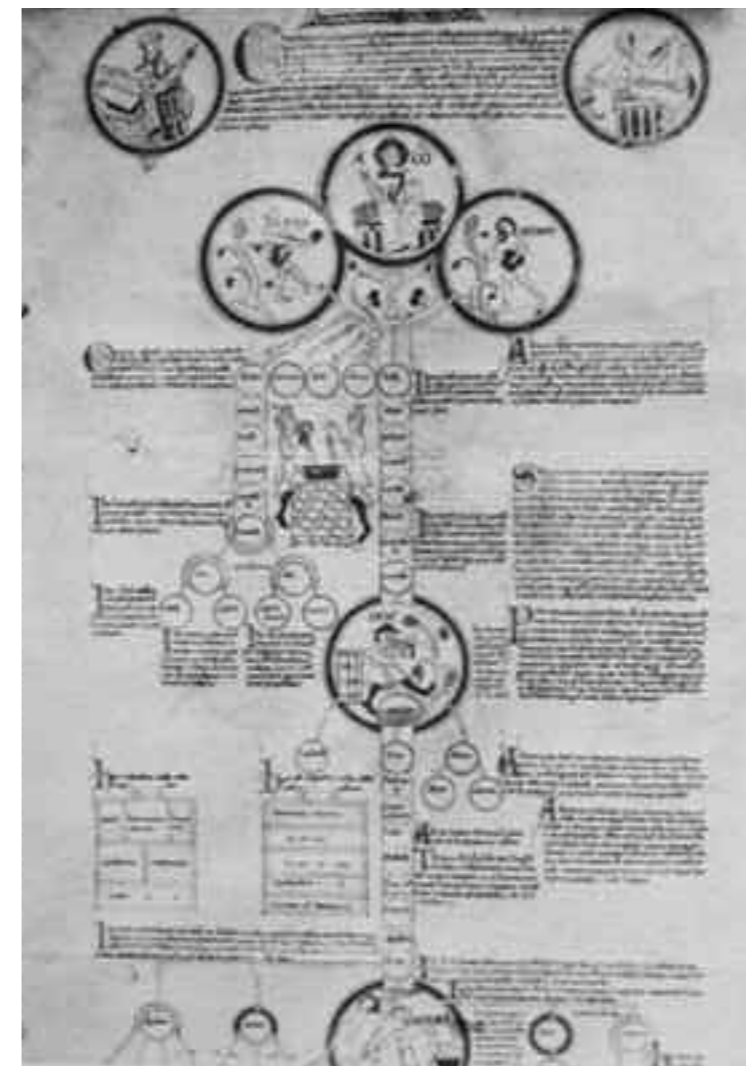
16. Particolare della Crocifissione



17. Cambridge MA, Harvard University, Houghton Library, rotolo del *Compendium historiae in genealogia Christi* di Pietro di Poitiers, Ms. Typ 216H, particolare

18. Cleveland, Museum of Art, rotolo del *Compendium historiae in genealogia Christi* di Pietro di Poitiers, ms. 73.5, particolare

19. Assisi, Chiesa nuova, rotolo del *Compendium historiae in genealogia Christi* di Pietro di Poitiers, ms. 28, particolare

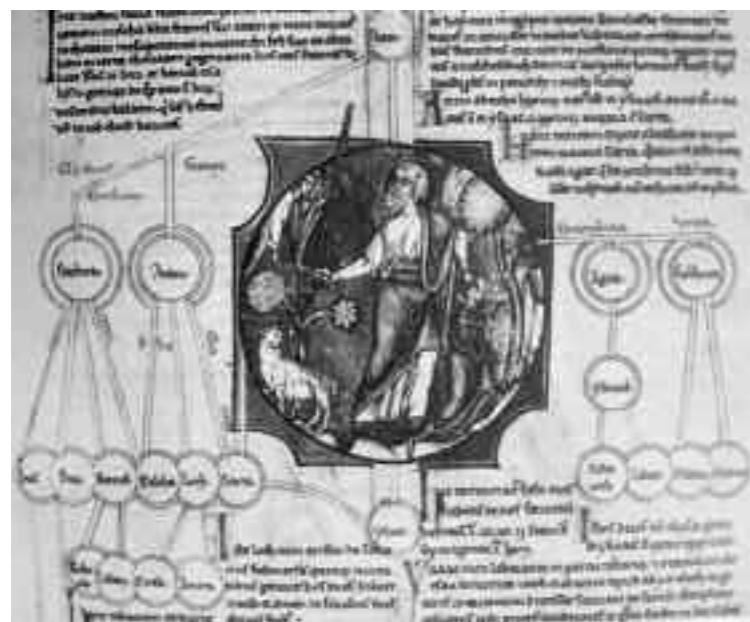
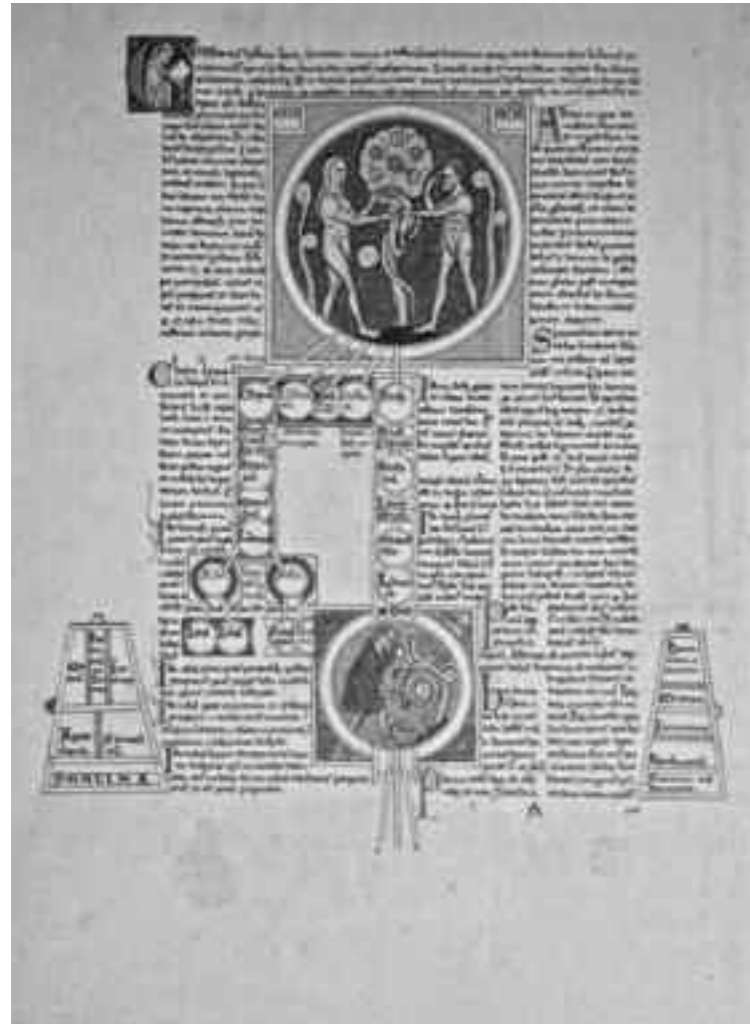


Library, databile fra il 1208 e il 1216²¹ – o dall'interpolazione con l'*Historia Scolastica* di Pietro Comestore²².

L'appartenenza della pergamena pisana a questa tradizione e la derivazione da un suo esemplare precoce non sono discutibili. Per la disposizione delle tribù intorno al tabernacolo, tracciata in rosso e verde, un soggetto di lunga e varia tradizione²³, è ad esempio patente la derivazione da un modello comune al *Compendium* di Cleveland e, soprattutto per la cromia, a quello di collezione privata esposto alla mostra newyorkese *Pen and Parchment* del 2009²⁴. La pianta della città di Gerusalemme, costituita da cerchi concentrici e aperta dalla scansione di sei porte, corrisponde anch'essa a quella dei due manoscritti appena menzionati – ancorché con una ancor maggiore deroga dalla loro modularità geometrica – e così si mostra aggiornata sulla *forma urbis* gerosolomitana più frequentata nel XII e XIII secolo, circolare in analogia alla Gerusalemme celeste e ricca di valenze simboliche²⁵.

Il rotolo è incompiuto e i suoi pezzi furono realizzati separatamente e in un ordine diverso da quello di montaggio, come dimostra il disomogeneo uso della cromia²⁶. I grafici furono tracciati congiuntamente al testo, vergato da una mano accurata e competente²⁷, ma la loro coloritura e le figure sono certamente seriori. In un momento diverso e imprecisato, alcune inizia-





li sarebbero state ripassate più grossolanamente, alcuni tratti delle figure rinforzate e forse aggiunte brevi iscrizioni²⁸.

Tali vicissitudini non nascondono comunque la specificità e la rilevanza dell'allestimento originario rispetto alla tradizione tipologica. Le *Mansiones*, ad esempio, collocate sopra la distribuzione delle tribù e pure colorate di rosso e verde, adottano una disposizione che ricorda le tavole eusebiane, ma dalla spazialità dei loro intercolumni è derivata una griglia che accentua la compartimentazione grafica.

David che si curva sulla sua arpa, è una costante dei *Compendia* e non c'è bisogno di censire i precedenti iconografici, data la sua diffusa presenza nei codici²⁹. Si dovrà invece notare come la sua figura abbia una inclinazione e una individualità distaccata che ricordano una scultura, come ad esempio già quelle dell'archivolto del portale occidentale di Senlis, ma altresì che sia inscritta in uno spazio riquadrato cuspidato, precipuo e "italianissimo". L'adattamento del testo sulla sinistra evidenzia come la cornice le preesistesse, ma solo nella sua valenza schematica, percorsa dalla banda centrale e sfruttata per il disegno, come altresì rivela la sua colorazione parziale.

Il *Peccato originale* è pressoché sempre presente. Ma se nei testimoni precoci di Cambridge e di Cleveland Adamo ed Eva abitano campi distinti (come anche nel ms. 28 della Chiesa Nuova di Assisi, un esemplare umbro della prima metà del secolo, fig. 19)³⁰, nel nostro l'unità della scena è ricomposta; come inoltre si osserva nel *Pluteo 15.11* della Biblioteca Laurenziana (fig. 20), prodotto nella Francia nord-orientale nei primi decenni del secolo³¹. Il disegno è tanto labile da lasciar solo osservare che le figure sono scandite da tre alberi a foglie dai grandi lobi stilizzati, e riconoscere lo schema più diffuso dalla seconda metà del XII secolo, con l'aiuto delle iscrizioni per posizionare i progenitori³².

Già le varianti fin qui osservate impediscono di comprendere il rotolo pisano in una recensione riconoscibile e ne qualificano la peculiarità, confermata anche dal *Sacrificio d'Isacco*, certo una delle porzioni più interessanti e che sarebbe più corretto definire l'*Offerta di Abramo* (è Abramo che occupa la posizione diagrammaticamente rilevante nella banda assiale). Il gesto di brandire la spada è quello consueto nella tradizione paleocristiana ed occidentale, altresì era diffusa la posizione del capro sulla sinistra, insieme ad un elemento vegetale come era invalso più recentemente, *pendant* dell'altare, sul quale Isacco, ancora vestito, non è adagiato. L'angelo appare sulla destra ma non afferra la spada di Abramo come, ad esempio, nel *Pluteo 15.11* della Laurenziana o nel codice *VIII.C.3* della Biblioteca Nazionale di Napoli (fig. 21), un altro prodotto parigino del primo decennio del secolo XIII³³.

Al volto vivace del figlio – non trova riscontro che Isacco si rivolga direttamente al padre³⁴ – corrisponde la nobiltà antica del tipo della testa di Abramo, a suggerire un'articolazione culturale che sembra di poter scorgere anche nei panneggi. La combinazione di pieghe lunghe e ritorte con la marcatura del manto fasciante sotto l'ascella, già *comnena*, suggerisce di cercare



riscontri di nuovo nella cultura anticheggiante di fine XII: il candelabro Trivulzio del Duomo di Milano (fig. 22), che insieme ai diversi altri possibili offre un confronto suggestivo per l'insieme della scena, o anche i fondativi archivolto di Laon (fig. 23)³⁵. Di contro però la riduzione del numero delle pieghe e la loro attenzione a descrivere il movimento più che il corpo, presupporrebbe una consapevolezza ulteriore. I sottostanti Isacco e Giacobbe confermano tale orientamento "classicheggiante": li si possono infatti agevolmente confrontare con i bronzetti di profeta dell'Ashmolean Museum di Oxford, o con quelle dell'Albero di Jesse sullo stipite destro del portale del Duomo di San Lorenzo di Genova (fig. 24)³⁶.

È in particolare significativo come il disegnatore attinga alle sue disponibilità morfologiche per derogare alla rigidità diagrammatica, la "data forma", che era stata sempre meglio rispettata negli esemplari del *Compendium*. Le due figure di profeta includono il clipeo del nome, esorbitano rispetto al *locus* originario e, pur valorizzando l'orientamento semantico ed ottico della banda centrale, si compongono come se fossero un *Albero di Jesse*. Evocativamente Alberico delle Tre Fontane già chiamava le invenzioni di Pietro di Poitiers "arbores" e fra le costruzioni che ne sfruttavano il simbolismo l'*Albero di Jesse* fu certo la più diffusa³⁷. Nel nostro caso, il precipuo inserimento della caratteristica disposizione in pila di figure sedute ne conferma la *vis formalis*, per una rara deroga alla tradizione tipologica attuata con immagini allogene e in sé significanti.

Questa adozione, ancorché incompiuta, qualifica l'uso delle immagini nel rotolo pisano. Per la loro forza intrinseca mi pare anche rimarchevole che al di sotto dei due profeti, e prima della *Crocifissione*, l'unica figura disegnata sia quella di David, forse proprio perché presenza costante nell'*Albero di Jesse*. Nel campo figurativo che segue la pianta di Gerusalemme è omessa la rap-

presentazione della *Natività*, nonostante la probabile disponibilità del modello che per l'andamento quadrotto avrebbe dovuto seguire uno schema analogo a quello del Metropolitan di New York (The Cloisters Collection, 2002.433)³⁸ o dei codici "italiani" di Napoli e *Pluteo 15.11* della Laurenziana.

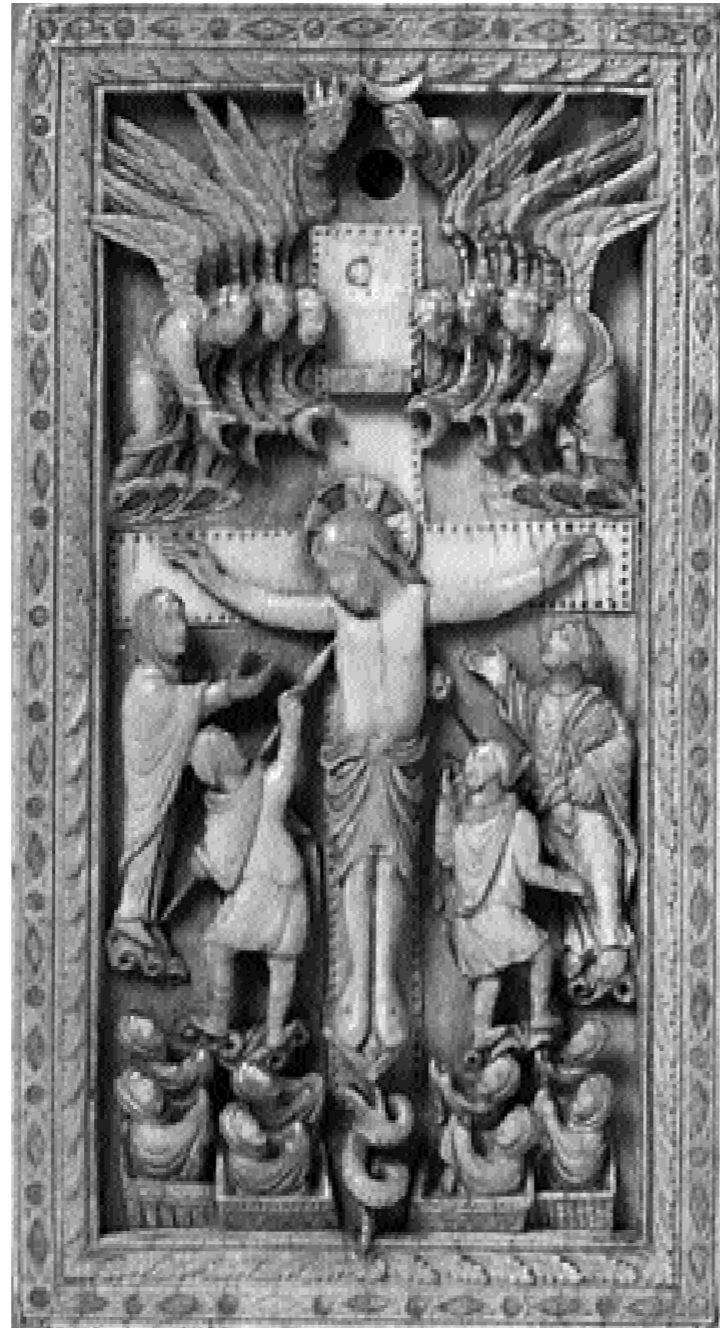
Fra le sue parti figurate spicca la *Crocifissione*, che chiude la sequenza avviata dalla *Menorah*; e ne conferma il significato di allegoria cristologica e simbolo dell'indissolubilità della sacra scrittura, per la continuità che incarna fra la nuova chiesa e il Tempio di Salomone³⁹. Basti dire che la *Crocifissione* è l'unica immagine policromata. E anche se nei testimoni sopravvissuti la presenza del colore non è rara⁴⁰, precipua è invece la sua connessione ad uno solo dei *loci* figurativi, peculiare già per disposizione e iconografia. La scena non è infatti delimitata e si estende per tutta la larghezza del rotolo, mentre solitamente era costretta entro polilobi e constava delle sole figure del Crocifisso e dei dolenti: si pensi al ms. *Cotton Faustina B VII* o al manoscritto oxoniense (Bodleian Library, *Ashmole 1524*) incompiuto ma già con il quadrilobo tracciato⁴¹. Quanto lo schema fosse radicato lo esemplifica la scena della cosiddetta *Genealogia Christi* di Ginevra, un esemplare senese ormai del XIV secolo, nel quale la cornice della scena occupa tutto lo spazio di scrittura e le uniche altre figure sono gli apostoli in clipeo⁴².

A Pisa, sotto le traverse della croce di Cristo, i dolenti si compongono con Longino, di proporzioni ridotte sulla sinistra vicino al montante, e con Stephaton sulla destra, dietro a Giovanni e vicino ad altri soldati. Al di sopra della grande lacuna che ne taglia il busto spunta la più piccola croce di Gesta, il cattivo ladrone, visitato da un diavolo; Dismas è ridotto lungo il margine verticale della pergamena. Entro il profilo declinante della collina si riconosce inoltre un gruppo di otto donne, sulla destra del teschio di Adamo a piè di croce, i giudei, fra cui i sommi

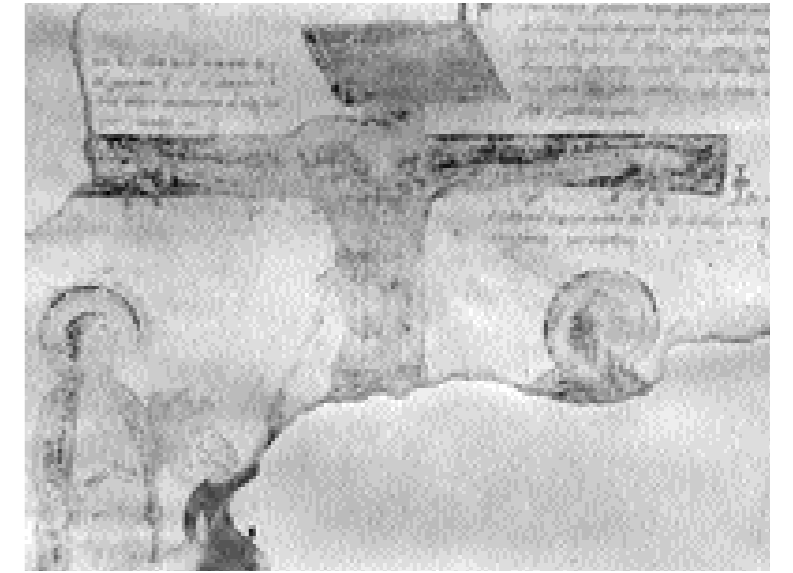
24. Genova, cattedrale di San Lorenzo, portale maggiore, particolare dell'Albero di Jesse sullo stipite destro.



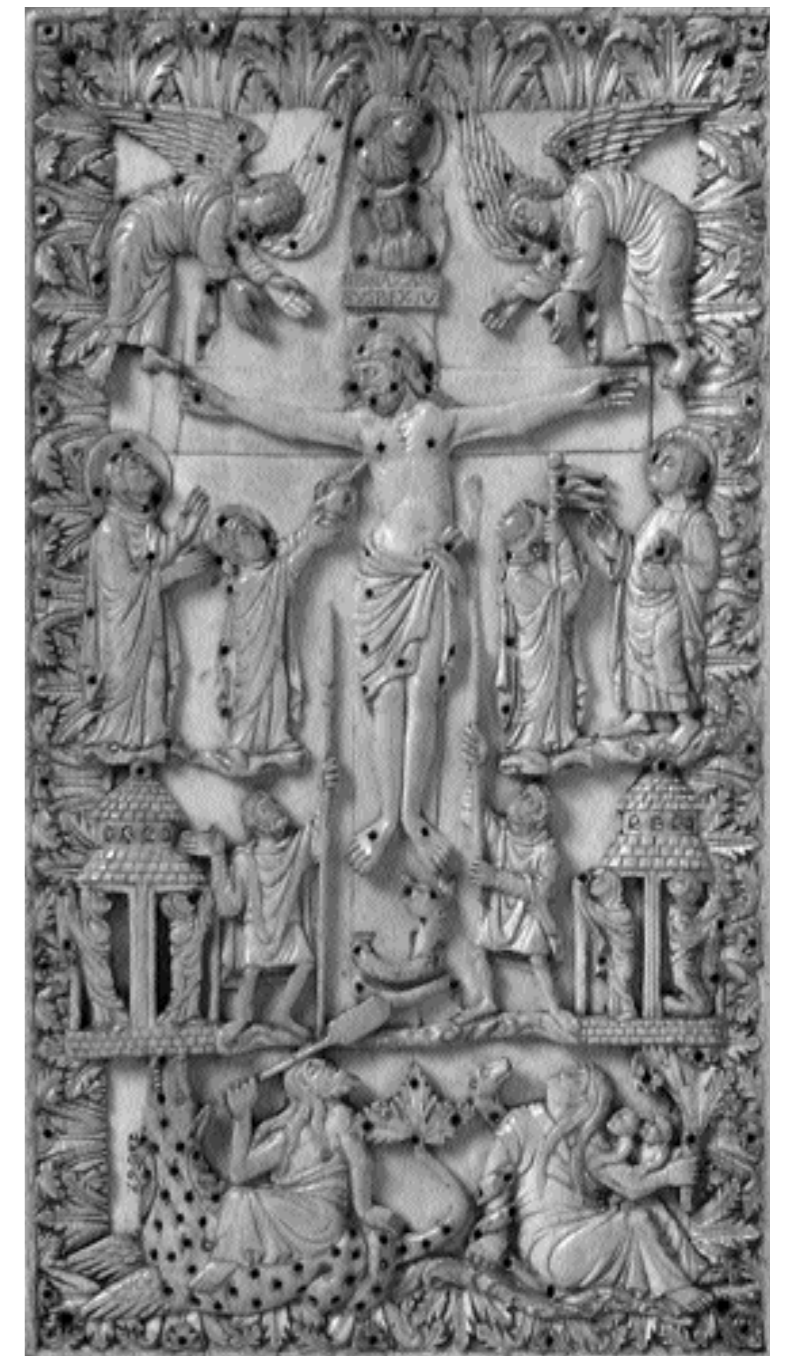
25. Metz, 860-890 circa, Crocifissione. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 30367.



26. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, rotolo del Compendium historiae in genealogia Christi di Pietro di Poitiers, inv. 5689-5697, Crocifissione, particolare



27. Scuola di corte di Carlo il Calvo, 860-870 ca., Crocifissione. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. 250.1867.



sacerdoti che all'estremità sinistra si interrogano sul Crocifisso con gesti eloquenti, e altri gruppetti di astanti a testa coperta e armati; la spada impugnata dal soldato di spalle sembra minacciare la tunica da disputare.

Si è detto che l'allestimento articolato della scena si allontana dalla tradizione tipologica, ma è altresì rimarchevole che esso fosse inconsueto nella Francia settentrionale al tempo nel quale fu messo a punto l'archetipo. Dunque, se la disposizione e l'iconografia della Crocifissione non erano comprese nell'archetipo tipologico e non paiono essere "gotiche", si dovrà presupporre la deliberata adozione di modelli alternativi.

La presenza e la composizione dei ladroni con Longino e Stephaton, ad esempio, avevano tutt'altra e nobile tradizione medievale: dai primi secoli⁴³ all'epoca carolingia⁴⁴, prima di essere riattivata nel mondo romanico, ad esempio a Tours con i celebri disegni della *Crocifissione* e della *Maiestas* della cattedrale di Auxerre⁴⁵. Come in Francia tali modelli erano disponibili in Italia. I ladroni sono ad esempio attestati nel *Sacramentario* Morgan⁴⁶ e caratterizzano il tipo figurale delle croci dipinte lucchesi, a partire da quella di San Michele in Foro⁴⁷. Nei secoli XI e XII, la Toscana occidentale era dunque già aperta alla cultura oltralpina⁴⁸ e d'altronde la chiamata in causa di un simile modello sarebbe suggerita anche dalla sola slogatura del collo di Dismas, caratteristica del disegno di Auxerre ben prima di essere adottata a fini espressivi da Giovanni Pisano nel cattivo ladrone del solo pergamo del Duomo di Pisa⁴⁹.

Presupponendo il ricorso a modelli più antichi, di probabile ascendenza carolingia, ad esempio omologhi ad avori delle scuole di Metz o Reims della metà del IX secolo (fig. 25), parrebbe meglio orientarsi anche la nobiltà antica del corpo di Cristo e la posizione e i tipi dei volti dei dolenti (figg. 26, 27)⁵⁰; nonché l'allestimento dei gruppi in primo piano, con la presenza ricorrente delle pie donne, nel nostro rotolo figure troppo tozze per non essere tratte da un modello, come nella coperta del *Libro delle Pericopi* di Enrico II⁵¹.

Se non è una novità che brogliacci desueti siano usati per rinnovati fini rappresentativi, in essi soli non possono trovare spiegazione le notazioni naturalistiche dei volti, specie dei gruppi in basso (fig. 28). Arbitrariamente sono stati legati alla più tarda rivisitazione del rotolo, che certo ci fu, ma non ha inciso sui valori figurativi fondamentali. È stata aggiunta in un secondo momento, ad esempio la coloritura dei volti di Giovanni, delle pie donne e dei soldati sulla destra⁵², ma in generale i tratti originari emergono rafforzati dalla consunzione. Essi costruiscono e descrivono autonomamente le forme, entro una ben nota tradizione che usava il disegno calligrafico a fini rappresentativi, e segnatamente di caratterizzazione espressiva⁵³. Nel primo sacerdote sulla sinistra si riconosce ad esempio un tipo fisiognomico propriamente gotico, piatto dalla fronte ampia, che da Sens e dal cantiere del transetto chartriano ebbe vasta diffusione europea⁵⁴. Qui pare da rivelare una ulteriore stilizzazione grafica, che si stabilizzerà nei decenni centrali del Duecento (fig. 29), volta appunto a definire espressioni e fisionomie. Ovverosia,



28. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, rotolo del *Compendium historiae in genealogia Christi* di Pietro di Poitiers, inv. 5689-5697, Crocifissione, particolare

in queste figure non è necessario riconoscere (semplicisticamente) il cosiddetto naturalismo della fine del secolo: come nella formalizzazione oltralpina della sua prima metà, si risponde alla montante esigenza di naturalità non in termini ottico-percettivi diretti, ma attraverso morfemi codificati per rappresentare nei caratteri esteriori inclinazioni intime e individuali, in analogia con i dettami della *physiognomia*. La pergamena va quindi considerata entro le dinamiche di quel fenomeno relevantissimo che nelle diverse tecniche qualificò la riappropriazione formale della natura dai primi decenni del XIII secolo, e che mi limito ad evocare accostando i nostri disegni ai frammenti del Giudizio universale dell'abbazia di Fontevraud⁵⁵.

Tutti i confronti che si potrebbero addurre, non avrebbero necessariamente che valore orientativo, tuttavia mi pare indubitabile che il disegnatore della nostra scena avesse un atteggiamento figurativo analogo a quello che si era imposto Oltralpe: ovvero, che della cultura europea conoscesse le forme – e anche i modelli – ma soprattutto, e indipendentemente dalla tradizione tipologica, ne condividesse l'uso e la fiducia nella capacità dell'immagine di dare forma all'attenzione per la natura, che fu la più grande novità della prima metà del Duecento.

Relativamente alla funzione, è l'introduzione ad avvertirci che la composizione è usata a fini didattici nei suoi caratteri grafici e figurativi. Le immagini "didattiche" attraversano il Medioevo, come l'allestimento di diagrammi per visualizzare la storia biblica⁵⁶. Da questo punto di vista il *Compendium* alimenta la diffusione che le rappresentazioni schematiche conobbero nel XII secolo, con l'affermarsi della filosofia scolastica e precipuamente per le esigenze dell'insegnamento. Nel momento in cui il sapere da dottrina si avviava a diventare scienza, infatti,

per un verso la scrittura si fece più semplice e chiara, per l'altro furono allestite numerose immagini che combinavano grafici e figure⁵⁷. Già Ugo di San Vittore, recuperando la tradizione dell'*ars memorativa* classica, descrive nel *Libellus de formatione arche*⁵⁸ un'immagine mnemonica, calcata sul funzionamento della memoria che illustra nel *De tribus maximis circumstantiis gestorum*: ovvero, il classificare per numero, luogo e tempo elementi che si imprime nella memoria "secundum modum et formam", quindi anche attraverso la loro caratterizzazione formale. In generale, se per colui che terminò il processo di chiarificazione del testo scritto "dispositio ordinis, illustratio est cognitionis", già le immagini avevano valore mnemonico, "quemadmodum marsupium"⁵⁹.

L'espressione è evidentemente omologa al "quasi in sacculo" di Pietro di Poitiers, che si è citato all'inizio. Le sue indicazioni sul ruolo delle immagini come strumento di memoria devono pertanto essere inserite in questa tradizione (la stessa pianta dell'arca ha forti analogie con la descrizione del disegno di Ugo di San Vittore). Oltre a ciò, mi pare però rimarchevole che il *Compendium*, come immagine didattica e rispetto alle singole *imagines agentes*, si stenda lungo tutto un rotolo, in modo tale da poter essere significativo al colpo d'occhio – ovvero "ut cum totum videris, que deinde de parte dicuntur facilius intelligere potest", come si legge nel *De Archa* di Ugo di San Vittore⁶⁰ – ma implicando anche una diacronia nella lettura formale. Da questo punto di vista la manifestazione diagrammatica è un prodromo della continuità rappresentativa, che, com'è noto, è un altro dei grandi temi che si svilupperanno nel corso del XIII secolo: restando ai manoscritti, basti pensare alle *Bibles moralisées*, in cui la successione verticale delle scene è accom-

pagnata da brevi estratti testuali, a celeberrime serie veterotestamentarie come quella della *Bibbia Morgan* 638⁶¹.

Si è detto come sia l'immagine diagrammatica a caratterizzare ed imporre i tempi di lettura, e rispetto ad essa i testi appaiono come glosse. Non sarà allora irrilevante notare anche che la loro posizione marginale è analoga proprio a quella delle chiose nelle *Bibbie* glossate, il cui uso si era diffuso col procedere del XII secolo proprio nell'ambito delle scuole di teologia parigine⁶². Stavolta al centro non si trovano però i brani della sacra scrittura ma il diagramma, cioè l'immagine.

Anche in questa prospettiva, è bene rimarcarlo, il rotolo di Pisa è particolarmente interessante perché combina all'autonomia e a dinamiche di derivazione tipologica una qualificativa libertà formale. Con l'inserimento dei profeti sovrapposti nella disposizione di un albero di Jesse dimostra come la codifica diagrammatica sia superata da una propriamente figurativa. Finché nella *Crocifissione* la rappresentazione assume libertà piena e inedita, nel mettere a frutto morfemi e repertori, anche molto antichi, per allestire una scena che nella sua realtà formale risponda alla rinnovata ricerca di naturalità⁶³. In ciò è evidente come le immagini stiano cambiando natura e accanto al valore mnemonico vadano assumendone uno propriamente formale e quindi specificamente conoscitivo: nella terminologia mnemotecnica non più soltanto la *vis memorativa* ma anche la *vis imaginativa*⁶⁴.

Mi permetto solo di ricordare che nello stesso scorcio di secolo nel quale *Petrus Pictaviensis* allestiva il suo archetipo, Giocchino da Fiore va mettendo a punto le tavole che a partire da Salimbene de Adam saranno note come *Liber figurarum* (fig. 31). In esse la distinzione in tre età del suo pensiero escatologico, ad esempio, è rappresentata attraverso la metafora arborea e le immagini sono parte integrante di un procedimento di elaborazione teologica nel quale ha grande rilevanza il pensare per figure; lo stesso monaco sosterrà ad esempio che "per ea [figura] quod exterior cernit oculus, interior acies illustretur" (*Liber Concordie*)⁶⁵.

Infine non si può prescindere dal considerare l'opera per lo specifico ambito pisano⁶⁶. Va detto con chiarezza che non si hanno elementi per circostanziare la committenza e la produzione. Le sue caratteristiche, anche qualitative, lo rendono difficilmente confrontabile con le poche testimonianze sopravvissute della produzione grafica o miniaturistica, ma allo stato delle ricerche la localizzazione pisana *ab antiquo* non pare discutibile e perfettamente coerente con i caratteri paleografici: tutto sommato, la Toscana occidentale della prima metà del XIII secolo offre il contesto meglio atto per spiegare i caratteri e i modi della realizzazione appena analizzati; piuttosto, la scrittura corsiva con elementi come la A semplificata o i ritocchi discendenti al termine di M o N, potrebbero lasciar adito ad una datazione più inoltrata⁶⁷.

Inoltre, non può sorprendere che a Pisa sia giunto un esemplare precoce del *Compendium historiae in genealogia Christi*:





per un verso, la sua rapida diffusione anche in Italia è accertata dai ricordati codici di produzione francese ora a Napoli e a Firenze e dalle derivazioni locali (come quella della Chiesa nuova di Assisi)⁶⁸; per l'altro, il ruolo culturale di Pisa fu in generale cruciale e noti sono i rapporti con l'ateneo parigino⁶⁹, dove, negli anni di massima diffusione del *Compendium*, aveva studiato anche il futuro vescovo Vitale, già canonico della cattedrale prima di essere nominato nel 1217⁷⁰.

Come detto però, il rotolo del Museo di San Matteo non si limita a riprodurre modelli francesi e per i suoi caratteri intrinseci esemplifica un'apertura verso le novità formali oltralpine, difficile da scorgere nella produzione cittadina, ma altresì ben studiate ad esempio per Genova⁷¹.

Fra la varietà di indirizzi che già Enzo Carli indicava come caratteristica della figurazione pisana della prima metà del Duecento⁷² si dovrà quindi annoverare anche un contatto non mediato con il mondo gotico, ovvero la partecipazione ai fenomeni epocali che esso mise in moto. La circostanza va letta entro la precoce tradizione di aperture europee della Toscana occidentale e alla luce della capacità di adottare morfologie e stili allogeni che la città tirrenica aveva sempre dimostrato. Si pensi per la direttrice orientale all'esempio della croce dipinta da San Matteo (Croce n. 20), che all'inizio del secolo testimonia di un rinnovato rapporto con l'Oriente, morfologico e iconografico, ma che all'esame tecnico va collocata "decisamente all'interno della tradizione occidentale"⁷³. Lo stesso dicasi per l'ostentato classicismo e il carattere arcaizzante della stesura musicale dell'*Exultet* n. 3 del Museo dell'Opera del Duomo (fig. 32). Proprio relativamente a quest'ultimo riemergono preziose le osservazioni di Anna Rosa Calderoni Masetti, che per sostenerne una datazione in prossimità della metà del secolo, riconosceva lucidamente come esso, nonostante la tradizione tipologica meridionale, "individuasse una cultura di raggio europeo, non limitata alla miniature [...] e riconducibile alla prima metà del secolo"⁷⁴. Le stesse parole si potrebbero usare per il nostro rotolo.

Le osservazioni di oggi mi auguro possano aiutare a considerare un aspetto affatto trascurabile del panorama pisano della prima metà del secolo. Quanto la sua conoscenza risente del moltissimo "perduto", tanto la presenza del *Compendium* pare preziosa per stemperare la polarizzazione generalmente invalsa fra un aggiornamento solo bizantino e la svolta nicoliana. L'opera implementa invece la ricchezza culturale dell'esaurirsi del secolo XII, e costituisce un indicatore prezioso della conoscenza e dell'intonazione europea, classicista e naturalistica, che non mancarono di manifestarsi all'inizio del XIII secolo anche in Toscana, e segnatamente in quella occidentale.

Per le facilitazioni nella ricerca sono grato a Dario Matteoni e Severina Russo, insieme a Giulia San Filippo, della Soprintendenza PSAE-BAP di Pisa, e per le consulenze paleografiche, Irene Ceccherini e Tommaso Gramigni. Ringrazio altresì Francesca Carnevale per il sollecito aiuto nel reperimento bibliografico e Sonia Chiodo per le verifiche nel fondo fotografico Ciardi Duprè dell'Università degli Studi di Firenze. Questa ricerca è dedicata alla memoria di Miklós Boskovits. Il testo riproduce fedelmente quello letto e consegnato in occasione del convegno.

¹ Su Pietro di Poitiers si veda: P.S. Moore, *The Works of Peter of Poitiers, master in theology and chancellor of Paris (1193-1205)*, Washington 1936, in particolare per le notizie biografiche pp. 1-24, e più di recente, K. Courth, *Petrus Pictaviensis*, in *Lexikon des Mittelalters*, München-Zürich, 6, 1993, p. 1981 e J. Longère, s.v. *Pietro di Poitiers (1125/1135 ca-1205)*, in *Dizionario Enciclopedico del Medioevo*, direzione di A. Vauchez, ed. it. a cura di C. Leonardi, Paris-Roma-Cambridge, III, 1999, p. 1477.

² "Obiit magister Petrus Pictavinus cancellarius Parisiensis, qui per annos 38 theologiam legerat Parisius, cuius habentur sententiae et distinctiones sive postille, et qui pauperibus clericis consulens excogitavit arbores historiarum veteris Testamenti in pellibus depingere, et de vitiis et virtutibus similiter compendiose disponere"; MGH, *Script.* XXIII, p. 886 (traduzione da M. Rainini, *Disegni dei tempi. Il "Liber Figurarum" e la teologia figurativa di Gioacchino da Fiore*, Roma 2006, p. 39). Nello stesso tomo di anni (1235 ca.) Boncompagno da Signa raccomandava: "[...] nec sint in es [domo scholasticae discipline] imagines alicuae vel picture, nisi forte ille que per imaginarias formas et figuras notabiles reductiones faciunt ad memoriam super scientiis, in quibus ingenia exercentur"; *Boncompagni Rhetorica Novissima, Lib. VIII, De memoria*, in *Bibliotheca Iuridica Medii Aevi*, II, a cura di A. Gaudenzi, Bologna, 1892, p. 279. In generale per lo studio delle scritture, cfr. P. Riché, J. Châtillon e J. Verge, *Lo studio della Bibbia nel Medioevo latino*, Brescia 1989 e W.H. Monroe, *13th and Early 14th Century Illustrated Genealogical Manuscripts in Roll and Codex: Peter of Poitiers' Compendium, Universal Histories and Chronicles of the Kings of England*, Ph.D. diss. Courtauld Institute of Art, University of London, 1989, pp. 85-89, per l'ambiente intellettuale nel quale nasce il *Compendium*.

³ Si pensi ad esempio a quello contenuto nella *Bibbia* dell'abbazia di Foigny, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 15177, fol. 2r, dell'ultimo quarto del XII; cfr. per il tipo e il codice, W. Cahn, *Romanesque Bible Illumination*, Cornell University Press, Ithaca-New York 1982, p. 121 e n. 96 p. 278. In generale sulla simbologia degli alberi, almeno, F. Saxl, *A Spiritual encyclopaedia of the later middle ages*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 5, 1942, pp. 82-142 e G.B. Ladner, *Medieval and Modern Understanding of the Symbolism: a Comparison*, "Speculum", 54, 1979, pp. 223-256 (riedito in *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected studies in History and Art*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1983, I, pp. 241-282).

⁴ Es. 25, 31-40.

⁵ Il *titulus* indica che "Hic est dispositio [...]", mentre le iscrizioni del disegno indicano le varie parti dell'arca identificate dall'esegesi di tradizione agostiniana (*Questionum in Heptateuchum*, I, 6, in PL XXXIV, coll. 549-550); dal basso SEN[TINA], STE(R)CHORARIA e APOTHECHA[RIA], IM(M)ITIU(M) MITIU(M), per gli animali selvatici e domestici. La combinazione con il disegno della pianta non è comune e si ritrova anche nel ms. *Cotton Faustina B VII* della British Library (foll. 41r e 42r); cfr. in merito, Monroe, *13th and Early 14th Century Illustrated Genealogical Manuscripts ...* cit., pp. 102-108.

⁶ Nm. 33, 1. Nel *titulus*: HEC S(UN)T XLII MANSIONS IS[RAELITIC]I POPULI [...]

⁷ Pietro di Poitiers è stato anche autore di *Allegoriae super tabernaculum Moysis*, cfr. Moore, *The Works ...* cit., in particolare pp. 50-77.

⁸ A. Bellini Pietri, *Catalogo del museo civico di Pisa*, Pisa 1906, p. 43.

⁹ Negli archivi della Soprintendenza PSAE-BAT di Pisa l'intervento non è documentato. Il rotolo non è citato neppure negli inventari antichi (1394 e 1433) del Capitolo, cfr. P. Pecchiai, *Inventari della Biblioteca Capitolare del Duomo di Pisa*, in *Miscellanea di Erudizione*, I, 1905, fasc. 1 pp. 27-38, fasc. 2 pp. 76-92, fasc. 3-4, pp. 138-166. L'unica voce generica che potrebbe comprenderlo è la n. CXXXIII del 194 "manuales tre more antiquo"; al n. CXL si trovano invece "istorias scolasticas".

¹⁰ A. Caleca, in *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa, 25 marzo-25 giugno 2005), a cura di M. Burrelli e A. Caleca, Pisa 2005, n. 59, pp. 206-207.

¹¹ Cfr. D. Cooper, *Cimabue and painting at Pisa*, "The Burlington magazine", 147, 2005, pp. 513-515 e S. Nepi, *Cimabue and Pisa*, "Apollo", 161, 2005, pp. 96-97, ma soprattutto M. Boskovits, A. Labriola, V. Pace, A. Tartuferi, *Officina pisana: il XIII secolo*, "Arte cristiana", XCIV, 2006, pp. 161-209.

¹² A. Di Mauro, *Tipologie pertinenti all'arte della memoria in un rotolo medievale contenente il Compendium historiae in genealogia Christi di Petrus Pictaviensis*, Università degli studi di Pisa, a.a. 1984-1985, relatrice G. Dalli Regoli. Della ricerca l'autrice ha reso conto in A. Di Mauro, *Un contributo alla mnemotecnica medievale: il "Compendium historiae in genealogia Christi" in una redazione pisana del XIII secolo*, in *Il codice miniato: rapporti tra codice, testo e figurazione*, atti del III congresso di Storia della Miniatura italiana (Cortona, 20-23 ottobre 1988), a cura di M. Ceccanti e M. Cristina Castelli, Firenze 1992, pp. 453-467; dal punto di vista figurativo ritiene che "le componenti figurative non rivelano connotati specifici e sembrano appartenere a una cultura grafica estesa e attestata anche in sedi geograficamente assai lontane" (p. 457 nota 10).

¹³ L. Alidori, *Il Plut. 20.56 della Laurenziana: appunti sull'iconografia dei manoscritti della "Genealogia" di Petrus Pictaviensis*, in *Cicli e immagini bibliche nella miniatura*, atti del VI congresso di Storia della Miniatura (Urbino, 3-6 ottobre 2002), a cura di L. Alidori, "Rivista di storia della miniatura", 6/7, 2001/2002, pp. 157-170. La ricerca fu svolta nell'ambito del programma di ricerca *Cicli narrativi di soggetto biblico dal Medioevo al primo*

Rinascimento, promosso e coordinato da Maria Grazia Ciardi Duprè, in collaborazione con Antonella Putaturo Murano e Alessandra Perriccioli Saggese.

¹⁴ W. Cahn, *The allegorical menorah*, in *Tributes in honor of James H. Marrow. Studies in painting and manuscript illumination of the late Middle Ages and Northern Renaissance*, a cura di J.F. Hamburger e A.S. Korteweg, London 2006, pp. 117-126.

¹⁵ In particolare non sembra utile il richiamo per le "forme dei personaggi della Crocifissione" delle "proporzioni di quelli di Memmo di Filippuccio nei coralli di San Francesco di Pisa"; Caleca, in *Cimabue a Pisa ...* cit., 206. Per i coralli, G. Previtali, *Il possibile Memmo di Filippuccio*, "Paragone", 169, 1964, pp. 3-11 e G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano, 1967, pp. 43-46. Il riferimento è stigmatizzato anche in A. De Florian, recensione a *Cimabue a Pisa ...* cit., "Rivista di storia della miniatura", 11, 2007, pp. 316-317, auspicando curiosamente, di "giudicare nel contesto più opportuno e appropriato un'opera certo modesta ma interessante, se non altro dal punto di vista del rapporto fra testo e immagine".

¹⁶ Per la tradizione del *Compendium*, oltre a Moore, *The Works ...* cit., in particolare pp. 97-117, si vedano soprattutto Monroe, *13th and Early 14th Century Illustrated Genealogical Manuscripts ...* cit. e Alidori, *Il Plut. 20.56 ...* cit.; in particolare per l'Inghilterra, anche, H.-E. Hilpert, *Geistliche Bildung und Laienbildung: zur Überlieferung der Schulschrift Compendium historiae in genealogia Christi (Compendium veteris testamenti) des Petrus von Poitiers († 1205) in England*, "Journal of Medieval History", 11, 1985, pp. 315-331 e S. Panayotova, *Peter of Poitiers' Compendium in Genealogia Christi: the Early English Copies, in Belief and Culture in the Middle Ages*, a cura di R. Cameson e H. Leyer, Oxford 2001, pp. 327-339.

¹⁷ Fu solo tentata da W. R. Johnson: cfr. *Bibliography of Editions and Translations in Progress*, "Speculum", 54 1979, n. 1, p. 213 e, per la notizia dell'abbandono del progetto, *Bibliography of Editions and Translations in Progress*, "Speculum", 60, 1985, n. 1, p. 239.

¹⁸ Cfr. L. Light, *The bible in the twelfth century. An exhibition of manuscripts at the Houghton Library*, Cambridge, Mass. 1988, n. 39, pp. 103-104.

¹⁹ Cfr. W.H. Monroe, *A Roll-manuscript of Peter of Poitiers' Compendium*, "The Bulletin of Cleveland Museum", LXV, 1978, pp. 92-107.

²⁰ Cfr. ancora Monroe, *A Roll-manuscript ...* cit., *passim*.

²¹ Cfr. N. J. Morgan, *A Survey of manuscripts illuminated in the British Isles. IV/1. Early Gothic manuscripts. 1190-1250*, Oxford 1982, n. 43b, pp. 91-92.

²² Sulla *Historia Scolastica* (PL, 198, coll. 1053-1722) e i suoi rapporti con il *Compendium*, per il quale fu una delle principali fonti insieme alle glosse bibliche, si veda Monroe, *13th and Early 14th Century Illustrated Genealogical Manuscripts ...* cit., pp. 89-94 e 98-100.

²³ Nel testo si legge: H(AEC) FIGURA VALET AD I(N)TELLENDU(M) Q(UOD) D(ICI)TU(R) IN NUM(E)RI(S) [de dispositione tribuum et levitarum] P(ER) IIII CLIMATA (I)R(CA) TAB(ER)NAC(U)L(U)M. PLUS ETIA(M) VALET AD [intelligendum] difficilem transitum]

ADAMANTII IN JOSE U(BI) OSTENDIT(UR) Q(U)I LEVITE Q(U)OT CIVIT[ATES] [in quibus tributus sorte] MERIDIES P(RO) DECIMIS HABITACULOR(UM) ACCEPERUNT; le integrazioni sono tratte da Monroe, *13th and Early 14th Century Illustrated Genealogical Manuscripts ...* cit., pp. 111-112.

Già dal VI secolo con la *Topographia christiana* di Cosma Indicopleuste; cfr. A. Grabar, *Le vie della creazione nell'iconografia Cristiana. Antichità e Medioevo*, Milano 1983, pp. 227-228 e almeno M. Ceccanti, *Figura senza figure. Il "Tabernacolo di Mosè" nella Bibbia Amiatina*, in *La via Francigena e la Bibbia Amiatina*, Firenze 2007, "De strata francigena", 15, 2007, 2, pp. 51-67. In generale per il significato del tabernacolo si veda anche J. Onians, *Tabernacle and Temple and the cosmos of the Jews*, in J. Onians, *Art, culture and nature: from art history to world art studies*, London 2006, pp. 85-101.

²⁴ M. Holcomb, in *Pen and Parchment. Drawing in the Middle Ages*, catalogo della mostra (New York, 2 giugno-23 agosto 2009), a cura di M. Holcomb, New York 2009, n. 31, pp. 113-117.

²⁵ Vi si legge chiaramente almeno i nomi delle portate e al centro ET SACE(RDOTUM) DOMUN, designata tradizionalmente insieme all'abitazione dei re. L'allusione della pianta circolare al Santo Sepolcro è esplicitata dalla sua rappresentazione nella Pianta di Arculfo del Santo Sepolcro nel *De Locis sanctis* di Adomnan di Hy (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 609, fol. 45r); cfr. A. Trivellone, in *Rome & Giubileo. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, catalogo della mostra (Roma, 29 ottobre 1999-26 febbraio 2000), a cura di M. D'Onofrio, Milano 1999, III, 21, p. 295. In generale sull'immagine di Gerusalemme in questi secoli, si veda J.G. Alexander, "Jerusalem the Golden". *Image and myth in the Middle Ages in Western Europe, in The real and ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art. Studies in honour of Bezalel Narkiss on the occasion of his seventieth birthday*, a cura di B. Kühnel, Jerusalem 1998, pp. 254-264 e A. Rovetta, *L'immagine di Gerusalemme negli itinerari di pellegrini e crociati e nelle riproduzioni topografiche tra XII e XIV secolo*, in *Il cammino di Gerusalemme*, atti del II convegno internazionale di studio (Bari-Brindisi-Trani, 18-22 maggio 1999), a cura di M.S. Calò Mariani, Bari 2002, pp. 607-618.

²⁶ L'uso del verde in combinazione al rosso si riscontra infatti solo nel primo, nel secondo e nel quarto, oltreché nel nono pezzo.

²⁷ Il copista ha un'educazione corsiva ma allo stesso tempo dimostra di conoscere bene l'ambiente grafico librario. La scrittura condivide con la tradizione libraria la tecnica di esecuzione al tratto e la modalità di organizzazione dei rapporti fra le lettere (sono praticamente assenti le legature, indice di corsività, mentre sono invece frequenti i nessi di curve contrapposte, che per quanto presenti anche nei documenti sono tipici soprattutto del libro). Appartengono invece alla tradizione corsiva lo slancio delle aste rispetto ai corpi delle lettere e la forma stessa delle aste. Devo queste note a Irene Ceccherini e Tommaso Gramigni.

²⁸ Sembrano vergate da una seconda mano, oltreché con un inchiostro diverso, ad esempio i due righe sopra la pianta di Gerusalemme, i quattro a metà fra

le immagini delle *mansiones* e della distribuzione delle tribù di Israele intorno al tabernacolo, oltreché brevi *tituli* come “reges Babilonic” o altre scritte non allineate.

²³ In generale per l’iconografia cfr. H. Steger, *David rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bild-darstellungen des achten bis zwölfnten Jahrhunderts*, Nürnberg 1961.

³⁰ Cfr. G. Bigalli in *Francesco d’Assisi. Documenti e Archivi. Codici e Biblioteche. Miniature*, catalogo della mostra (Perugia-Foligno-Todi, 1982), Milano 1982, n. 72, pp. 308-309 e, per l’inserimento nella tradizione del *Compendium*, Alidori, *Il Plut.* 20.56 ... cit., 167

³¹ Cfr. A. Dillon Bussi, in *Calligrafia di Dio. La miniature celebra la parola*, catalogo della mostra (Praglia, 17 aprile-17 luglio 1999), a cura di G. Mariani Canova, P. Ferraro Vettore, Modena 1999, n. 15 pp. 122-123.

³² La scena unitaria sarebbe stata comune anche in Inghilterra, come, ad esempio, nel rotolo della British Library, *Ms. Royal 14 B IX*; in merito, cfr. N.J. Morgan, *A Survey of manuscripts illuminated in the British Isles. IV/2. Early Gothic manuscripts. 1250-1285*, Oxford, 1988, n. 177, pp. 180-181. In generale per l’iconografia del *Peccato originale* si può vedere, S. von Esche, *Adam und Eva. Sündenfall und Erlösung*, Düsseldorf 1957.

³³ Cfr. A. Potaturo Murano, *Miniature francesi del Duecento e del Trecento alla Biblioteca Nazionale di Napoli*, “Rivista di storia della miniatura”, 3, 1998, pp. 59-68, in particolare 59-61 con rinvii.

³⁴ Peculiare risulta anche la supplica che il figlio pare rivolgere al padre nel frammento del Cleveland Museum of Art (inv. 1954.388), attribuito alla bottega di William de Brailes; cfr. W.M. Milliken, *A Miniature attributed to W. de Brailes*, “The Bulletin of the Cleveland Museum of Art”, 43, 1956, pp. 43-44. In generale sull’iconografia della scena, I. Speyart Van Woerden, *The Iconography of the Sacrifice of Abraham*, “Vigiliae christianae”, XVI, 1961, pp. 214-255 e, più di recente con rinvii, A. Contessa, *L’attesa dell’ariete. Il sacrificio di Isacco nelle Bibbie catalane di Ripoll e di Roda, in Cicli e immagini bibliche* ... cit., pp. 17-28.

³⁵ Sul candelabro Trivulzio, si vedano, almeno, O. Homburger, F. Deuchler, *Il candelabro Trivulzio*, in *Millennio ambrosiano. 2. La città del vescovo dai carolingi al Barbarossa*, a cura di C. Bertelli, Milano 1988, pp. 250-273 e *Il candelabro Trivulzio nel duomo di Milano*, testi di S. Angelucci, E. Brivio, E. Castelnuovo, F. Cervini, A. Donnini, S. Lanuti e M. Superchi, Cinisello Balsamo 2000. Per il ruolo storico delle sculture di Laon, W. Sauerländer, *Beiträge zur Geschichte der “frügotischen” Skulptur*, “Zeitschrift Für Kunstgeschichte”, 19, 1956, pp. 1-34 e L. Grodecki, *A propos de la sculpture française autour de 1200*, “Bulletin monumental”, 115, 1957, pp. 119-126.

³⁶ Per le figurette dei profeti si veda ancora K. Hoffmam, *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art* (12 febbraio-10 maggio 1970), New York 1970, n. 98, pp. 89-90; per la decorazione della facciata della cattedrale e il contesto genovese, cfr. F. Cervini, *I portali della cattedrale di Genova e il gotico europeo*, Firenze 1993, P.C.

Claussen, *Il portale del duomo di Genova. Lo stile internazionale all’antica a Genova e Milano*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace e M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 89-108 e C. Di Fabio, “*L’art gothique français à la cathédrale de Gènes*” e presenze genovesi a Parigi nel primo Duecento, in *Genova e la Francia: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Ph. Sénéchal, Cinisello Balsamo 2003, pp. 25-39.

³⁷ Per l’iconografia dell’albero di Jesse, si veda ancora, A. Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford University Press, London 1934; mentre in generale sulla simbologia arborea, cfr. *supra* nota 3.

³⁸ Cfr. P. Barnet, in *Recent Acquisitions: A Selection, 2002–2003*, “The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, 61, 2003, n. 2, p. 12.

³⁹ Cfr. Monroe, *13th and Early 14th Century Illustrated Genealogical Manuscripts* ... cit., pp. 364-365 e soprattutto Cahn, *The allegorical menorah* ... cit. e, in generale sulla diffusione, il significato e l’esegesi dei candelabri a sette braccia, reali o rappresentati, F. Fulvio, *Alberi di Luce. Il Candelabro Trivulzio nella cultura medievale*, in *Il candelabro Trivulzio nel duomo di Milano*, cit., pp. 19-115, in particolare 83-113.

⁴⁰ Nel testimone della Free Library di Philadelphia (*Lewis E 249 a,b*), ad esempio, le scene figurative sono delle miniature vere e proprie; cfr. J.A. Thompson in *Leaves of Gold. Manuscript Illumination from Philadelphia Collections*, a cura di J.R. Tanis, Philadelphia 2001, n. 68 pp. 196-198.

⁴¹ Cfr. O. Pächt, J.J.-G. Alexander, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford, 1-I-V, 1966-1974: I, 1966, n. 274 p. 20 e III, 1973, n. 336 p. 33.

⁴² Ginevra, Bibliothèque publique et universitaire, *Com. lat.* 113. Cfr. A. Labriola, C. De Benedictis, G. Freuler, *La miniatura senese 1270-1420*, Ginevra-Milano 2002, in particolare pp. 88 e 278-279; laddove, ancorché non se ne riconosca l’appartenenza tipologica, si rimarca che “nessuno fra i pittori senesi ha promosso in questi primi anni del Trecento un paragonabile linguaggio gotico”.

⁴³ Si pensi, ad esempio, ai *Vangeli* di Rabbùla: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Plut.* I.56, fol. 13r; in merito, G. Lenzi in *Vangeli dei popoli. La parola e l’immagine del Cristo nelle culture e nella storia*, catalogo della mostra (Roma, 21 giugno-10 dicembre 2000), a cura di F. D’Aiuto, G. Morello e A.M. Piazzoni, Città del Vaticano-Roma 2000, n. 10, pp. 145-153.

⁴⁴ Le due croci affiancate a Cristo sono attestate, ad esempio, nel *Salterio* di Utrecht (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, *Ms. I Nr 32*, fol. 83v e 90r) e nei *Vangeli* di Angers, pure della prima metà del IX secolo. Cfr. rispettivamente E.T. De Wald, *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton 1932 e D. Panofsky, *The textual basis of the Utrecht Psalter illustrations*, “The Art Bulletin”, 25, 1943, 1, pp. 50-58; e F. Avril in *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, catalogo della mostra (Parigi, 10 marzo-6 giugno 2005), a cura di D. Gaborit-Chopin, Paris 2005, n. 8, p. 59, con rinvii. Da questa stessa tra-

dizione discendono probabilmente anche i precoci riscontri nella penisola iberica, nel *Beatus* di Gerona, databile intorno al 975 (Gerona, Tesoro della cattedrale, n. inv. 7); cfr. J. Williams, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on The Apocalypse. Volume Two. The Ninth and Tenth Centuries*, London, 1994, n. 6 pp. 51-64), nella *Bibbia* di Ávila (Madrid, Biblioteca Nacional, *Cod. Vit. 15-1*; cfr. Cahn, *Romanesque Bible Illumination* ... cit., pp. 166-169) e nelle pitture della Chiesa di Bagüès presso Jaca (J. Wettstein, *La fresque romane. Études comparatives*, I-II, Paris, 1971-1978, II, 1978, pp. 99-103 e tav. XIV/18). In generale sul tema iconografico e sulla sua diffusione, M.B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, London, 1988 e soprattutto C. Mancho, *La peinture dans le Cloître: l’exemple de Sant Pere de Rodes*, “Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa”, XXXIV, 2003, pp. 115-133.

⁴⁵ Cfr. M. Schapiro, *Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographic Problem*, in *Studies in Art and Literature for Belle Dalla Costa Greene*, a cura di D. Miner, Princeton 1954, pp. 331-339; da ultimo, H.L. Kessler, *The French Connection. World and Image on the Rosano Cross*, in *La pittura su tavola del XII secolo. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della croce di Rosano*, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, Firenze 2012, *passim*.

⁴⁶ New York, Pierpont Morgan Library, ms. 492 (f. 101 r). Prodotto verosimilmente nello *scriptorium* di San Benedetto al Polirone su finire dell’XI secolo, in merito al codice si veda G.Z. Zanichelli *Wiligelmo e Matilde. L’officina romanica*, catalogo della mostra (Mantova, 15 giugno-30 settembre 1991), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 1991, n. 85, pp. 535-544.

⁴⁷ Per una loro riconsiderazione complessiva, e la raccolta dei rinvii bibliografici, mi permetto di rimandare a A. Monciatti, *Le croci dipinte di area lucchese: modelli e tipi figurali*, in *La pittura su tavola del XII secolo* ... cit. pp. 163-173.

⁴⁸ Ne sono esempi l’*Evangelario*, ms. 48, della Biblioteca Capitolare “Feliniana”, di Lucca o le *Istitutiones* di Cassiano, ms. *Calci 14*, della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, che sono stati specialmente valorizzati come tali in G. Dalli Regoli, *La miniatura lucchese fra la fine dell’XI e gli inizi del XII secolo: forme di decorazione “umbro-romana” e cultura grafica francese*, in *Romanico padano, Romanico europeo*, atti del convegno (Modena-Parma, 26 ottobre-1 novembre 1977), Parma 1982, pp. 273-288 e G. Dalli Regoli, *A Pisa, fra XII e XIV secolo, libri, carte, rotuli miniati*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture: l’età medievale*, atti del convegno (Pisa, 25-27 ottobre 2007), a cura di L. Battaglia Ricci e R. Cella, Roma 2009, pp. 323-335, in particolare 325-326. Ad essi si potranno aggiungere i disegni della carta 102 del ms. 370 della Biblioteca Statale di Lucca, per il quale mi permetto di rimandare a A. Monciatti, *Un frustolo disegnato. Lucca, Biblioteca Statale*, ms. 370, c. 102, in “*Conosco un ottimo storico dell’arte*”. Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M. M. Donato, M. Ferretti, Pisa 2012, pp. 43-50.

⁴⁹ Per la fortuna del tema a Pisa, cfr. G. Dalli Regoli, *I due ladroni. Qualebe appunto sul tema della Crocifissione in Toscana nel XV secolo, in Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari e M. Mussini, Milano 2007, pp. 416-426.

⁵⁰ Si pensi, ad esempio, alla coperta dell’*Evangelario* di Drogone (Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 9388), prodotta a Metz nei lustri intorno alla metà del secolo del IX secolo e con i personaggi della *Crocifissione* in un allestimento simile al nostro, oppure quello sempre da Metz del Victoria & Albert Museum di Londra (n. inv. 250-1867) per la tipologia del Cristo e dei dolenti, o ancora nello stesso museo (n. inv. 30367), probabilmente da Reims; in merito cfr. rispettivamente, da ultimo, M.-P. Laffitte, C. Denoël, *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charle le Chauve*, Paris 2007, n. 54 pp. 200-201 e P. Williams, *Victoria and Albert Museum. Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque*, London 2010, n. 45, pp. 186-189 e n. 45 pp. 180-181. In generale sulla produzione eburnea carolingia resta fondamentale A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser, VIII.-XI. Jahrhundert. Erster Band*, Berlin 1914 (per gli esempi citati, I, n. 73 pp. 40-41 e I, n. 112, p. 57).

⁵¹ Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, *Cod. Lat. 4452*, databile anch’essa al terzo quarto del IX secolo; cfr. E. Klemm, *Die ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden 2004, n. 189, pp. 203-208.

⁵² La caduta del colore in corrispondenza dei contorni o dei tratti fisionomici si spiega soltanto, ad esempio nelle pie donne, con la trazione esercitata dall’applicazione seriore delle cromie che ha indebolito le linee del disegno sottostante e originario.

⁵³ Ancora eloquente a tal proposito, si veda M. Dvorák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, München-Berlin 1918 (ed. it., Angeli, Milano 2003).

⁵⁴ Cfr. W. Sauerländer, *Von Sens bis Strassburg. Ein Beitrag zur Kunstgeschichtlichen Stellung der Strassburger Querhauskulpturen*, Berlin 1966 e, in generale, W. Sauerländer, *La sculpture gotique en France. 1140-1270*, Paris 1972 (ed. orig. München 1970) e P. Williamson, *Gothic Sculpture 1140-1300*, New Haven-London 1995.

⁵⁵ Cfr. F. Joubert, *La sculpture gothique en France. XIIe-XIIIe siècles*, Paris 2008, p. 77, con rinvii.

⁵⁶ Si pensi, ad esempio, al *Dittocbeon*, il diagramma sommario delle storie bibliche messo a punto da Prudenziò e di vasta fortuna medievale; cfr. M.J. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the making of Images, 400-1200*, Cambridge 1998, pp. 135-142. Per l’arte della memoria si vedano F. Yates, *The art of memory*, London 1972; L. Bolzoni, *Il gioco delle immagini. L’arte della memoria dalle origini al Seicento, in La fabbrica del pensiero. Dall’arte della memoria alle Neuroscienze*, catalogo della mostra (Firenze, 23 marzo-26 giugno 1989), a cura di L. Bolzoni et alii, Milano 1989, pp. 16-26 e, in particolare per il Medioevo, M.J. Carruthers, *The Book of Memory. A*

Study of Memory in Medieval Culture, Cambridge 1990.

⁵⁷ Cfr. M.J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990, soprattutto pp. 250-257, e P. Sicard, *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle: le “Libellus de formatione arce” de Hugues de Saint-Victor*, Brepols, Turnhout 1993, in particolare pp. 141-254.

⁵⁸ *Hugonis de Sancto Victore Opera. 1.1 De arca Noe. Libellus de formatione arce*, a cura di P. Sicard, Turnhout 2001, pp. 121-162 (*Corpus christianorum, Continuatio mediaevalis*, 176). In merito, si veda, G.A. Zinn, *Hugh of St Victor, Isaiab’s Vision and “De arca Noe”*, in *The church and the arts. Papers read at the 1990 summer meeting and the 1991 winter meeting of the Ecclesiastical History Society*, a cura di D. Wood, Oxford 1992, pp. 99-116 e, più in generale, G.A. Zinn, *Hugh of St. Victor and the Art of Memory*, “Viator”, 5, 1974, pp. 211-234.

⁵⁹ Per il testo, W.M. Green, *De tribus maximis circumstantiis gestorum*, “Speculum”, 18, 1943, pp. 484-493; in merito anche *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*, a cura di M. Carruthers e J. M. Ziolkowski, Philadelphia 2002, pp. 32-40. Sappiamo ancora che Ugo di San Vittore aveva usato una schematizzazione della diacronia per il suo *Chronicon*, scritto intorno al 1130; cfr. Monroe, *13th and Early 14th Century Illustrated Genealogical Manuscripts* ... cit., pp. 100-101.

⁶⁰ *De Archa Noe*, I, III, 43-44; *Hugonis de Sancto Victore ... Libellus de formatione arce* ... cit., p. 10.

⁶¹ Accanto alla *Bibbia Maciejowsky* (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 638), databile nel quarto decennio del secolo, si possono ricordare anche le 18 miniature a tutta pagina del *Salterio* di san Luigi (Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 10525) che nella loro continuità narrativa esprimono la missione providenziale della regalità; in merito si veda rispettivamente *Old Testament miniatures. A medieval picture book with 283 paintings*, a cura di S. C. Cockerell, London 1969 e H. Stahl, *Picturing Kig-ship. History and Painting in the Psalter of Saint Louis*, University Park Pa. 2008. Sulle *Bibles Moralisées*, cfr. invece M. Camille, *Visual Signs of the Sacred Page: Books in the Bible moralisée*, “Word & Image”, 5, 1989, pp. 111-130 e J. Lowden, *The Making of the Bibles Moralisées*, University Park Pa., 2000.

⁶² Cfr. C.FR. De Hamel, *Glossed Books of the Bible and the Origins of the Paris Book Booktrade*, London 1984. La tripartizione del testo sullo specchio di scrittura che era stato anche dei salteri glossati carolingi (come ad esempio quello prodotto a Fulda intorno all’anno 800 e ora conservato nelle Biblioteca universitaria di Francoforte, ms. *Barth. 32*); cfr. M. Gibson, *Carolingian Glossed Psalters*, in *The Early Medieval Bible. Its production, decoration and use*, a cura di R. Gameson, Cambridge 1994, pp. 78-100.

⁶³ Lo stesso processo figurativo è stato descritto magistralmente in scultura da W. Sauerländer, ad esempio, in “*Antiqui et Moderni*” at Reims, “Gesta”, 42, n. 1, 2003, pp. 19-37.

⁶⁴ Su questa funzione delle immagini, si veda anche M.J. Carruthers, Ars inventiendi, ars memorativa: *Visualization and*

Composition in the Late Middle Ages, in *Il senso della memoria*, atti dei convegni Lincei 195 (Roma, 23-25 ottobre 2002), Roma 2003, pp. 29-42 e M.J. Carruthers, *Thinking with Images*, in *Signs and Symbols. Proceedings of the 2006 Harlaxton Symposium*, 18, a cura di J. Cherry e A. Payne, Dingleton 2009, pp. 1-17.

⁶⁵ In merito cfr. almeno, M.E. Reeves, *The Liber Figurarum of Joachim of Fiore*, “Mediaeval and Renaissance studies”, 2, 1950, pp. 57-81, in particolare p. 65 da cui è tratta la citazione, M. Reeves, B. Hirsch-Reich, *The “Figurae” of Joachim of Fiore*, Oxford 1972 e M. Rainini, *Disegni dei tempi. Il “Liber Figurarum” e la teologia figurativa di Giocacchino da Fiore*, Roma 2006.

⁶⁶ Per il panorama pisano si faccia riferimento a *Cimabue a Pisa* ... cit. e a M. Boskovits, A. Labriola, V. Pace, A. Taruferi, *Officina pisana: il XIII secolo*, “Arte cristiana”, XCIV, 2006, pp. 161-209; mentre in particolare per la miniatura, G. Dalli Regoli, *Miniatura a Pisa fra i secoli XII-XIV: elementi di continuità e divergenze*, in *La miniatura italiana in età romanica e gotica*, atti del I congresso di Storia della Miniatura italiana (Cortona, 26-28 maggio 1978), a cura di G. Vailati Schoenburg Waldenburg, Firenze 1979, pp. 23-50 e G. Dalli Regoli, *A Pisa, fra XII e XIV secolo*... cit.

⁶⁷ A valutare lo slancio delle aste rispetto ai corpi delle lettere e la forma stessa delle aste, accanto ad elementi diffusi nella prima metà del secolo ne coesistono altri comuni nell’ultimo terzo del secolo. Sono elementi “arcaici” che nelle aste inferiori (specie nella s) il tratto termini con un tratto incurvato verso sinistra; che nella d, l’asta della lettera sia dotata di un tratto di attacco incurvato verso destra; che le aste delle lettere b, h e l siano spesso dotate di un trattino di attacco, a sinistra. Appartengono invece alle soluzioni più aggiornate della tradizione corsiva, l’asta della h è dotata di un occhietto di forma triangolare o che la m termini sotto il rigo con un ampio tratto piegato verso sinistra e poi incurvato a destra. Anche di queste osservazioni sono debitore di Irene Ceccherini e Tommaso Gramigni.

⁶⁸ Ancorché si tratti di codici, qualificano la fortuna precoce del *Compendium*, parallela a quella delle opere che abitualmente si potevano codicologicamente legare ad esso: si pensi, ad esempio, all’*Historia Scholastica* di Pietro Comestore, della quale una copia fu acquistata entro il 1212 dal vescovo di Trento, Federico Vanga (Trento, Biblioteca Comunale, Ms. 786w); cfr. in merito L. Ayres, *Bibbie italiane e bibbie francesi: il XIII secolo*, in *Il Gotico europeo in Italia* ... cit., pp. 361-374, in particolare 361 e 394. L’uso del suo modello dispositivo si sarebbe del resto protratto fino al XV secolo: cfr. L. Carlino, *Cronache Universali in rotulo nel Tardo Medioevo. La storia per immagini del ms. 258 della Biblioteca Statale di Cremona*, prefazione di M.G. Ciardi Dupré, Roma 1997.

⁶⁹ In generale si veda da ultimo *Pisa crocevia* ... cit., con rinvii.

⁷⁰ Rimase vescovo fino al 1253 e lo seguì Federico Visconti, da 1254 al 1257. Sui vescovi pisani, cfr. N. Zucchelli, *Cronotassi dei vescovi e arcivescovi di Pisa*, Pisa 1907.

⁷¹ Cfr. nota 36. Per la pittura si faccia riferimento a G. Algeri, A. De Floriani, F.

Frabbri, *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, Genova 2011.

⁷² Cfr. E. Carli, *Pittura medievale pisana*, Milano 1958, *passim*.

⁷³ Cfr. M.L. Altamura (†), R. Bellucci, C. Castelli, M. Ciatti, C. Frosinini, M. Parri, A. Santacesaria, *Appunti per una ricerca sulla tecnica artistica della pittura pisana del Duecento*, in *Cimabue a Pisa* ... cit., pp. 287-294; in particolare 290-291. In merito alla Croce n. 20 si veda anche il contributo di M. Boskovits in questo volume.

⁷⁴ A.R. Masetti, *L’Exulzet duecentesco del Museo Nazionale di Pisa*, in *Studi di storia dell’arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 211-220, in particolare 217 per la citazione. La studiosa è tornata sull’argomento in *Exulzet. rotoli liturgici del medioevo meridionale*, catalogo della mostra (Montecassino, 1994), a cura di G. Cavallo, Roma 1994, pp. 465-467 e in A.R. Calderoni Masetti, *Pittura su pergamena, pittura su muro, pittura su tavola: un caso pisano del XIII secolo*, in *Immagine e Ideologia* ... cit., pp. 283-290 e a cui si faccia riferimento per i rinvii bibliografici.

Tensioni allegoriche e suggestioni naturalistiche nel giardino medievale. Su alcuni esemplari illustrati del *Roman de la Rose*

Salvatore Sansone

“Quello aperto sul leggio tutto d’oro, non c’è dubbio è il *livre d’heures*, ma più in basso, nello scaffaletto dove ridono le legature di prezzo, è forse anche il *Roman de la Rose*”¹. Così Roberto Longhi nelle pagine dedicate all’*Annunciazione* del Louvre di Carlo Braccresco. Il riferimento al *Roman de la Rose* è significativo per almeno due ragioni. Con le “virtù dello stile” Longhi contribuisce, da un lato, a far luce sui lettori dell’opera alla fine del secolo XV, e dall’altro, prende atto di una tradizione manoscritta che fu tra le più ampie di tutto il Medioevo.

Composto da Guillaume de Lorris tra il terzo e il quarto decennio del Duecento e terminato da Jean de Meun nella seconda metà del secolo, intorno alla fine degli anni settanta, il *Roman de la Rose* divenne subito una delle opere più celebri della letteratura europea². Nei 232 sonetti che compongono il *Fiore*, Dante, se accettiamo la paternità, ne dà una breve parafrasi. Il testo del *Fiore* è tradito dal codice H 438 della Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier che non a caso, ai ff. 1r-110r, conserva un testimone della *Rose*³. Geoffrey Chaucer afferma di aver tradotto in inglese il testo del *Roman* e, nel *Book of the Duchess*, racconta di un sogno ricco di meraviglie che prende avvio in una stanza affrescata con storie tratte dal *Roman de la Rose*⁴. Sono soltanto gli esempi più illustri, che pure inquadrano, come le parole di Longhi, l’opera e la sua diffusione. Occorre segnalare, da subito, la netta distinzione che vi è tra la prima parte del *Roman de la Rose*, quella che termina, incompiuta, al verso 4028 e i quasi 18.000 versi che compongono il testo di Jean de Meun. Guillaume de Lorris, del quale nulla sappiamo al di fuori del nome e dell’opera, è autore originale e innovativo. Recuperando i motivi del romanzo cortese e del canto trobadorico, infatti, scinde il binomio delle armi e degli amori, presentando al lettore una pura storia d’amore, dove la guerra, com’è stato rilevato, compare soltanto come “metafora di conflitti interiori”⁵. Jean de Meun, al contrario, è un chierico e il traduttore erudito, tra l’altro, del *De re militari* di Vegezio e del *De consolatione* di Boezio. La sua *Rose* diviene una sorta di enciclopedia nella quale si dibattono le principali questioni dell’epoca, un’opera ricca di digressioni dottrinarie: è filosofia, storia, romanzo, politica, morale⁶. La vicenda esemplare dell’amore cortese scompare, così come svanisce il giardino dei sentimenti e delle passioni che Guillaume, con l’uso di allegorie e personificazioni, aveva creato. Di tale giardino allegorico, eppure reale, è mio intento far rivivere gli aspetti simbolici accanto a quelli naturalistici, prendendo in esame alcuni testimoni illustrati della *Rose* e richiamando l’attenzione sui primi risultati di una ricerca più ampia, ancora *in fieri*, dedicata all’iconografia dell’opera⁷.

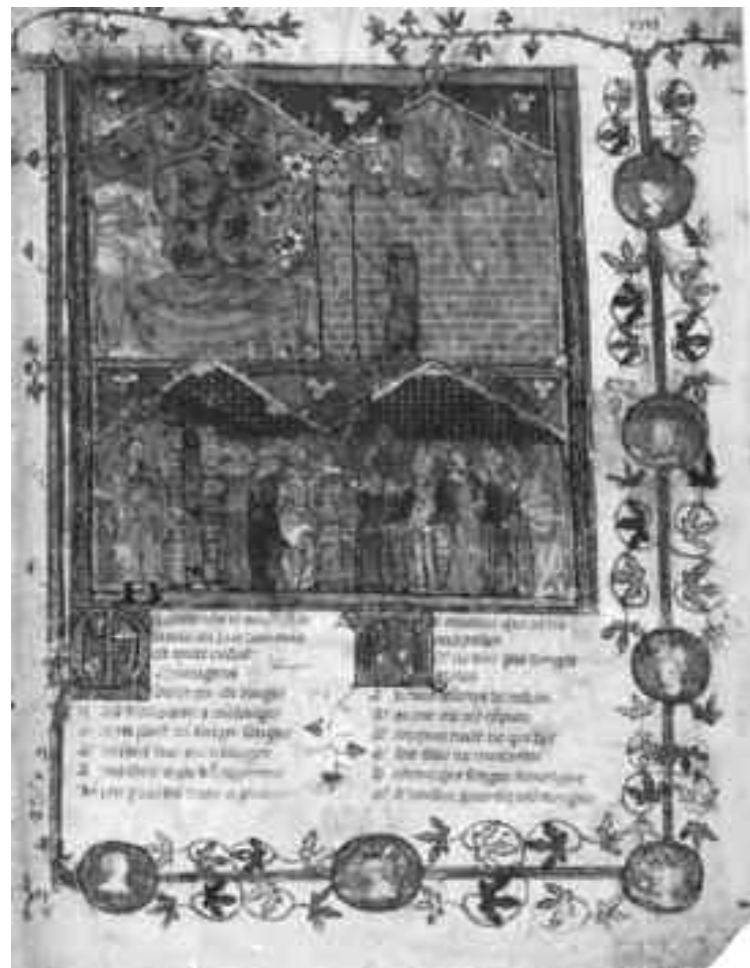
Gli esemplari più risalenti del *Roman de la Rose*, che si data no agli ultimi decenni del secolo XIII, mostrano già un numero piuttosto ampio di immagini (fig. 1) e quasi tutte a illustrare il solo testo di Guillaume de Lorris⁸. Tali raffigurazioni, dal sapore archetipico, cioè probabilmente pensate all’interno di un’opera fin dall’origine miniata, come fanno presupporre, per esempio, indicazioni come *Après fu pointe Covoitisie* o come

Après refu portraite Envie, hanno carattere esegetico: ciò che il poeta descrive è chiarito e risolto nell’immagine⁹. E tuttavia, all’interno del ciclo figurato, una sola scena alimenterà, più di altre, la fantasia dei miniatori, quella di apertura, alla quale è strettamente connesso il giardino d’amore (fig. 2).

Il poeta narra di un sogno fatto all’età di vent’anni nel quale “onques riens n’ot / qui trestout avenu ne soit, / si com li songes devisoit”¹⁰. Gli pare di svegliarsi in un mattino di maggio e di avviarsi a un fiume chiarissimo, finché, risalendo lungo la riva, vede “un vergier grant et lé, / tout clos de haut mur bataillié”¹¹ (fig. 3). Girando intorno alla cinta murata giunge finalmente a unuscio piccolo e stretto. Qui dopo molto bussare gli apre *Oiseuse*, “une pucele / qui asez estoit gente et bele”¹² (fig. 4). Lo fa entrare e lo informa che il signore del giardino è *Deduit*. Incamminatosi verso un luogo appartato, trova *Deduit* che danza in compagnia di “franches genz et bien enseignies / et gent de bel afaitement”¹³ e, mentre è intento a contemplare i danzatori, *Courtoisie* lo invita a prender parte alla *carole*.

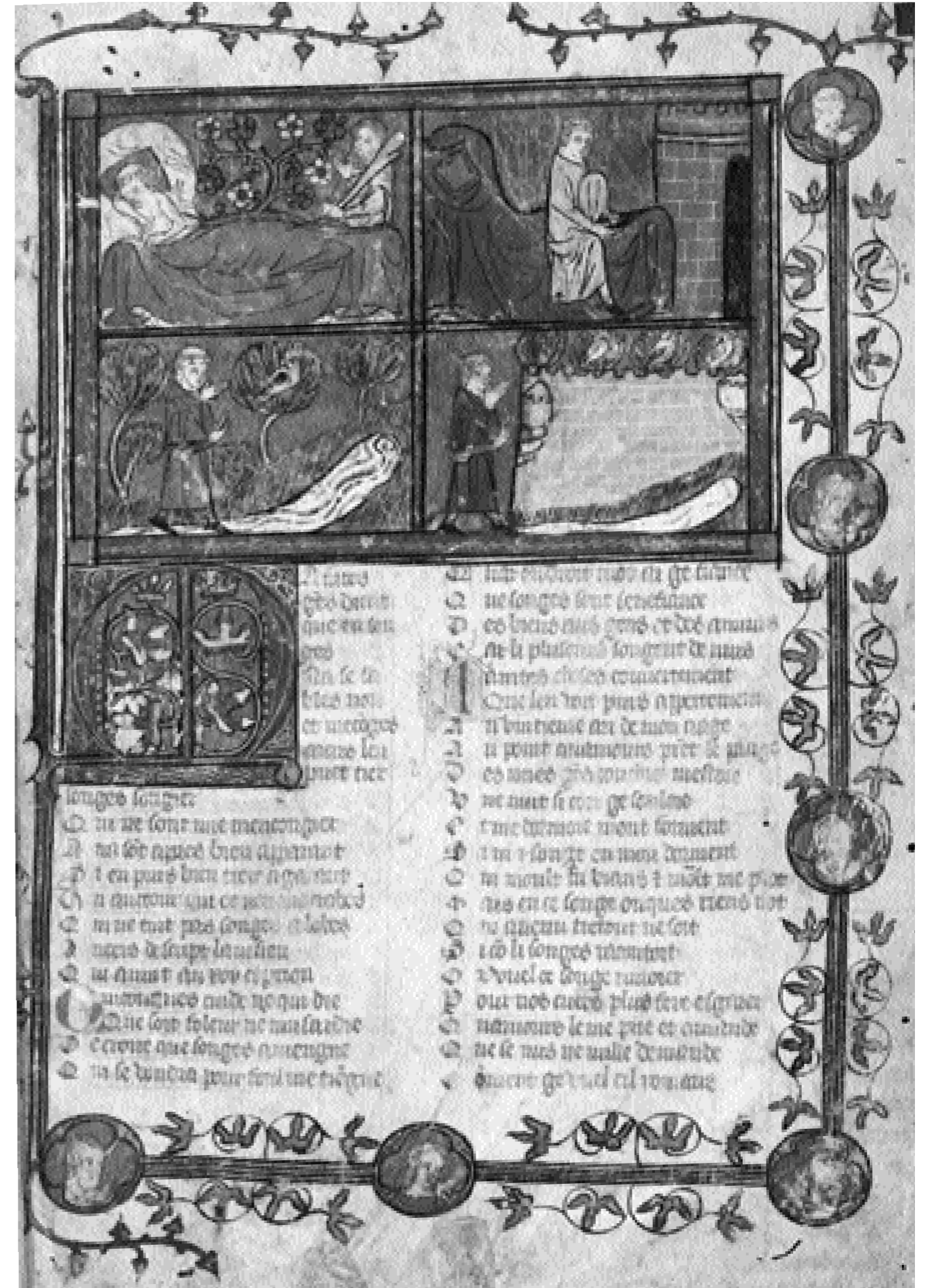
“Je fui liez et bauz et joianz / ou vergier quant fui enz, / et sachez que je cuidai estre / pour voir en paradis terrestre”¹⁴. Guillaume de Lorris riprende il *topos* del *locus amoenus* profano che si lega a doppio filo al giardino inviolabile dell’Eden¹⁵. L’elemento naturale contribuisce a far del giardino un luogo sospeso al di fuori del tempo e dello spazio. All’interno di esso, infatti, il canto degli uccelli – e Guillaume enumera, tra gli altri, usignoli, gazze, stornelli, tortorelle, rondini, cardellini, cince e alodole¹⁶ – reca una gioia immensa al giovane amante che, quasi a confermare l’invulnerabilità del luogo, afferma “que mes si douce melodie / ne fu d’ome mortel oie”¹⁷. E non è un caso, ancora a sottolineare la vicinanza del giardino della *Rose* con l’Eden, che *Oiseuse* informi Amante, ancora sull’uscio, del fatto che gli alberi provengano dall’Oriente, luogo dove era collocato, per la tradizione medievale, il paradiso terrestre¹⁸. I miniatori accolgono immediatamente le suggestioni e le proposte del testo.

Nel codice conservato all’Arsenal di Parigi, ms. 5226 (fig. 5), datato alla prima metà del secolo XIV, la miniatura che occupa la parte superiore del foglio 1r condensa in quattro scene i primi versi della *Rose*, dal sogno di Amante all’arrivo alle porte del giardino. Dall’alto muro, mentre Amante è accolto da *Oiseuse*, una natura ancora astratta si mostra nei tre alberi dalle chio-me rigogliose. Un diverso approccio naturalistico, con una spiccata attenzione al dettaglio, ha il miniatore del ms. *franç.* 1576 della Nazionale di Parigi, anch’esso datato al secolo XIV (fig. 6). Amante dorme in una tenda da campo collocata al centro della scena e circondata da numerose specie vegetali e faunistiche. In esemplari più tardi il fascino e un’osservazione quasi scientifica della natura, uniti al gusto ricercato di una committenza alta, faranno del giardino della *Rose* un vero e proprio luogo del diletto, un *paradisum voluptatis* in terra. Ne cito solo uno, il noto ms. *Harley* 4425 di Londra, realizzato a Bruges verso la fine del Quattrocento per Engelberto II (m. 1504), luogotenente di Carlo il Temerario (fig. 7)¹⁹. L’intero giardino è delimitato da spalliere di fiori ed è attrezzato con incannuciate e



grate. Una recinzione lignea lo divide in due zone, una con sedili, l'altra con aiuole. Alberi da frutto evocano il piacere dei sensi. Il canto degli uccelli si interva con la musica del liuto. Dalla fontana sgorga acqua limpida.

Eppure ciò che rende il giardino della *Rose* così vicino al giardino biblico è sicuramente la sua inaccessibilità, sottolineata dalla presenza dell'alto muro merlato. Tutti gli esemplari illustrati dell'opera recepiscono tale peculiarità, rendendo la difesa ineludibile anche per il giardino d'amore. "[...] Portrait et dehors entaillié / a maintes riches escritures. / Les ymages et les pointures / du mur volentiers remiré"²⁰. Il f. 1r del codice *Egerton* 1069 di Londra mostra Amante con *Oiseuse*, in una veduta dall'alto che rivela l'intero giardino²¹. Sul muro sono delineate alcune figure (fig. 8). I titoli le identificano come *Convoitise*, *Avarice*, *Envie* e *Tristesse*²². È ancora il testo di Guillaume che, con un intrigante esercizio di *ekphrasis*, descrive queste immagini, insieme alle altre che si possono immaginare ritratte sull'altra metà del muro, *Haine*, *Félonie*, *Vilenie*, *Vieillesse*, *Papelardie* e *Pauvreté*²³. Sebbene non possa soffermarmi in questa sede sulle loro caratteristiche iconografiche, va detto che queste personificazioni – il termine “vizio” con cui la storiografia le ha spesso indicate è improprio, a mio avviso, perché richiama i vizi capitali e di essi sono raffigurati in questo caso solo Invidia e Avarizia – hanno un ruolo fondamentale nella struttura narrativa della *Rose*, così come all'interno di molti degli esemplari miniati dell'opera, che, oltre a proporle sull'esterno del muro di cinta (fig. 9), spesso le raffigurano singolarmente all'interno di miniature tabellari, con funzione esegetica al testo di Guillaume (fig. 10). Dal punto di vista iconografico è talvolta significativa la presenza nelle immagini d'apertura, e sempre accanto ad Amante, di *Dangier*, quello che Dante nel *Fiore* chiama lo Schifo, sorta di guardiano della Rosa²⁴. È interessante notare, infatti, come *Dangier* sostituisca in alcuni casi le immagini dipinte sul muro, quasi che il miniatore desideri compendiarle in un'unica figura (fig. 5). Il muro di cinta del giardino d'Amore dunque ha valenza difensiva; è inaccessibile e invalicabile, come il giardino dell'Eden. A differenza di quest'ultimo, tuttavia, quello della *Rose* non è chiuso. È un Eden laico. Amante, e con lui coloro che sono disposti a soccombere alle frecce d'Amore, vengono ammessi a entrare, ma solo dopo aver lasciato fuori dal verziere i difetti che trovano dipinti sul muro. Il giardino, luogo dove, nell'ideale di Guillaume de Lorris, si realizza il sogno cortese, lo sbocciare dell'amore e il piacere di tutti i sensi in armonia con la natura, non può essere contaminato da nessuna di quelle dieci macchie dell'anima. Queste argomentazioni hanno il rovescio della medaglia nell'episodio della *carole*, in cui si esaspera il contrasto esterno-interno. Al f. 14v del già citato manoscritto *Harley* (fig. 11), un'ampia schiera di personaggi sta preparandosi alla danza. Le figure che ne prendono parte rappresentano, dal punto di vista allegorico, una condizione antitetica rispetto a quelle dipinte sull'esterno del muro: sono figure reali e la loro fisicità le distingue dalle immagini dipinte, che si carat-



4. New York, Morgan Library, M. 948, f. 12r



5. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5226, 1r



7. London, British Library, Harley ms. 4425, f. 19v

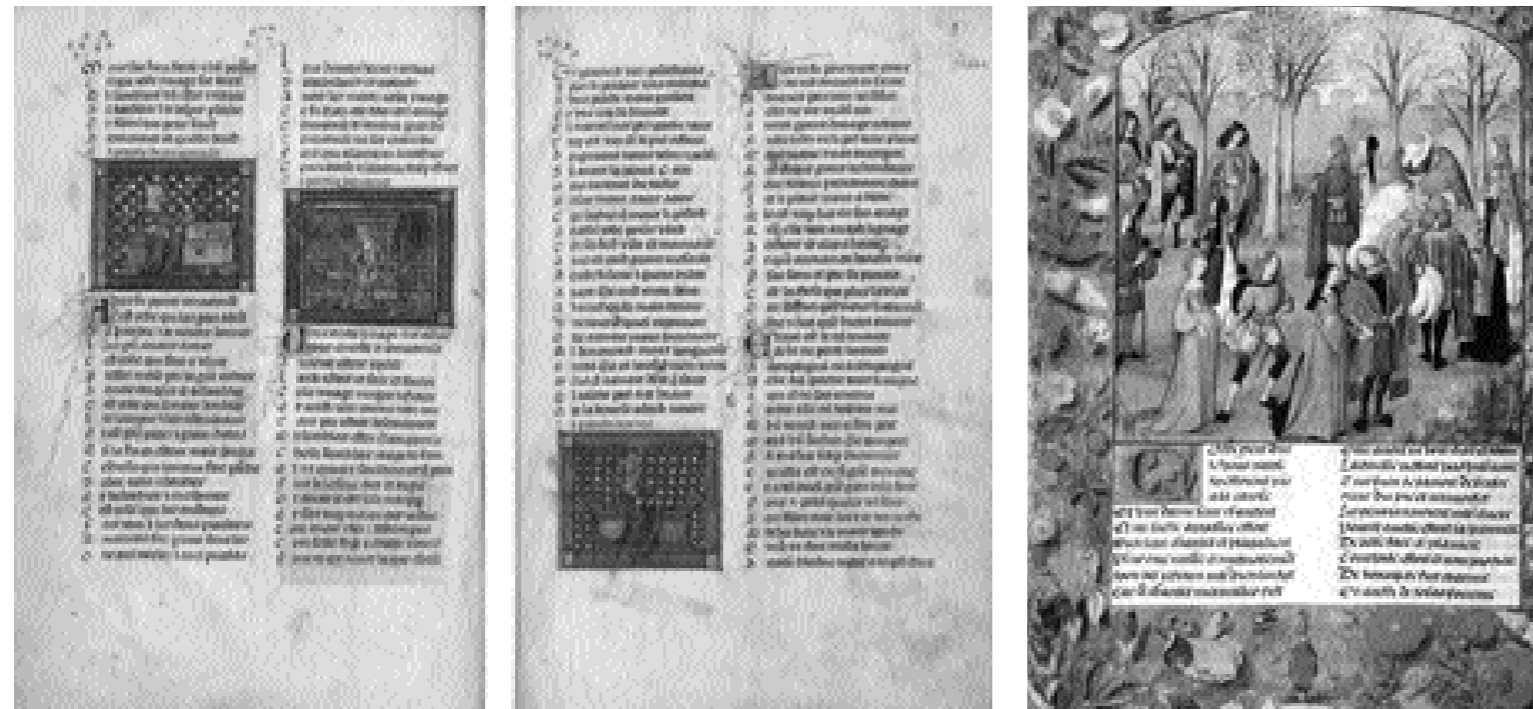


8. London, British Library, Egerton ms. 1069, f. 1r



9. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3339, 1r





terizzano piuttosto per una privazione di realtà. Il testo elenca, oltre a *Dedit* e *Oiseuse*, *Liesse*, *Amour*, *Beauté*, *Richesse*, *Largesse*, *Franchise*, *Courtoisie*, *Jeunesse*. Se, dunque, la fortificazione era specchio di una società alla quale era vietato l'ingresso al giardino di *Dedit* perché "diversa", la *carole*, al contrario, è espressione degli ideali propri del mondo cortese e di quel mondo diviene il manifesto ideologico.

La *carole*, definita dai musicologi anglosassoni *social dance*, finisce per rafforzare, a mio avviso, il significato del muro di cinta. Attestata già nell'antichità è tuttavia soltanto dal secolo XIII che si hanno sufficienti informazioni per stabilirne una coreografia²⁵. Qui interessa sottolineare come il suo peculiare andamento a cerchio, con i danzatori che si tengono per mano, rafforzi dal punto di vista simbolico l'idea di chiusura. E così avviene per l'andamento "a catena", confermato anch'esso dalle fonti, in cui i partecipanti formano un vero e proprio cordone umano. Gli esempi illustrati all'interno della *Rose* sono numerosi e tutti rispettano l'una o l'altra delle coreografie. I personaggi sono stretti in cerchio e serrati, come nel codice 5209 dell' Arsenal (fig. 12); oppure si mostrano (fig. 13) accostati e uniti tenendosi per le braccia nel manoscritto 270 di Châlons-en-Champagne, quasi armati a guisa di soldati d'Amore; oppure danzano ancora in cerchio al cospetto del dio nel testimone del Philadelphia Museum of Art (fig. 14), dove il miniaturista si sofferma su dettagli naturalistici quali i cespugli di fiori in primo piano e, a chiudere la scena, le grate che accolgono i tralci del roseto; fino al noto codice di Oxford, *Douce* 195 (fig. 15), dove Amante è invitato a partecipare alla danza²⁶. Il cerchio si apre, ma rapidamente serrerà i ranghi. Sullo sfondo il muro di cinta, sul quale non è difficile immaginare la presenza di Odio, Tristezza, Invidia e delle altre figure allegoriche escluse dal giardino d'Amore (fig. 16). La *carole* è dunque una seconda barriera, tra l'esterno e il fulcro centrale, la Rosa. Passerà oltre sol-

tanto colui che incarna i valori più alti della società cortese e con essi prenderà parte alla danza.

Il poeta continua a raccontare. Amante sarà trafitto dalle frecce d'Amore nell'attimo in cui scorgerà la Rosa; sofferente e dolente sarà ammesso al suo cospetto e riuscirà a baciare il fiore. Ma sarà privato ancora una volta della sua visione: la Rosa verrà rinchiusa in un castello con quattro guardiani. Il testo termina, incompiuto, con Amante che si abbandona a un disperato lamento. Congetture sul finale del romanzo iniziarono già dalla morte di Guillaume. E la breve opera di un anonimo negli anni appena successivi la scomparsa del poeta e prima della *continatio* di Jean de Meun, opera spesso tradita dai codici della *Rose*, ne è l'esempio più cogente.

L'incompiutezza darà, infatti, la possibilità di variare la *Rose* in qualcosa di diverso. Da testo laico a opera moralizzante, da amore cortese ad amore cristiano. La Rosa divenne allegoria di Maria, "rosa di tutte le rose". Il ms. 101 della Bibliothèque de la Ville di Tournai, che il *colophon* data al 1330 e che contiene oltre alla *Rose*, la versione moralizzata di Gui de Mori, celebra questo passaggio con l'immagine in apertura di una *Madonna con il Bambino*²⁷. È stato scritto che Gui si mise all'opera per i suoi chierici, che avrebbero letto volentieri un testo in volgare, non lontano però dalla dottrina cristiana né particolarmente lasci-



Cieli stellati a Padova

Serena Romano, Université de Lausanne

La Canzone delle Virtù, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

I due fogli che presento, disegnati e in parte dipinti recto e verso con tre personificazioni di pianeti e una tavola astronomica (figg. 1-4), sono attualmente conservati nella Biblioteca di Chantilly, inv. 754. Non sono inediti, ma in fondo poco noti, e spesso fraintesi nella loro datazione e attribuzione. Li aveva comprati nel 1862 il duca di Aumale, rilegati insieme con il manoscritto contenente la *Canzone delle Virtù e delle Scienze* di Bartolomeo de’ Bartoli, dedicata a Bruzio Visconti e databile al 1349 circa (ora ms. 599), e a un frammento con l’*Historia Troiana*¹. Leone Dorez ricorda che il codice è menzionato nel 1745 da Filippo Argelati, che così scrive: “Ma poiché parliamo di Bruzio Visconti, crediamo far cosa grata agli studiosi, accennando ad un codice in cartapecora, elegantissimo, in foglio, conservato alla biblioteca Archinto, ricco d’ottime miniature messe ad oro. Esso offre questo titolo: *Incipit Cantica ad gloriam et honorem magnifici militis domini Brutii nati incliti ac illustris principis domini Luchini Vicecomitis de Mediolano, in qua tractatur de Virtutibus et Scientiis vulgarizatis. Amen*”². Dorez ricorda anche la menzione del Litta, che nel 1820 vedeva il manoscritto ancora nella raccolta Archinto e si fece autorizzare a riprodurne la prima miniatura con l’immagine dell’autore e di Bruzio³. La menzione di Argelati, “ottime miniature messe ad oro”, stupisce un po’, perché i disegni che illustrano la canzone sono piuttosto semplici e poco colorati, e nessuno ha tracce d’oro, che invece compaiono in almeno uno dei nostri fogli, così da far pensare che fossero già allora rilegati con il manoscritto di Bruzio. Patricia Stirnemann afferma invece che i fogli furono rilegati insieme con il manoscritto della *Canzone*, e anche con il frammento della *Historia Troianorum* di Pietrobono Bentivegna da Bologna (ms.683 della Biblioteca di Chantilly) in occasione della vendita del 1862; la Pellegrin scrive che all’epoca della vendita “il se trouvait [il codice della *Canzone*] relié avec les mss 683 (1427) et 754 (1425) de Chantilly”, il primo includente una raccolta di distici di Dionysius Cato, una *Historia septem sapientium* e il primo libro del *De consolatione* di Boezio, il secondo essendo appunto l’*Historia Troiana*⁴.

Il fisico gemellaggio con un manoscritto di metà Trecento ha condizionato molto a lungo il giudizio sui due fogli, che sono stati per lungo tempo assimilati alla *Canzone*, e attribuiti allo stesso disegnatore cui sono attribuite le illustrazioni di questo manoscritto, Andrea de’ Bartoli, fratello di Bartolomeo (fig. 5)⁵. Ancora nel 2000, nel catalogo delle *Enluminures italiennes. Chefs-d’oeuvre du Musée Condé*, i fogli sono descritti in maniera ambigua, presentati come non realmente pertinenti il manoscritto della *Canzone* ma forse anch’essi proprietà di Bruzio (ciò che è impossibile per questioni di data, come si vedrà più avanti); né l’attribuzione ad Andrea de’ Bartoli è lasciata cadere, bensì solo limitata con un punto interrogativo e detta suggerire “des rapprochements intrigants” tra la *Canzone* e i disegni⁶. Alla bibliografia di questo catalogo è ignoto il *Trecento* di Toesca, che invece aveva subito compreso l’alterità dei due fogli rispetto alla *Canzone*, e aveva proposto un nome, come scrive, della “robusta modellazione della maniera di Altichiero”⁷. Alla cer-

chia del pittore li ha riferiti, molto più di recente rispetto al Toesca e nello stesso anno del catalogo di Chantilly, Dieter Blume, nel suo *Regenten des Himmels*, un saggio dedicato alle figurazioni astrologiche di Medioevo e Rinascimento⁸. Tuttavia i disegni non sono mai riusciti a entrare nella discussione sull’opera di Altichiero e della sua cerchia: nessuna menzione ne è fatta negli articoli di Gian Lorenzo Mellini sui disegni a lui attribuiti, né tanto meno nella sua monografia del 1965; nulla nella monografia di John Richards, del 2000, né in tutti gli studi sui grandi cicli padovani⁹. Sola eccezione a questa congiura del silenzio è stato il parere di Daniele Benati, il quale – e qui la questione si fa ovviamente intrigante – riferisce le tre personificazioni dei pianeti ad Avanzo¹⁰.

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

Una precisa descrizione di queste opere un po’ neglette aiuterà a meglio comprenderle. Non seguirò l’ordine recto e verso dei fogli, di cui do conto nelle didascalie delle figure 1-4, ma guarderò prima le tre personificazioni dei pianeti, e infine la tavola astronomica. La pagina con l’immagine di Saturno (fig. 1) contiene un campo di color azzurro intenso, non perfettamente centrato nel foglio e ornato con una fascia d’oro a qualche millimetro dal limite. L’azzurro è danneggiato, ma di qualità altissima, probabilmente lapislazzulo o bella azzurrite¹¹; al centro si vede una figura maschile, posta un po’ di sbieco e con lo sguardo fisso verso destra. E’ vestito come un contadino, con una veste corta, tenuta stretta in vita da un cordino, munita di una fila di bottoni sul petto ma aperta quasi fino alla vita in modo da mettere in mostra una leggera camiciola; all’interno, verso la cintura, si intravede una forma gialla, forse uno straccio o una borsa. La veste appare povera, ma le lunghe maniche sono invece piuttosto curate, affusolate verso il polso dove vanno a chiudersi con una sorta di pistagnetta e con tre bottoni. Sotto la veste, le gambe appaiono fasciate da una specie di calzoni, o lunghi mutandoni stretti al di sotto del ginocchio da un legaccio e mal ridotti al bordo; i piedi sono nudi; in testa ha un cappello lievemente colorato in giallo oro. L’uomo appare piuttosto vecchio, con barba grigia o bianca (fig. 6); i lineamenti del volto sono minuti, come raccolti al centro del volto, gli occhi segnati alla palpebra inferiore, le guance piuttosto scavate, e l’espressione è intenta e malinconica. Con la mano destra regge una grande falce a manico arcuato; con la sinistra invece regge un oggetto abbastanza curioso, che è probabilmente un arnese ad acqua per affilare i coltelli; un coltello appare infatti legato alla cintura, insieme con una boccetta con un tappo rotondo e una specie di copritappo di forma prismatica o triangolare, forse semplicemente una bottiglia per l’acqua. Il personaggio è circondato da una sorta di mandorla a raggi d’oro, ed effetti dorati suscitano anche il giallo del manico della falce e le sfumature del cappello. Il nome *Saturnus* spicca in alto a destra sul fondo azzurro del cielo, ed è poi in questo azzurro notturno che si scoprono altre invenzioni fantastiche: sono i due segni zodiacali che costituiscono i cosiddetti “domicili” diurno e notturno del pianeta. Si tratta di un concetto di origine tolemai-

vo²⁸. Ma Guillaume come pensava di terminare il suo racconto? Amante avrebbe conquistato la Rosa o l’opera si sarebbe conclusa con la stessa palinodia del *De arte honeste amandi* di Andrea Cappellano (1150-1120)²⁹? Di certo vi è che le immagini della *Rose* celebrano il giardino d’Amore senza incertezze.

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

menti della traduzione della *Rose*, cfr. *Ibid.*, pp. 1-75.

¹ Vanossi, *Dante e il “Roman de la Rose”* cit., p. 9.

² G. Macchia, *La letteratura francese*, I, *Dal Medioevo al Settecento*, Milano 1987, pp. 183-201.

³ Per una panoramica generale sul giardino medievale si veda F. Cardini, M. Miglio, *Nostalgia del Paradiso. Il giardino medievale*, Roma-Bari 2002; R. Assunto, *Ontologia e teologia del giardino*, Milano, 1988; M. Fagiolo, *Le mura e il giardino*, in *Il giardino e le mura: ai confini tra natura e storia*, Atti del convegno di studi (San Miniato Alto 23-24 giugno 1995) a cura di C. Acidini Luchinat, G. Galletti, M.A. Giusti, Firenze 1997, pp. 1-11 e M. Fagiolo, M.A. Giusti, *Lo specchio del paradiso. L’immagine del giardino dall’Antico al Novecento*, Cinisello Balsamo 1996; per l’immagine del giardino nei codici miniate è fondamentale M.-T. Gousset, *Éden. Le jardin médiéval à travers l’enluminure. XIII-XVI siècle*, Paris 2001; cfr. anche F. Pignonier, *À la recherche des jardins perdus*, “Mélanges de l’École Française de Rome” 106 (1994), pp. 229-238. Sul giardino del *Roman de la Rose* cfr. D.W. Robertson, *The Doctrine of Charity in Mediaeval Literary Gardens: A Topical Approach through Symbolism and Allegory*, “Speculum” 26 (1951), pp. 24-49; E. Kosmer, *Gardens of Virtue in the Middle Ages*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 41 (1978), pp. 302-307; D. F. Hult, *The Allegorical Fountain: Narcissus in the Roman de la Rose*, “Romantic Review” 72 (1981), pp. 125-148; J.V. Fleming, *The Garden of the Roman de la Rose: Vision of Landscape or Landscape of Vision?*, in *Medieval Gardens*, a cura di E.B. MacDougall, Washington 1986 (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, IX), pp. 199-234.

⁴ Oltre alle opere citate alla nota 2 si veda il pionieristico lavoro di A. Kuhn, *Die Illustration des Rosenromans*, “Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses” 31.1 (1912), pp. 1-66 e più di recente *De la Rose. Texte, Image, Fortune*, a cura di C. Bel, H. Braet, Louvain-Paris-Dudley 2006 (Synthema, 3).

⁵ Contini, *Un nodo della cultura medievale* cit., p. 277. Tali indicazioni si leggono in molti degli esemplari miniati della *Rose*.

⁶ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, a cura di A. Strubel, Paris 1992, vv. 28-30, p. 42 (d’ora in poi *Le Roman de la Rose*).

⁷ *Ibid.*, vv. 130-131, p. 48.

⁸ *Ibid.*, vv. 525-526, p. 66.

⁹ *Ibid.*, vv. 1279-1280, p. 104.

¹⁰ *Ibid.*, vv. 633-636, p. 72.

In *Concessione*, pubblicato postumo nel volume *Res Amis-sa*, Giorgio Caproni scriveva: “Buttate pure via / ogni opera in versi o in prosa. / Nessuno è mai riuscito a dire / cos’è, nella sua essenza, una rosa”³⁰.

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

La Canzone delle Scienze, manoscritto di Bartolomeo de' Bartoli, 1349 circa

Musicologica” 58 (1986), pp. 224-231 e la bibliografia citata dall’autore. Si veda anche, più in generale, il recente *Atlante Storico della Musica nel Medioevo*, a cura di V. Minazzi, C. Ruini, Milano 2011.

²⁶ Cfr. H. Braet, *L’illustration de l’illustration. L’exemple et l’image dans le Roman de la Rose*, in “*Ensi firent li ances-sor*”. *Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, a cura di L. Rossi, Alessandria 1996, II, pp. 491-504 e D. McGrady, *Reinventing the Roman de la Rose for a Woman Reader. The Case of ms. Douce 195*, “Journal of the Early Book Society” 4 (2001), p. 202-227.

²⁷ L.J. Walters, *The Rose as Sign: Diacritical Marks in the Tournai Rose*, “Revue belge de philologie et d’histoire” 83 (2005), pp. 887-912; Ead., *Marian Devotion in the Tournai Rose: From Monastery to the Household*, in *De la Rose* cit., pp. 207-270; A. Valentini, *Le remaniement de Gui de Mori et sa tradition manuscrite*, in *Ibid.*, pp. 299-320; M. McMunn, *Roman de la Rose by Guillaume de Lorris and Jean de Meun, with revisions by Gui de Mori*, in *Leaves of Gold. Manuscripts Illumination from Philadelphia Collections*, a cura di J. Tanis, Philadelphia 2001, pp. 210-214.

²⁸ Huot, *The Romance of the Rose* cit., p. 117.

²⁹ E. D’Angelo, *La letteratura latina medievale. Una storia per generi*, Roma 2009 (I libri di Viella, 95), pp. 285-287.

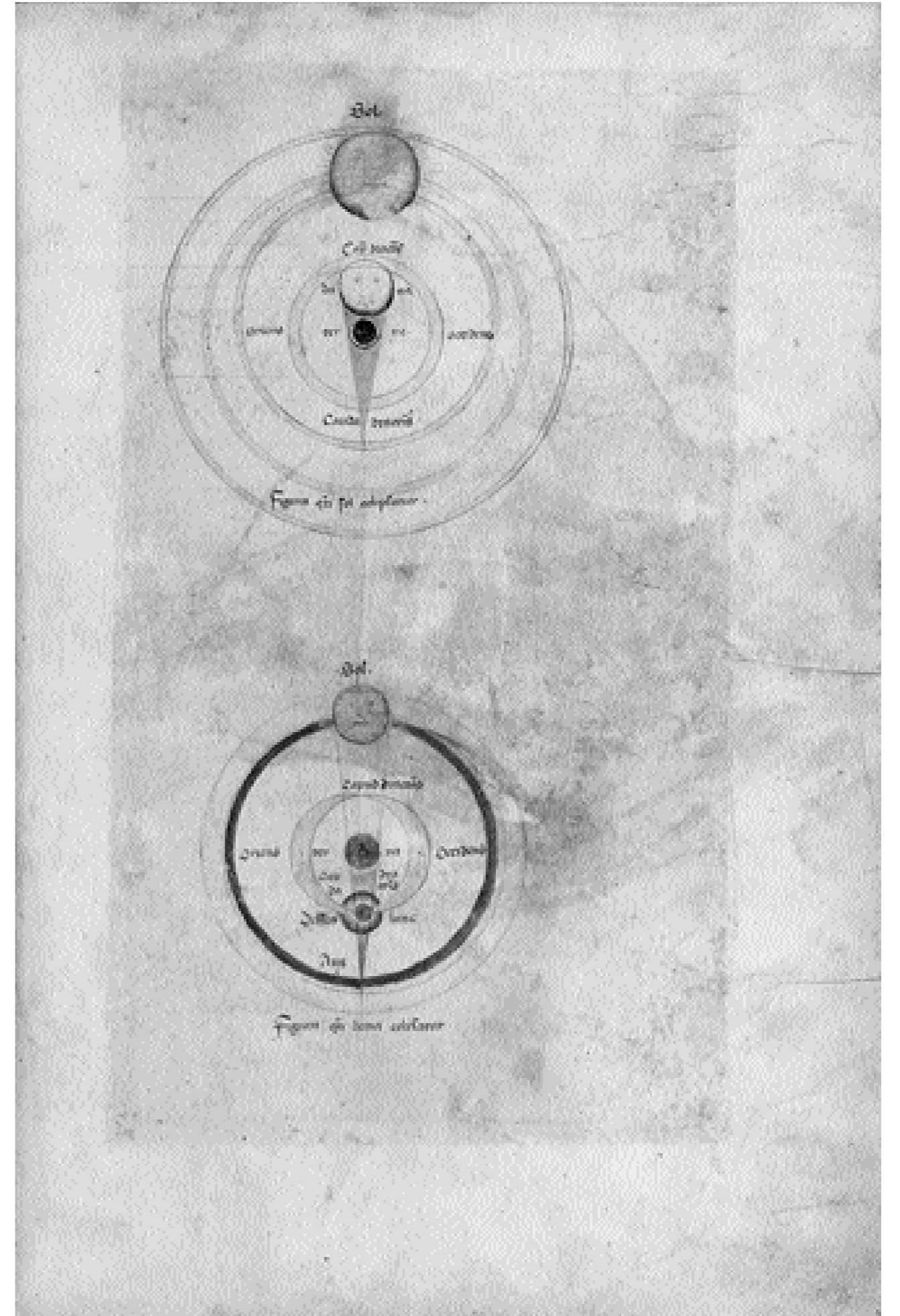
³⁰ G. Caproni, *Concessione*, in *Res Amis-sa*, Milano 1991, p. 79.

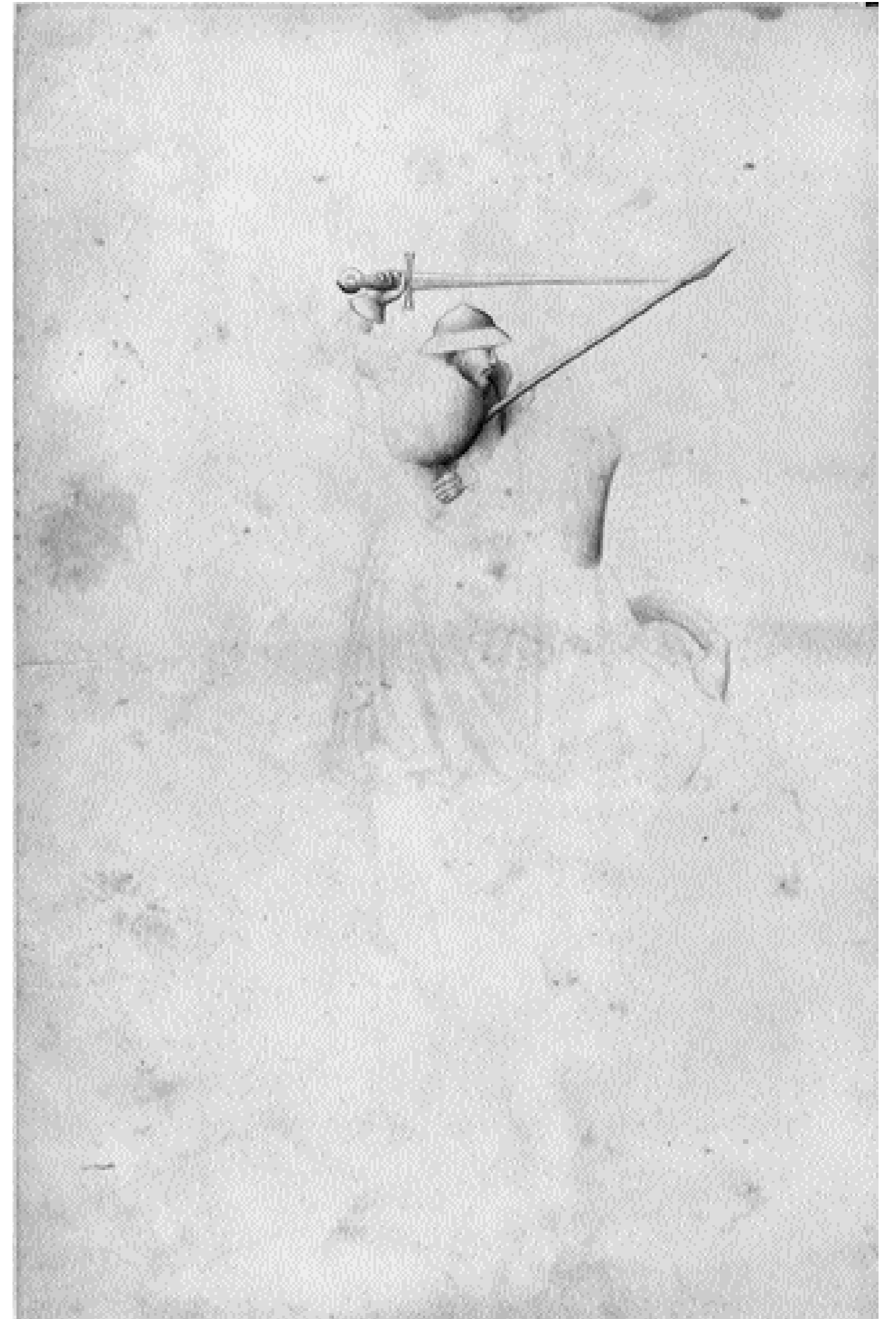


ca, corrente in tutto il Medioevo, ma rarissimamente – o mai, a mia conoscenza – messo in scena in questo modo¹². Le figure sono tracciate ad inchiostro blu-nero, e sembrano apparire nel cielo dietro la personificazione del pianeta. In alto, all'altezza della falce sbuca il muso di un animale, e nell'angolo del riquadro si vedono le zampe davanti: il resto del corpo sembra svanire dietro Saturno, e si tratta naturalmente del Capricorno, come anche indica l'iscrizione che corre parallela alla gola dell'animale, leggibile per chi abbia il foglio dritto davanti a sé, mentre la figura è meglio visibile girandolo in orizzontale. Molte stelle dorate seguono il profilo del corpo dell'animale. Se invece si finisce di capovolgere la pagina, diventa visibile la seconda figura a tratto blu-nero (fig. 7), anch'essa indicata dall'iscrizione da leggersi a foglio dritto: *aquarius*. È una meravigliosa mezza figura, come il Capricorno visibile solo a metà dietro i raggi dorati di Saturno; una figura maschile in contrapposto, la mano destra che regge il vaso dell'acqua – forse fra i raggi si intravede anche l'acqua versata – e la testa rivolta verso sinistra, un volto giovanile ma intento, quasi contaminato dalla tristezza saturnina del pianeta di riferimento; sulla testa un cappelluccio a barchetta su cui spiccano due stelle d'oro; altre due stelle appaiono sulle spalle, e un'altra ancora sulla mano che regge la brocca.

Diversamente dal “perfetto” Saturno, il foglio con Giove (fig. 3) è un caso evidente di non-finito. Il fondo è rimasto incolore, le due “case” del pianeta sono disegnate solo a matita, e anche la personificazione è solo in parte colorata; i raggi dorati appaiono solo sul lato sinistro della figura. Il pianeta è rappresentato seduto come un Cristo del Giudizio, con in mano globo e scettro dorati; indossa (fig. 8) un manto incolore foderato d'ermellino, sopra una veste sacerdotale giallo oro con stola incrociata sul petto, a fondo celeste con ornamentazioni a motivi vegetali blu e campi rimasti non finiti, in bianco, certo destinati a ospitare ricami a figure di santi o apostoli, come in tanti abiti liturgici medievali¹³. Il volto molto stereometrico, dall'espressione intenta e un po' fissa, è contornato da lunghi e leggeri capelli con boccoli; sulla testa ha una sorta di tiara rossa, con un diadema dorato a tre motivi gigliati. Dietro la figura, se come nel caso di Saturno si gira il foglio di 90°, spunta il Sagittario, il cui arco si sovrappone marginalmente a due grandi sagome di Pesci.

La terza personificazione (fig. 4) è la più incompleta: al centro del foglio, quasi persa sulla superficie, emerge tracciata a inchiostro di china e matita la figura di un soldato a cavallo, Marte, di profilo, la testa coperta da un copricapo a calotta con visiera; ha la spada sguainata nella destra e la lancia sotto l'altra ascella. Il disegno ha qualche incertezza, perché più in là della lancia si vede con chiarezza il profilo dello scudo, sagomato in alto per consentire l'appoggio della lancia, ma questo scudo non è in realtà tenuto da alcun braccio o mano della figura, sembra tenersi da solo o esigere un terzo braccio del Marte (fig. 9)¹⁴. La figura indossa una corazza di cui il disegno non dà dettagli tranne la forma carenata sul petto, ma si vedono le mani







quantate, presumibilmente di ferro. La mano sinistra del cavaliere appare posata davanti a sé, come sulla groppa del cavallo, di cui è accennato solo il profilo del collo, e una zampa levata. L'impressione di intravedere la gualdrappa è falsa: si tratta del panneggio del Giove sulla faccia opposta del foglio.

Rimane infine il quarto disegno (fig. 2). E' composto di due schemi tra loro abbastanza simili. In quello in alto (fig. 10) si vedono quattro cerchi concentrici. In cima, sopra il faccione raggiate e aranciato del sole c'è scritto, appunto, "Sol"; la faccia in basso è oscurata, e al disotto di essa si legge – sciolgo le abbreviazioni – "Caput Draconis". Il cono di luce che parte dal sole incontra il volto imbronciato della luna ("lu - na"), al di sotto della quale c'è una pallina nera, la terra ("ter - ra"). Ai lati della punta del cono, più in basso, "Cauda draconis". Le ultime scritte sono "oriens" e "occidens", e infine l'iscrizione in basso, che è di fatto il titolo della tavola, "Figura quando sol eclipsatur". Si tratta dunque della rappresentazione dell'eclissi di sole, seguita infatti, nel secondo dei due schemi (fig. 11), da quella dell'eclissi di luna: questa volta il disegno è più semplice, un solo grande cerchio seguito da un altro cerchio o striscia verde, e da una parte centrale che sembra fatta di due mezzalune affrontate. In cima, di nuovo l'arrossato faccione del sole ("Sol"), sotto il quale si legge "Capud [sic] draconis"¹⁵, e da cui parte il cono di luce che va a incontrare la terra ("ter - ra"), la quale fa ostacolo alla luce; infatti, più in basso, la luna è tutta nera, circondata da una sorta di alone verde. Ai lati, la scritta "deffertur luna", mentre all'interno delle due cosiddette mezzelune si legge ancora una volta "Cauda draconis". Nel campo del cerchio, si legge di nuovo anche "oriens" e "occidens" mentre in basso, un po' sulla sinistra, si legge "Aux". Alla base, il titolo, "Figura quando luna eclipsatur".

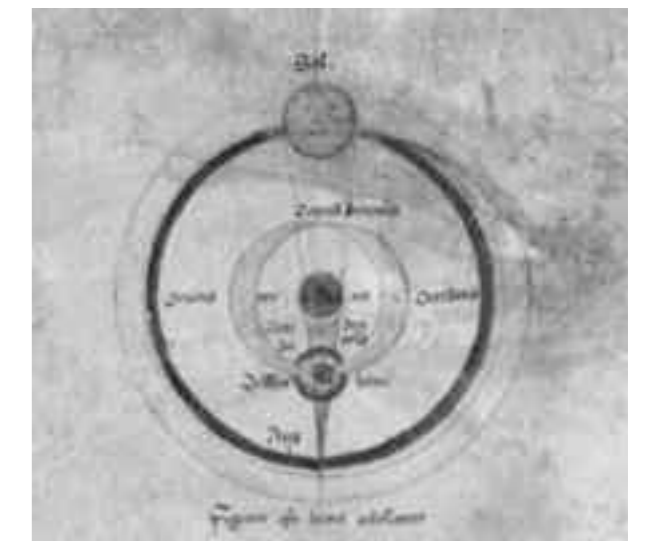
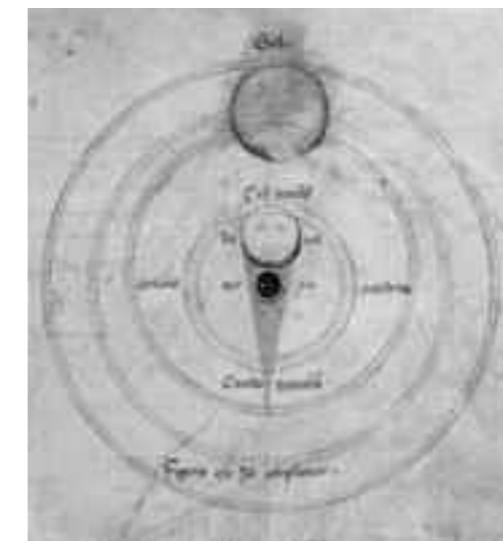


I disegni sono di altissima qualità, e pongono problemi molto intriganti; in questa occasione cercherò di discutere due punti di particolare rilevanza, tentando di abbozzare uno schema di risposta. Si tratta ovviamente della questione della paternità e attribuzione dei fogli, e, in seguito, della loro natura: dunque della provenienza, funzione, e ragion d'essere dei disegni.

La prima, come si è accennato, si muove ormai tra i due poli dei nomi di Altichiero e di Avanzo. L'incertezza attributiva indica comunque bene quale sia il riferimento sostanziale, quello cioè alla cultura dei grandi cantieri padovani d'affresco poco prima o poco dopo l'anno 1380: i due cantieri Lupi, nella cappella di San Giacomo al Santo, e poi nell'attiguo oratorio di San Giorgio, San Giacomo essendo – come ben si sa – spartito fra Avanzo e Altichiero, al quale gli affreschi sono saldati nel 1379, e San Giorgio essendo saldato ad Altichiero nel 1384, quando forse era terminato già da un paio d'anni¹⁶. Inutile quasi ricordare che l'attribuzione ad Avanzo, dovuta alla penna autorevole di Daniele Benati, comporterebbe una datazione entro il 1376, anno della morte del pittore¹⁷. Trovo tuttavia difficoltà a riconoscere nei pianeti di Chantilly – nel Saturno, in particolare, e nel Giove – il tratto sintetico e drammatico di Avanzo, le sue ombre dense e i suoi tagli obliqui, talvolta volutamente quasi sghembi e capricciosi. A confrontare il Saturno con figure della fase estrema di Altichiero, invece – ad esempio con il contadino astante dell'*Adorazione dei pastori* dell'oratorio di San Giorgio (fig. 12); ma anche con il santo che battezza Lupa nell'affresco in San Giacomo (fig. 13) – sembrerebbe davvero che i principi che guidano il ritratto del pianeta, gli andamenti perfetti, vorrei dire quasi neoclassici, delle vesti che sbordano luminosamente alla cintura, siano quelli dell'ultimo Altichiero. Perfino la scelta tipologica e compositiva della figura – nel Saturno, il corpo pesante, situato di tre quarti, con le gambe e i piedi *décalés* e la testa rivolta di lato e un po' inclinata verso il basso – fa parte del repertorio di Altichiero, che la usa per molte sue figure maschili, bambini compresi (fig. 14), e spesso la abbiglia con i tipici calzoni serrati sotto il ginocchio; non mi sembra invece rintracciabile nel *corpus* di Avanzo. La sagoma nobile e monu-



mentale del Giove assiso (fig. 3), di derivazione strettamente giottesca, è calcata su altri corpi assisi altichiereschi, che ripetono il sistema di pieghe illuminate e nette, strettamente analoghe, mi sembra, a quelle della rovinata *Vergine dell'Annunciazione* (fig. 15) o della *Natività* di San Giacomo, il cui manto scende geometrico e morbido ad appoggiarsi per terra. In ambedue, il Giove e il Saturno, il grado di qualità è tale, che immaginare un trasferimento di modelli e di tecnica dal maestro ad un mimetico seguace è cosa possibile – e potrebbe dar ragione di un minimo di secchezza nei volti delle due figure – ma forse lambiccata. Nella quarta tavola, quella con il disegno astronomico, le facce del Sole e della Luna (figg. 10, 11) sono così simili a quella dell'Acquario del Saturno (fig. 7), che l'identità di mano tra i due disegni mi sembrerebbe accertata: sono peraltro il recto e il verso del medesimo foglio. Quanto di recente scritto da Gianluigi Colalucci ed Elisabetta Cortella, circa il valore che Altichiero dà al disegno come procedimento tecnico-artistico, in particolare nell'oratorio di San Giorgio – al disegno, da lui tracciato sull'intonachino, di certo a mano libera, verosimilmente sviluppando disegni di minori dimensioni poi forse anche trasposti in grande su carta cerata; ma anche in forma di disegno quale trascrizione di idee grafiche non necessariamente



12. Altichiero, Adorazione dei pastori, particolare. Padova, Oratorio di San Giorgio



13. Altichiero, San Giacomo battezza Lupa, particolare. Padova, Il Santo, cappella di san Giacomo



14. Altichiero, Miracolo dei tori, particolare. Padova, Il Santo, cappella di san Giacomo



15. Altichiero, Annunciazione, particolare. Padova, Oratorio di San Giorgio



16. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms.lat. 6069 F, fol. 1, Trionfo della Fama

17. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms.lat. 6069 I, fol. 1, Trionfo della Fama

18. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms.lat. 6069 F, fol. Av, Ritratto di Francesco Petrarca

poi tradotte a fresco – fa pensare al sistema di lavoro nel grande cantiere d'affresco, certamente popolato di aiuti strettamente guidati dalla regia di Altichiero: l'opera grafica come strumento di bottega e sistema di unificazione delle mani d'aiuti vi diviene estremamente più duttile e sfumata rispetto alle pratiche medievali di trasposizione di sagome, ed è tentante pensare che sia stato in questo alveo che siano nati ed eseguiti i disegni di Chantilly¹⁸.

Più spinosa appare la contestualizzazione del gruppo di Chantilly tra i disegni la cui attribuzione al maestro è largamente acquisita. Mi riferisco ovviamente alle illustrazioni dei codici del *De Viris Illustribus* del Petrarca, tutti originariamente alla biblioteca dei Carraresi, poi rapiti dai Visconti e portati a Pavia grattandone le armi dei primi proprietari e committenti, infine ricoverati alla Bibliothèque Nationale dopo ben note peregrinazioni e spostamenti¹⁹. Ricordo peraltro che i fogli di Chantilly, così come la Canzone di Bartolomeo de' Bartoli, hanno provenienza ignota: secondo la Pellegrin, potrebbero provenire anch'essi dalla biblioteca di Pavia, ma negli inventari non ve n'è traccia²⁰. I codici petrarcheschi come si sa sono tre: il 6069 F e 6069 I, che recano ambedue un frontespizio con il *Trionfo della Fama*, il primo parzialmente colorato (fig. 16), l'altro solo a bistro (fig. 17); al fol. Av, il 6069 F reca il celeberrimo ritratto di Petrarca (fig. 18), il più antico conosciuto del poeta morto nel 1375. Infine il 6069 G, nel cui frontespizio è invece ospitata la scena del *Toro di Padova che spinge il Leone di Venezia nel mare*, ovvero l'*Allegoria della guerra con Chioggia* (fig. 19). I manoscritti sono datati con certezza attorno al 1379-80 (al 1379 il 6069 F, redatto da Lombardo Della Seta; il 6069 I contiene dodici biografie che mancano in tutti gli altri manoscritti dell'opera; il 6069 G fu copiato da Lombardo Della Seta nel dicembre 1380). L'attribuzione delle illustrazioni ad Altichiero è molto ampia, anche se non del tutto unanime: Roberto Longhi per esempio non l'accettava, dando i due *Trionfi* a Giusto de' Menabuoi, e la pagina del 6069 G, con la scena del *Toro di Padova* a Maestro veneto del 1380; Alessandro Conti ha riferito i due *Trionfi* ad Avanzo, e ha taciuto sul ritratto del Petrarca²¹.

I due *Trionfi* possono sembrare l'uno la versione magari diminuita dell'altro, ma in realtà l'intenzione non vi è stata identica. Il primo infatti occupa la metà superiore della pagina in un campo ben delimitato; il "realismo" della composizione deriva dall'ambientazione sul prato verde, e dallo sfondo del cielo di un blu intensissimo; ma gli spettatori del Trionfo sono deliberatamente realizzati a monocromo, un monocromo delicato e raffinato come marmo, di un colore beige dorato con rialzi bianchi molto preziosi, e con l'unico tocco colorato nel verde delle corone d'alloro che cingono il capo dei guerrieri²². Il nesso con Giotto, e con le allegorie delle Virtù e Vizi di Padova, è palese: ma nel codice petrarchesco l'imitazione della scultura – che detta le allegorie giottesche – non è ovviamente in causa: il monocromo mi sembra piuttosto usato quale sprezzatura stilistica sovrana, escamotage formale atto a dar risalto alle corone d'alloro donate dalla Fama: insomma, un gioco super raffinato per





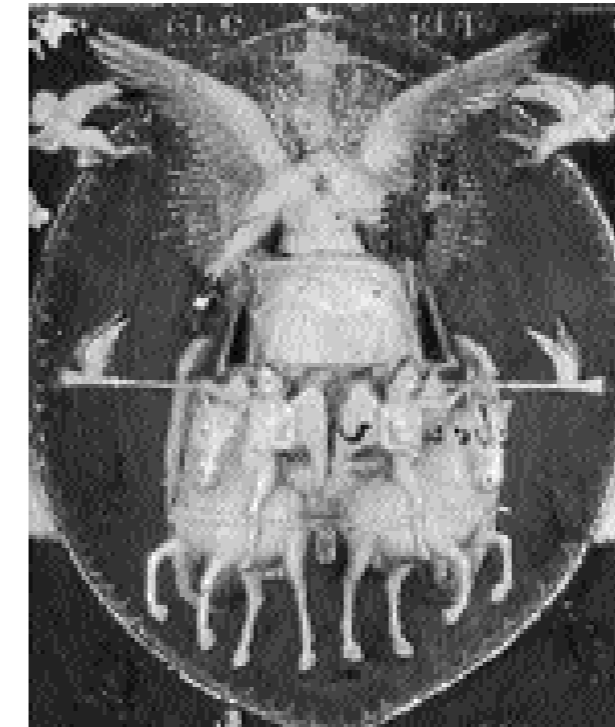
intenditori. Il secondo Trionfo è invece un vero e proprio disegno a bistro sulla pergamena chiara, e non credo fosse destinato ad esser in nessun modo colorato: il carro della Fama è messo in rilievo da un più intenso chiaroscuro.

Gli effetti del monocromo contro il color cielo profondo, e i raggi dorati su fondo rosso nella figura della Fama (fig. 20) mi sembrano espedienti molto vicini a quelli del Saturno; ma bisogna dire che tra i due codici parigini e i fogli di Chantilly non c'è coincidenza formale perfetta. Nei *De Viris Illustribus* i volti sono leggermente più arrotondati, i lineamenti più piccini, dati a tocchi più delicati e leggeri (fig. 21), e in questo i disegni si discostano un po' da quanto si conosce di Altichiero, in genere potente costruttore di forme e fisionomie, anche nelle sinopie, il genere che più di tutti si avvicina al vero e proprio disegno: quelle che ci sono note sono pertinenti al periodo veronese del pittore (fig. 22), dunque a vari anni prima dei codici petrarcheschi, ma se ne apprezza l'allure sintetica e rapida del disegno, i tratti fisionomici energici, dunque una somma di elementi alquanto distanti da quelli di Chantilly. Il più altichieresco dei disegni parigini rimane a mio avviso il ritratto del Petrarca, semplice nel tratto ma completo pittoricamente nella scelta del color seppia; saldo nella resa degli incarnati, nobilissimo, degno del soggetto. Ad accostare questo piccolo corpus ai pianeti di Chantilly, e avendo in mente la loro stretta concomitanza cronologica, se ne devono registrare alcune distanze, specialmente con il Marte: nel quale l'impressione dinamica della figura è meno coerente con le scelte posate e monumentali di Altichiero, che anche quando rappresenta scene e figure guerresche sembra calibrare ognuno dei propri personaggi nello spazio, e assegnargli una responsabilità nel ritmo pausato del racconto. Marte, con il suo gusto delle forti ombre, il disegno semplificato, la suggestione di un movimento rapido, come un'ap-

parizione fulminea che certo si avvantaggia della condizione di abbozzo e di non finito dell'opera, è probabilmente il più "avanzesco" dei quattro disegni di Chantilly, e per quanto io esiti fortemente a riferirlo *sic et simpliciter* al maestro bolognese, pure non posso non registrarne un indice di diversità rispetto agli altri disegni, come se i fogli fossero il frutto, in larga parte autografo, di un momento operativo in cui Altichiero gestiva ancora i resti e i riflessi della presenza di Avanzo a Padova, e forse ne raccoglieva gli aiuti, i collaboratori, e – chissà – modelli e disegni²³.

Queste osservazioni devono accompagnare la seconda metà di questo intervento, che discuterà la natura e la funzione dei fogli di Chantilly: argomento a dir poco arduo, data la condizione erratica delle pagine e la loro incertissima origine. Mi sembra tuttavia che sia stato finora scarsamente rilevato proprio il dato della diversità interna dei disegni. Essi mi sembrano per così dire scalati tra loro in termini di finitura e di scelte tecniche, come se rappresentassero diversi stadi di un ragionamento e differenziate "proposte" in vista di un progetto. Il Saturno è lo specimen finito e perfetto, completo di prezioso azzurro, di oro, di iscrizioni. Il Giove potrebbe – se finito – avvicinarsi allo stesso standard tecnico del Saturno: ma sospetto che non sia stato semplicemente interrotto, ma giusto abbozzato, in modo da mostrare dove dovevano cadere i raggi d'oro, parzialmente eseguiti; l'oro dovendosi in ogni caso applicare per ultimo, al di sopra dell'azzurro, se ne conclude che fin dall'inizio l'autore non aveva avuto l'intenzione di completare il disegno con il resto dei dettagli e con il fondo blu, e si sia limitato a mostrare l'essenziale della composizione. Quanto al Marte, esso è come si è detto alquanto diverso per tecnica, rispetto al Giove e al Saturno, il suo chiaroscuro è ben diversamente eseguito e nasce da un concetto strettamente monocromo; mi appare incompatibile con un fondo azzurro o raggi d'oro come negli altri due casi, e da un punto di vista tecnico il trattamento del foglio esclude che esso potesse mai arrivare, una volta "finito", al medesimo punto del Saturno. Intendere i fogli quale assemblaggio di pensieri grafici, di provenienza strettamente altichieresca, e riflesso anche della molteplicità di soluzioni di un cantiere che aveva visto al lavoro non uno, ma due grandissimi maestri, mi appare una soluzione sostanzialmente praticabile.

Dieter Blume ha ipotizzato che i fogli facessero parte di un progetto di libro, eseguito per Francesco I da Carrara e interrotto a causa del crollo della signoria carrarese nel 1388. Una data alla fine del decennio mi sembra, come ho accennato, un po' attardata; e in più, preferirei restare prudente nell'assegnare alla committenza del signore di Padova fogli che non recano alcuna traccia dei suoi emblemi e armi araldiche, che invece i carraresi usavano con assoluta abbondanza – come i codici parigini testimoniano²⁴. Se si vuole fantasticare, anche altre note personali dell'alta società e scienza padovane potrebbero venire alla mente: dall'autore dell'*astrarium*, Giovanni Dondi dall'Orologio (professore a Padova dal 1354, dal 1362 a Pavia, poi



nel 1368 a Firenze, e dal 1379 alla corte viscontea come medico e astrologo), a Biagio Pelacani (familiare della corte carrarese, e docente all'Università di Padova fra 1382 e 1387), per non citare che alcuni tra i nomi più noti nel campo degli studi di astronomia e astrologia²⁵; l'evocazione del panorama padovano è d'obbligo, visto l'identikit cronologico e stilistico delle opere, ma è ovvio che altri committenti di rango, nell'Italia padana del 1380 circa, potrebbero entrare in campo, fino addirittura a scavallare le frontiere venete e ad arrivare alla Lombardia, nemica politicamente ma vicina culturalmente alla corte carrarese. L'interesse visconteo per l'astronomia e l'astrologia è ben noto, attestato già negli affreschi di Angera alla fine del Duecento; e proprio un padovano *doc* come Giovanni Dondi si trovava alla corte pavese di Galeazzo dal 1379, dunque esattamente nel momento che ci interessa e lì dove era la grande biblioteca²⁶.

Il nesso della cultura padovana con l'astrologia è però più che signorile, più che un capriccio o un vezzo delle famiglie al potere; è cittadino, diffuso nei luoghi della cultura e presente nei centri della rappresentazione del potere e del regime. Nell'Università padovana gli studi di ottica e di astronomia erano radicatissimi fin dal Duecento, ed erano proseguiti con Pietro d'Abano, cui si attribuisce per solito la responsabilità del programma astrologico giottesco al Palazzo della Ragione. Giovanni da Nono parlava così dei dipinti di Giotto alla Ragione: "Duodecim celestia signa et septem planete cum suis proprietatibus in hac cohoptura fulgebunt, a Zotho summo pictorum mirifice laborata, et alia sidera aurea cum speculis et alie figurationes similiter fulgebunt interius"²⁷: circa un secolo dopo anche Michele Savonarola scriveva "... ad intra vero auro et azuro, deauratis magnis cum stellis ornatum", registrando tuttavia una situazione già toccata dal restauro successivo all'in-

cenio che aveva distrutto i dipinti giotteschi²⁸. I problemi posti dal ciclo pittorico della Ragione sono colossali, e qui mi limito a rinviare alla loro vasta bibliografia²⁹. La frase di Giovanni da Nono però, l'unica veramente incollata allo stadio intatto dell'opera di Giotto, consente di immaginare il tipo di effetti mimetici che la pittura suscitava, descrivendo soggetti di cielo e di stelle, lo splendore dell'oro contro il cielo, stelle e raggi di luci che rifulgevano come quelli naturali: qui sono, mi sembra, le radici del cielo blu e dei raggi d'oro dei disegni altichiereschi, e sarebbe eccezionalmente interessante poter immaginare che i disegni di Chantilly, proprio in quanto strettamente altichiereschi e quindi decisamente rivolti all'esempio e ai modelli giotteschi, riflettano quel ciclo, quegli effetti, quello splendore, nel Saturno in primo luogo, e nella sua scelta deliberata di monocromo dorato e di azzurro profondo. Impossibile dire se riflettano anche l'iconografia di quanto Giotto aveva dipinto al Palazzo: la natura dell'ispirazione di Altichiero è certamente e fortemente giottesca, ma è indivisibile da un forte accrescimento – anche numerico, in termini di figure, soluzioni, quinte, motivi – rispetto al modello; non è certo un caso di semplice giottismo di ritorno, e dunque immaginarlo nell'atto di copiare, o quasi, le immagini astrologiche giottesche del Palazzo è impossibile³⁰.

D'altronde quanto accade nella Padova trecentesca e carrarese testimonia certo dell'autorevolezza di quel primo – a nostra conoscenza – monumento; ma anche attesta della ricchezza e varietà della cultura astronomica e astrologica cittadina, che anche in ambito figurativo resiste, mi sembra, a ogni tentativo di leggerla in un'unica chiave e secondo un'unica tradizione. La rappresentazione del cielo presupponeva l'esistenza di 7 corpi celesti: 5 pianeti, di cui Saturno era il più alto, seguito da Giove e Marte; seguivano Venere e Mercurio, e si rag-

giungeva il numero di 7 con il Sole e la Luna. I fogli di Chantilly contengono dunque l'immagine dei tre pianeti superiori, ancorché a vari stadi di finitura del disegno. Negli affreschi del Palazzo della Ragione l'iconografia dei pianeti si distacca in modo significativo da quella dei disegni, o altre volte si avvicina molto, come nel caso del Giove, affine nella scelta della figura assisa, coronata e con globo e scettro: ambedue, evidentemente, pescano nell'iconografia del potente in trono. Anche al di là della singola iconografia, è ovvio che i tratti essenziali del programma del Palazzo rispecchiano un'altra intenzione e un altro punto di vista, probabilmente dipendenti da quanto era stato già fissato all'inizio del Trecento da Pietro d'Abano, un'idea complessa dell'influsso degli astri sulla vita, la psicologia, la fisionomia umana: e basta andare a cercare – come ha recentemente fatto Giordana Mariani Canova – quanto dice Pietro d'Abano su Saturno nella sua *Compilatio Physiognomiae*, per comprendere la distanza tra il carattere e l'aspetto fisico immaginato da Pietro per questo pianeta, e la versione che ne dà il foglio di Chantilly³¹. Fra 1330 e 1340 circa, il codice di Monaco Clm 10268, copia dell'originale perduto del *Liber Introductorius* di Michele Scotto – dunque un celebre testo duecentesco composto in Italia Meridionale in ambiente federiciano, e legato agli elementi di cultura astronomica classica, all'Arato ciceroniano e alla sua lunga tradizione illustrativa e manoscritta medievale – non offre stretti punti di contatto iconografico con Chantilly: al fol. 85r, Saturno vi è un guerriero, Giove un funzionario o un giudice assiso al suo scranno, Marte è sì, ovviamente, un guerriero, ma è rappresentato in piedi, dunque senza cavallo e armato diversamente dal nostro³². Dopo la metà del secolo, sia Guariento che Giusto de' Menabuoi continuano ad attestare il forte interesse locale all'astronomia e all'astrologia: agli Eremitani, Guariento occupa lo zoccolo delle pareti dell'abside con le immagini dei pianeti, in parte perdute ma documentate, in parte sopravvissute e straordinariamente belle, organizzate secondo il sistema cosiddetto dei decani, di tradizione antica ermetica e di grande fortuna poi nel Rinascimento, con ogni pianeta affiancato da due personificazioni che ne integrano il significato³³. La distanza dai fogli di Chantilly è evidente: i disegni rappresentano i tre pianeti secondo il sistema dei domicili, quello diurno e quello notturno, dunque non nel tentativo di descriverne il nesso con età, caratteri e attività umane, ma per situarli nel cosmo e nel cielo. La natura libraria – e certo erudita – del progetto testimoniato dai fogli di Chantilly si rivela però bene nel dettaglio delle grosse stelle disseminate sui simboli zodiacali: un tratto, questo, assente in tutte le redazioni monumentali delle figure dei pianeti – dunque al Palazzo della Ragione e in Guariento – e invece sistematico nei manoscritti, da quelli dell'Aratea a quelli del gruppo arabo, e anche nel codice di Monaco copia del prototipo di Michele Scotto³⁴. Le stelle sul segno dell'Acquario (fig. 23) e del Capricorno mi sembrano disposte in modo abbastanza affine, dunque forse rispecchiando la medesima attenzione alla posizione degli astri che disegnano la figura immaginata: è un intento “documentario”

e “scientifico”, le cui basi sono saldamente nella sapienza antica e araba³⁵.

Queste riflessioni trovano qualche conferma se si guarda all'ultima tavola dei fogli, certo la meno attraente dal punto di vista artistico, ma quella con maggiori ambizioni scientifiche e astronomiche; e anche quella che fa riflettere su quanto prima accennavo circa la natura del progetto cui i disegni sopravvissuti appartenevano. In questa descrizione così dettagliata dei movimenti del sole e della luna, mi ha colpita l'uso di alcuni termini, in particolare due: le espressioni “caput draconis” e “cauda draconis”, e l'“aux”. Questo *caput e cauda draconis* sono un modo colorito di indicare l'orbita del movimento della luna e del sole, in cima e in basso; *aux* (auge) è il termine che indica l'apogeo, ed è la versione latina dell'arabo *genzabar*, usato al posto del termine *caput draconis* quando si tratta della luna, così come nella nostra tavola³⁶. Anche se mi avventuro con molta circospezione in questi campi astrusi, uso studi altrui per dire che questi termini, e in particolare l'“aux”, aiutano a collocare la sapienza astronomica della nostra tavola in un ambito manualistico specialmente legato alla *Theorica Planetarum*, un testo importante usato anche dai principianti, di cui Campano da Novara aveva scritto una redazione³⁷. La *Theorica* esiste sempre in raccolte che includono almeno l'altro grande manuale di astronomia del Medioevo, il *De Sphaera* di Giovanni Sacrobosco; un'opera divisa in quattro libri, il primo inerente la struttura dell'universo, il secondo la sfera celeste, il terzo le stelle e le fasce climatiche, il quarto i moti dei pianeti e le eclissi del sole e della luna³⁸. Le illustrazioni di molti ben noti codici astronomici, a cominciare da quello di Monaco Clm 10268 già prima evocato, o per esempio il lombardo lat. 6556 della Bibliothèque Nationale di Parigi (fig. 24) mostrano che il tipo di tavola astronomica di Chantilly appartiene al genere illustrativo del manuale di astronomia³⁹.

Per concludere. I due fogli che ho presentato escono dalle mani di Altichiero e della sua strettissima bottega, giusto prima o pochissimo dopo il 1380. La loro natura non è facile da definire: è possibile si trattasse di una sorta di specimen, o di progetto in stadio molto iniziale, per un libro prezioso destinato ad un amatore di rango, e tuttavia non privo di finalità istruttive e scientifiche. Differentemente dal codice monacense, e da molti altri pertinenti agli altri gruppi che ho evocato, non sembra aver voluto mescolare scritto e immagini; una delle immagini è perfettamente completata, un'altra è suggerita simile alla prima ma deliberatamente non è finita, un'altra propone un sistema completamente diverso di redazione della figura e non è detto sia della medesima mano delle altre; la tavola astronomica offre anche l'esempio di come fare le illustrazioni più tecnico-scientifiche. Fu forse una sorta di specimen; difficile pensare invece che sia un frammento di un'opera più ampiamente redatta, ed altrettanto difficile che in un testo astronomico il grafico delle eclissi di luna e sole possa cadere sul recto o sul verso della personificazione di Saturno, ché le due illustrazioni appar-

tengono a luoghi diversi della materia scientifica, e non potrebbero dunque essere immaginati l'una dopo l'altra; irrintracciabile è poi l'eventuale testo, che doveva necessariamente accompagnare non solo o non tanto le immagini dei pianeti, ma la più astrusa tavola astronomica.

Sospeso o mai benedetto da un via libera da parte del committente, questo nucleo d'opere misteriose ci dice qualcosa di più sulla cultura padovana e sui suoi cieli, ma soprattutto ci amplia lo sguardo su Altichiero e sulla sua straordinaria carriera nelle corti del Nord Italia. Altichiero era forse un pittore dotto; come nel caso di Giotto, non possiamo dire quanto egli sapesse davvero di letteratura e di astronomia, e quanto invece fosse solo un magnifico artista inserito in dotte cerchie e capace - mi ripeto - di *pensiero pittorico* equivalente a quello scientifico, ad esso omogeneo ma in sé autonomo e perfetto⁴⁰. Il naturalismo della rappresentazione del cielo con lui fa un balzo in avanti; superato il verboso schematismo del programma del Palazzo della Ragione, apparentemente svincolato dagli obblighi testuali come nel codice di Monaco, non interessato al concetto straordinario di Guariento agli Eremitani, l'effetto notturno dell'emergere delle costellazioni nell'azzurro profondo, la “verità” delle grosse stelle che hanno perso lo schematismo delle illustrazioni dell'Aratea, sono dati che solo in lui conosciamo. Sarà echeggiato, ed è un punto importante, una sessantina di anni più tardi, nella volta della cappellina della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze, dove l'oroscopo di Cosimo de' Medici è messo in scena in un fantasmagorico cielo blu di lapislazzulo, pieno di elementi astronomici e astrologici scritti in nero a rialzi bianchi, e con tocchi dorati e stelle, un po' come nel Saturno di Chantilly⁴¹. Cosimo de' Medici era stato in esilio a Venezia e a Padova fra 1433 e 1434; la volta della Sacrestia si data con precisione al 1442, e che il progetto della Sacrestia quale mausoleo familiare debba moltissimo a al modello carrarese del Battistero di Padova è fatto ben noto⁴². La continuità della tradizione astrologica nella vasta regione veneto-lombarda se ne arricchisce e rinforza; il ruolo fortemente anticipatore delle corti del Nord nel tragitto della civiltà umanistica in Italia risulta, a mio avviso, sempre più evidente.

23. Monaco, Staatsbibliothek, ms. Clm 10268, fol. XXX: l'Acquario



24. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 6556, fol. 5v.



“Teresa Dieç me fecit”. Una pittrice (laica?) per un monastero di clarisse a Toro nella Castiglia del primo Trecento

Xavier Barral i Altet

Nel contesto di una più ampia ricerca sul ruolo della donna nella creazione artistica medievale che da tempo sto portando avanti, nel 2010 ho presentato al Convegno di Parma dedicato ai committenti medievali una riflessione sulla committenza femminile basata su una duplice direzione di indagine: da un lato, cercando di capire la progressiva emancipazione della rappresentazione della donna committente in confronto con l'immagine del committente maschile; dall'altro lato, cercando di intuire, perché in questo caso abbiamo molte meno testimonianze, quali fossero state nel Medioevo, o se ci fossero state, differenze concrete nella produzione delle opere d'arte volute da una committente femminile rispetto a quelle volute da un committente maschile¹.

In quell'occasione pervenivo ad alcune conclusioni, che mio malgrado contraddicevano in parte i presupposti dai quali in origine ero partito. Sembrava per l'appunto evidente che il risultato artistico della committenza femminile non era molto diverso, in termini di esiti artistici e formali, da quello della committenza maschile². Ma a questo risultato io stesso non desideravo credere, essendo convinto tuttora che la committenza femminile dovesse avere una sua specificità³, derivata dalla volontà della donna di essere se stessa all'interno di un contesto chiaramente dominato dall'elemento maschile. In questo campo di indagine chiamavo poi in causa le nostre più peculiari cattive abitudini, per così dire, di storici dell'arte, abitudini derivate da una lunga vicenda storiografica che generalmente ha voluto ignorare il ruolo attivo della donna nella creazione artistica medievale⁴. Secondo un'opinione a lungo dominante, architettura, scultura, pittura, costituirebbero infatti tecniche, produzioni, mestieri riservati esclusivamente agli uomini. È vero che molta documentazione va proprio in questa direzione, ma forse sarebbe talora opportuno prendere in considerazione anche i silenzi, i non detti e la cancellazione delle personalità femminili da parte degli uomini. Questo è vero, lo sappiamo bene, per i periodi più recenti della storia dell'arte e fino a tempi veramente ravvicinati, e questo è stato vero senza dubbio per il periodo medievale. Il problema nasce inoltre dal fatto che noi storici dell'arte non possiamo, in quanto storici, argomentare le ipotesi solo attraverso le convinzioni personali, e dobbiamo disporre di testimonianze scritte, documentarie, o in qualche modo incluse all'interno dell'opera d'arte, per comprovare quanto andiamo ipotizzando.

Se il ruolo della donna committente nel Medioevo è comunque ormai molto studiato da diversi punti di vista e in diverse tipologie di contesti⁵, non si può dire lo stesso della rappresentazione di tali donne. In molti casi, in mancanza di documenti, non sappiamo interpretare bene una presenza femminile in un'opera d'arte figurativa, ma vorrei attirare l'attenzione almeno su un caso, straordinariamente esplicito e non lontano cronologicamente da quello che qui si studierà. Nel retablo gotico della chiesa catalana di Santa Maria di Rubió⁶, verso il 1365/1370, all'interno di un ciclo della Vita di Cristo dall'Annunciazione alla Pentecoste, che annovera anche l'Incoro-

nazione di Maria nel pannello centrale e in alto la Crocifissione, la committente Francesca Timor, Senyora de Savallà i de Rubió, è effigiata in piedi nella scena dell'Adorazione dei Magi (fig. 1), nel ruolo di uno dei Magi, in piedi accanto agli altri due, vestita in abiti femminili, ma soprattutto con un forte protagonismo che passa attraverso la sostituzione deliberata della personalità maschile con la propria personalità femminile. Nelle pieghe del vestito della donna, in basso, il suo nome è presente a chiare lettere, a voler sottolineare la sua concreta presenza nella sacra rappresentazione di un retablo che lei stessa ha voluto e donato.

È in questa stessa linea di ricerca che vorrei qui presentare un caso molto puntuale e poco noto fuori della Castiglia, che ci dovrebbe far riflettere sulle certezze acquisite nella nostra disciplina: mi soffermerò infatti su quella che ritengo esser stata una grande pittrice medievale, certamente rispettata nel suo contesto geografico e sociale, una pittrice che ha firmato un insieme di pitture murali di formato monumentale, e che con la sua dichiarazione sotto forma di firma contribuisce in maniera radicale a distruggere quel cliché che vorrebbe ridurre la donna artista nel Medioevo⁷, e ancora di più le monache artiste⁸, ai lavori cosiddetti minori, e che in verità minori non erano affatto, come la realizzazione e la decorazione di tessuti o di manoscritti⁹. Da anni sono convinto che nel Medioevo esistesse la donna architetto così come la donna scultore o la pittrice, e penso che non bisogna aspettare il caso di Properzia de Rossi, che all'inizio del Cinquecento ha realizzato il *Giuseppe e la donna di Putifarre*, il celebre rilievo della facciata occidentale di San Petronio a Bologna, per trovare una donna in grado di eseguire delle sculture. Penso anche al caso di Sofonisba Anguissola, le cui opere fino a poco tempo fa erano state confuse dagli storici dell'arte con opere di uomini¹⁰.

Partiamo dunque verso la penisola iberica, per recarci a Toro, una piccola città situata sul fiume Duero, a pochi chilometri a

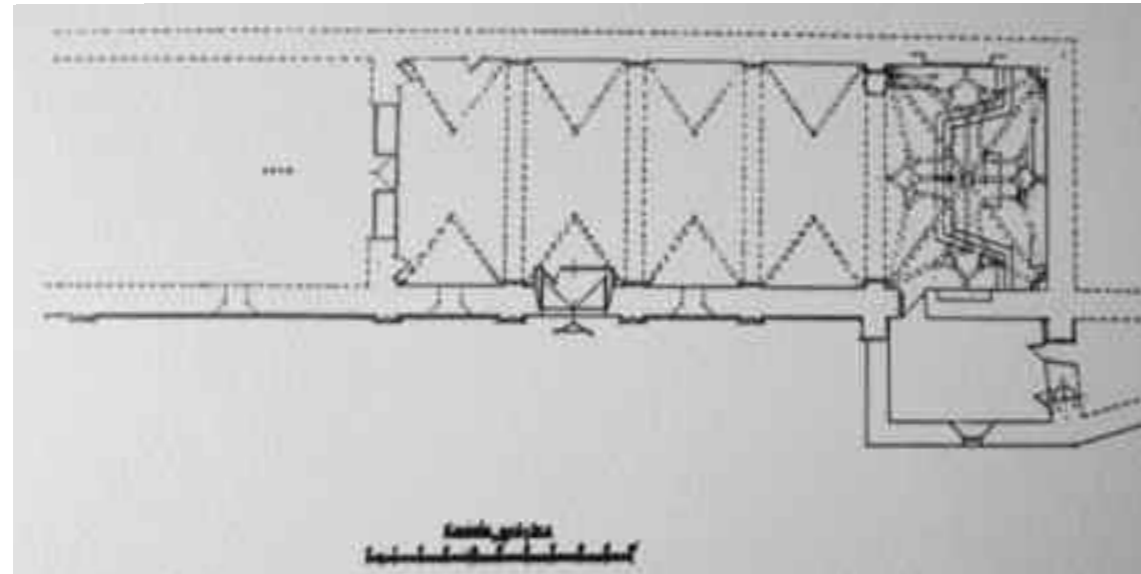


Alla pagina precedente
1. Rubió (Barcelona, Catalogna),
chiesa di Santa Maria, retablo,
particolare con l'Adorazione dei Magi



2. Toro (Zamora, Castiglia), monastero delle clarisse, stato attuale

3. Toro (Zamora, Castiglia), monastero delle clarisse, pianta



est di Zamora, nella meseta della Vecchia Castiglia, a breve distanza dalla frontiera portoghese, nell'antico regno di León, e proviamo a capire chi è la donna che ha firmato con orgoglio le pitture murali dell'importante monastero di clarisse (la cui prima comunità proveniva dal convento di Santa Chiara di Salamanca), che qui fu costruito nella seconda metà del Duecento (fig. 2). Si tratta di una fondazione tradizionalmente messa in relazione con la figura di Berenguela, la figlia di Alfonso X il Savio e di Violante di Catalogna-Aragona. Il monastero fu poi ricostruito all'inizio del Trecento, dopo i gravi danneggiamenti causati a seguito di una rivolta locale. Non è questo il luogo per ripercorrere la storia del complesso monastico, ma vorrei solo ricordare che nel 1316, dopo un'assenza di qualche anno, le clarisse riuscirono finalmente a fare ritorno al monastero¹¹.

Il complesso pittorico al quale facevo riferimento corrisponde proprio a questa fase di ricostruzione primo-trecentesca dell'edificio. Le pitture dovevano rivestire interamente i muri del coro della chiesa (fig. 3), situato sul lato opposto a quello dell'altare maggiore come di frequente si vede nei monasteri di clarisse castigliani, a Salamanca, Tordesillas e Palencia¹², ma anche in altri siti iberici, non di rado eletti a luoghi di sepoltura del-

l'aristocrazia¹³. Questo insieme di pitture fu portato alla luce soltanto nel 1955, quando una monaca nel pulire l'ambiente fece cadere una parte dell'intonaco dai muri, svelando dipinti che per secoli erano rimasti celati¹⁴. Nel 1962 le pitture furono poi staccate dal supporto murario originale per essere restaurate a Madrid da Antonio Llopart Castells, e trasferite su pannelli, che nel 1977 tornarono finalmente a Toro, dove oggi possono essere studiati nell'antica chiesa di San Sebastián de los Caballeros trasformata in museo di arte religiosa e di pittura murale¹⁵.

L'insieme degli elementi pittorici ritrovati negli anni cinquanta risulta ora diviso in sette pannelli, unici resti di una grande decorazione pittorica. Uno di questi pannelli ci ha conservato una firma in bella evidenza, "Teresa Dieç me fecit"¹⁶, sulla quale tornerò a lungo tra poco. Ma prima di entrare nel merito della firma e della figura della pittrice, vorrei illustrare brevemente quel che resta dopo i restauri novecenteschi.

Il primo pannello superstite, di 6,16 x 3,96 m, presenta un ciclo completo del martirio di santa Caterina di Alessandria (un tempo situato sul muro settentrionale del coro), nel quale attualmente si vedono 16 scene strutturate in tre registri orizzontali, separati da linee decorative in verticale e da iscrizioni espli-

4. Toro (Zamora, Castiglia), chiesa di San Sebastián de los Caballeros, pannello staccato proveniente da Toro, Storie di santa Caterina

5. Toro (Zamora, Castiglia), chiesa di San Sebastián de los Caballeros, pannello staccato proveniente da Toro, Storie di santa Caterina, particolare

6. Toro (Zamora, Castiglia), chiesa di San Sebastián de los Caballeros, pannello staccato proveniente da Toro, Storie di santa Caterina, particolare

cative in castigliano in orizzontale (fig. 4). Ogni quadro è un episodio agiografico con la sua relativa spiegazione. Tra gli episodi conservati, Caterina davanti all'imperatore, la disputa tra la santa e l'imperatore, l'ordine di flagellare santa Caterina e incarcerarla, l'incarceramento e la flagellazione, la santa nella cella, la visita dell'imperatrice e di Porfirio alla santa, Porfirio e l'imperatrice davanti all'imperatore, la morte di Porfirio e dei suoi soldati, la morte dell'imperatrice, la disputa di santa Caterina con i saggi (fig. 5), l'Imperatore che fa bruciare i saggi, e infine il martirio della ruota, la decapitazione e la sepoltura della santa (fig. 6).

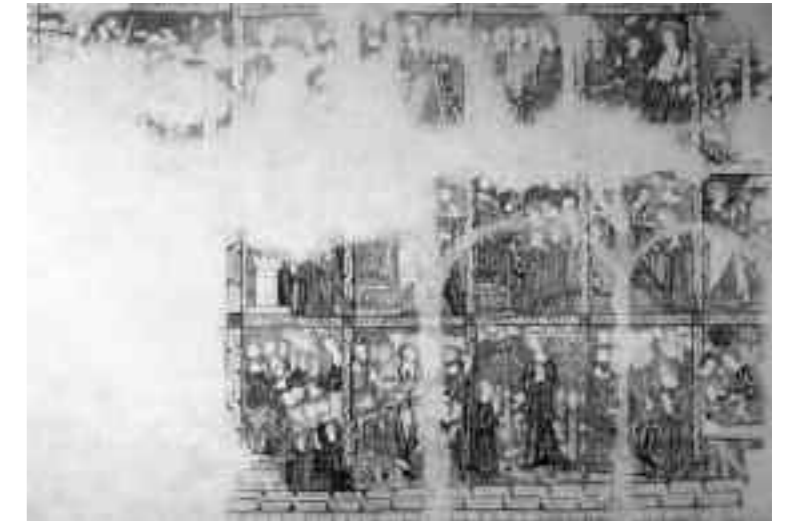
La sequenza compositiva rivela un certo disordine cronologico rispetto al racconto agiografico, ma ciò non pone grossi problemi di interpretazione, perché le scene sono comunque accompagnate dalle iscrizioni esplicative. Altro elemento degno di interesse è che nella parte superiore del pannello appaiono ben evidenti gli stemmi delle case di Castiglia e León¹⁷.

Il secondo pannello contiene scene della vita di san Giovanni Battista (fig. 7). Conservato su una superficie muraria di 5,66 x 3,64 m, presenta ancora l'ampia bordura di decorazioni vegetali, con l'insistente ripetizione di stemmi araldici e dieci scene disposte su due registri con le relative iscrizioni. Gli episodi illustrano la rivelazione a Zaccaria, la visita di Maria a santa Elisabetta, la nascita di Giovanni, Giovanni nel deserto, la predicazione, Giovanni di fronte a Erode, l'incarceramento, il banchetto, la decollazione, Salomé con la testa del Battista, e la sepoltura del Battista a chiudere la sequenza.

Il terzo è un pannello quadrangolare di 1,94 x 2,45 m di altezza, diviso in quattro parti nelle quali ci sono santi (uno, superstite ma non identificato, forse un vescovo) e sante con i loro attributi: le tre figure femminili sono Margherita o più probabilmente Marta, Agata e Lucia (fig. 8).

Il quarto è un frammento di 4,87 x 3,14 m di altezza, con cinque scene della vita di Cristo (fig. 9), dal quale però manca la zona superiore dove forse si trovavano la Natività (a giudicare da quello che appare come un letto) e la presentazione al tempio. Nella parte inferiore si vedono bene invece l'adorazione dei Magi (fig. 10), dal bell'impianto cortese, il battesimo di Gesù, che associa questo ciclo con quello di Giovanni Battista, e il Noli me tangere (fig. 11). Quest'ultimo riquadro è particolarmente interessante perché è accompagnato sulla destra da un episodio che sembra non avere nulla a che fare con la scena principale e che non si avvale di un'iscrizione esplicative. Si vede infatti un personaggio dai lunghi capelli nell'atto di uscire a cavallo da una città per attaccare un drago. Ci troviamo davanti a uno dei problemi iconografici più interessanti del ciclo, perché se si tratta di san Giorgio e il drago, come la presenza della piccola principessa alle spalle del cavaliere e la coppia regale sulle mura merlate farebbe pensare, allora ci troveremmo di fronte a una sorta di femminilizzazione della leggenda di san Giorgio, che qui appare effigiato come una fanciulla.

L'interpretazione di questa scena è particolarmente delicata. Se infatti, piuttosto che a un san Giorgio dal volto femmi-



nile (fig. 12), pensiamo a santa Marta nell'atto di ammansire il mostro, questo episodio troverebbe una localizzazione più logica accanto al Noli me tangere in quanto Marta era ritenuta sorella di Maria Maddalena, anche se in verità Marta ammansì il drago con l'acqua, non lo attaccò con una lancia come san Giorgio. Non nascondo in effetti che sarei tentato di prediligere l'ipotesi di una resa in chiave femminile, da parte di una pittrice, dell'iconografia di san Giorgio all'interno dello spazio di un monastero femminile destinato esclusivamente alla frequentazione delle clarisse, con un intento di sottolineatura del ruolo della donna nella storia sacra non diverso da quello documen-

7. Toro (Zamora, Castiglia), chiesa di San Sebastián de los Caballeros, pannello staccato proveniente da Toro, Storie di san Giovanni Battista

8. Toro (Zamora, Castiglia), chiesa di San Sebastián de los Caballeros, pannello staccato proveniente da Toro, Sante Marta (o Margherita), Agata e Lucia

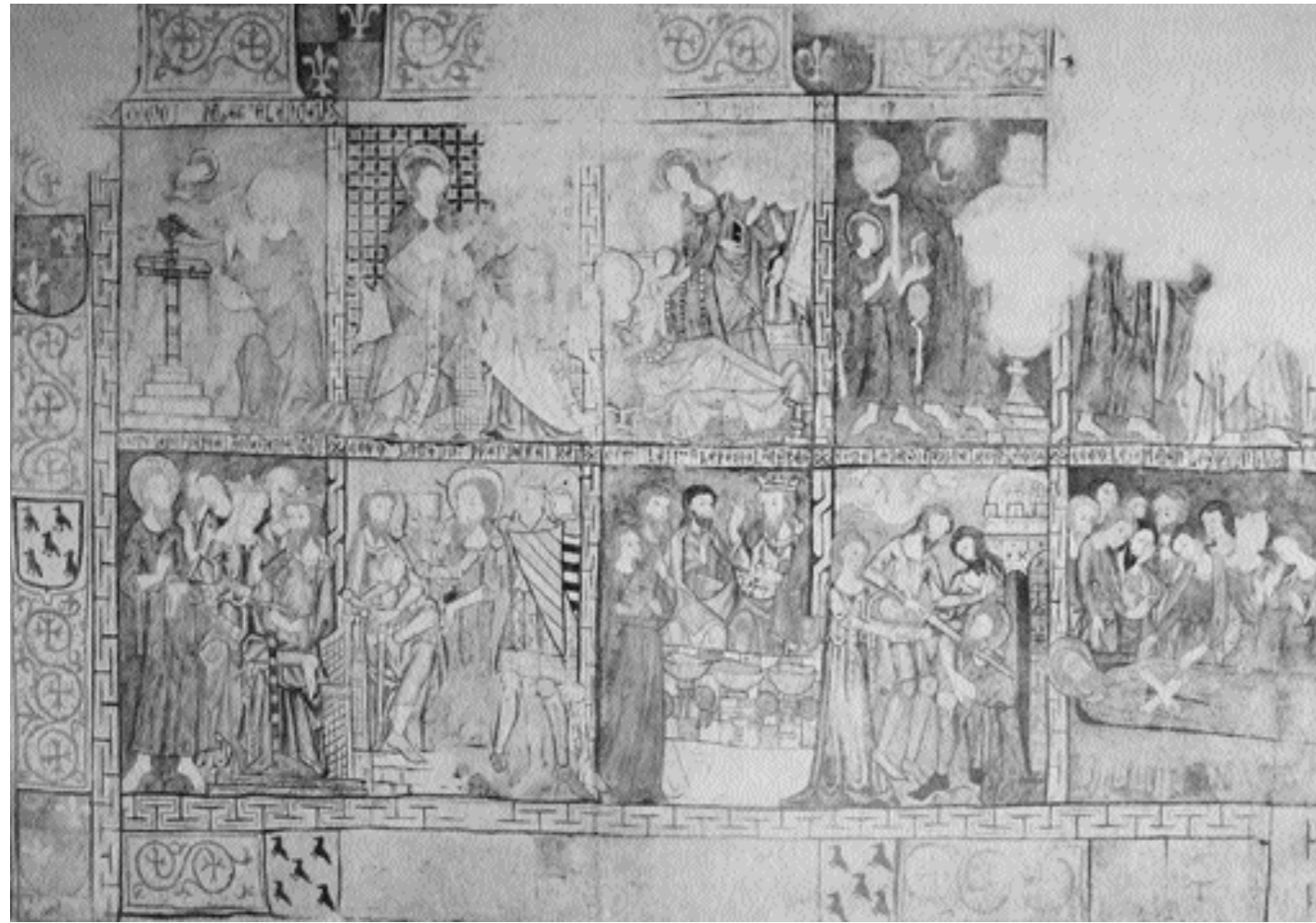
9. Toro (Zamora, Castiglia), chiesa di San Sebastián de los Caballeros, pannello staccato proveniente da Toro, episodi della Vita di Cristo

10. Toro (Zamora, Castiglia), chiesa di San Sebastián de los Caballeros, pannello staccato proveniente da Toro, Adorazione dei Magi

11. Toro (Zamora, Castiglia), chiesa di San Sebastián de los Caballeros, pannello staccato proveniente da Toro, Noli me tangere (a sinistra); San Giorgio e il drago (a destra)

12. Toro (Zamora, Castiglia), chiesa di San Sebastián de los Caballeros, pannello staccato proveniente da Toro, San Giorgio e il drago, particolare

13. Toro (Zamora, Castiglia), chiesa di San Sebastián de los Caballeros, pannello staccato proveniente da Toro, San Cristoforo e iscrizione con la firma e lo stemma dell'artista



tato nel già citato retablo di Rubió (fig. 1). Non si può neanche escludere che la pittrice, volendo mettere in scena l'episodio di Marta che ammansisce il drago, abbia usato la più diffusa tradizionale iconografia di san Giorgio con il drago in quanto non disponeva di un modello iconografico che potesse corrispondere alle vicende di Marta. Più temerario forse sarebbe proporre di vedere in questa immagine una effigie della committente donna dell'opera, in modo analogo a quello della committente di Rubio rappresentata nelle vesti di uno dei re magi.

Il quinto pannello, 3,42 m di base per 2,17 m di altezza, contiene soltanto le gambe di un gigantesco san Cristoforo e l'iscrizione con la firma della pittrice (fig. 13). Tale pittura si trovava sul muro meridionale del coro. Il san Cristoforo era appunto di grande formato, superiore a tutti gli altri personaggi, ed era effigiato nell'atto di attraversare, con l'ausilio di un bastone, un ruscello nel quale si riconoscono i pesci e le anguille. Possiamo immaginare che sulla spalla portasse la figura di Cristo, così come appare in tante immagini medievali, come nell'oratorio abruzzese di San Pellegrino a Bominaco (fig. 14) o a Rocchetta al Voltorno¹⁸. La presenza di Cristoforo in questo contesto è ugualmente degna di riflessione, in quanto si tratta, anche in questo caso, visto il contesto spaziale e funzionale, di una pittura destinata a una fruizione piuttosto ridotta, limitata alle sole clarisse, e non si può dunque escludere che si trattasse del risultato visivo di una particolare devozione familiare dell'artista che ha firmato proprio accanto a questo personaggio, e sulla quale torneremo di qui a un momento.

Il sesto e il settimo pannello, di dimensioni comprese tra gli uno e i due metri, costituiscono due frammenti di un Giudizio finale, e presentano l'uno un gruppo di vergini e un san Francesco di Assisi con le stimmate; l'altro, su più registri, personaggi in preghiera nella parte superiore, inginocchiati nel centro (uno con il nimbo), e sotto piccoli frammenti che mostrano le teste dei resuscitati che escono dalle tombe.

La sequenza e il contenuto dei vari cicli iconografici dei quali si componeva la decorazione del coro delle monache di Toro merita di per sé una specifica attenzione sul piano iconografico. Faccio solo osservare, per il momento, che la concomitanza dei diversi cicli iconografici salta all'occhio a chiunque si sia occupato di monasteri di clarisse, sia nella penisola iberica, sia in altri luoghi dell'Europa. Indagini su questo tema sono state condotte, ad esempio, in relazione ai cicli iconografici di Santa Maria Donnaregina a Napoli, dove pure è presente sia un ciclo pittorico di santa Caterina, sia un ciclo della vita di Cristo, sia un Giudizio finale¹⁹. Questa coincidenza di temi in luoghi così lontani induce a pensare che il nucleo centrale della riflessione monastica delle clarisse portasse naturalmente sul modello di vita offerto dalla storia di Cristo e sull'osservazione degli effetti del Giudizio finale come fine dei tempi e vita futura. Ma al di là di questi soggetti, le clarisse sembrano insistere di frequente sui modelli femminili di santità, non di rado martiriale, tra i quali scelgono soprattutto Caterina d'Alessandria come caso esemplare di sacrificio finalizzato all'affermazione della fede. A Toro,



14. Bominaco (L'Aquila), oratorio di San Pellegrino, San Cristoforo



15. Toro (Zamora, Castiglia), chiesa di San Sebastián de los Caballeros, pannello staccato proveniente da Toro, particolare con la firma e lo stemma dell'artista



però, come accennavo, ci troviamo anche di fronte alla particolare problematica dell'episodio rappresentato vicino al Noli me tangere, del quale sfortunatamente non possediamo la continuazione della storia. Un Giorgio al femminile, che di per sé sarebbe un elemento di grande originalità, o una Marta travestita nell'azione di Giorgio? Qui forse abbiamo uno di quegli elementi che potremmo ritenere propri di una iconografia femminile o delle monache in quanto donne.

Rimane inoltre la questione di Cristoforo, messo in valore nella vita religiosa e intima della comunità femminile di Toro per il grande formato dell'immagine e per la scelta fatta dalla pittrice di firmare proprio accanto a questa figura. Ma in questo caso, come per la vita di Cristo o il Giudizio finale, non si tratta di un tema esclusivo delle clarisse, ma di un tema molto

diffuso nelle chiese di pellegrinaggio, o in altri ambienti religiosi, in quanto Cristoforo proteggeva nei viaggi, nella duplice funzione di viaggio di pellegrinaggio o di viaggio alla ricerca della salvezza²⁰. Non possiamo escludere che, in questo caso, il Cristoforo fosse legato a una peculiare devozione del convento, della committenza o della stessa pittrice.

Il dato sul quale intendo soffermarmi in questa seconda parte del mio intervento riguarda proprio la questione della firma che appare accanto alle gambe del san Cristoforo: "Teresa Dieç me fecit" dice chiaramente l'iscrizione (fig. 15), databile alla medesima altezza cronologica degli altri pannelli figurativi.

Prima di entrare nel merito di questa firma, vorrei precisare che le pitture di Toro non sono inedite localmente, ma si può dire che, se si esclude il lavoro di Joaquín Yarza sul ciclo di santa Caterina²¹, sono praticamente sconosciute nel loro complesso alla bibliografia internazionale. Negli studi di genere²², soprattutto di area anglosassone, il nome di Teresa Dieç lo si trova citato qua e là, ma la questione sollevata dalla firma è del tutto assente dalla nostra bibliografia specializzata. Non nego, a questo proposito, che la rarità delle firme di artiste donne in contesti di arte monumentale medievale renderebbe comodo identificare questa Teresa con la committente della decorazione murale. Personalmente, però, mi oppongo radicalmente a questa interpretazione di comodo. Innanzitutto i committenti non firmano così: i committenti non fanno, ma fanno fare. E questo si traduce nelle firme non con il "me fecit", ma con il "fieri fecit" o "fieri iussit".

La firma di Toro appare invece chiaramente come la firma di un'artista, che con orgoglio lascia la propria traccia all'interno di una serie importante di immagini religiose, immagini di qualità tra l'altro, sul piano stilistico, e ciclo pittorico ambizioso sul piano iconografico. Questa presenza della firma così fieramente esibita in un ciclo religioso si situa nella linea di una tradizione molto diffusa nell'arte monumentale medievale²³, che qui riassumerò attraverso alcuni esempi più o meno celebri. Ad Autun, nel centro del timpano, in una posizione dominante rispetto alle iscrizioni che commentano il contenuto dello stesso timpano, sotto ai piedi del Cristo in maestà, appare la firma ben nota agli storici dell'arte, scultore o maestro d'opera che fosse, "Gislebertus hoc fecit". In questo caso non "me fecit", ma "hoc fecit", con una variante linguistica ampiamente analizzata nei più recenti e aggiornati repertori di firme medievali di artisti.

Le formule "me fecit" o "hoc fecit" o anche "fecit opus" precedute da un nome proprio, si riferiscono sempre a colui che realizza l'opera, artista, o capobottega, o imprenditore nel senso più attuale dell'imprenditoria artistica. Sulle porte di legno della cattedrale romanica di Le Puy la distinzione tra artista e committente è addirittura espressamente menzionata: "Gauzfredus me fecit, Petrus edificavit". Così il vescovo costruttore, Petrus, accompagna il responsabile dell'opera, Gauzfredus, autore sia delle porte che di una parte più importante del monumento²⁴.

Gli esempi sono naturalmente numerosissimi. Capitelli, portali, timpani, oggetti liturgici, pongono in bella evidenza la firma

16. Chauvigny, chiesa di San Pietro, capitello con la firma dell'artista Goffridus



17. Revilla (Palencia), chiesa dei Santi Cornelio e Cipriano, archivolto del portale con la firma dell'artista Michaelis



degli artisti: "Goffridus me fecit" su un capitello di Chauvigny (fig. 16), "Gelardus fecit istas portas" a Bourges, "Rotbertus me fecit" a Notre-Dame-du-Port a Clermont-Ferrand, "Acceptus fecit hoc opus" sull'ambone di San Savino a Canosa, o ancora, in maniera più esplicita, l'arcivescovo "Jonatas iussit hoc opus fieri per manus Pantaleonis presbiteri" a Otranto²⁵.

Come ha fatto osservare Maria Monica Donato nel suo articolo pubblicato negli atti del convegno di Parma sul tempo degli antichi²⁶, e come mi ha confermato anche di persona nelle conversazioni che abbiamo avuto sulla firma qui in esame, la formula "me fecit" non lascia dubbi sul suo significato se la guardiamo, senza pregiudizi, attraverso la storia delle firme tra il romanico e il gotico. Peraltro anche nelle zone geografiche più vicine alle nostre pitture gli esempi sono molteplici: dal "Michaelis me fecit" del portale meridionale della chiesa di Revilla nella provincia di Palencia, accompagnato dal ritratto dello scultore (fig. 17); al "Leodegarius me fecit" di Santa Maria di Sangüesa (fig. 18); fino al frontale d'altare del Museo Nazionale d'arte della Catalogna, nel quale alla base delle scene presiedute dalla figura di San Martino vescovo si impone una firma molto chiara che recita "Ioannes pintor fecit"²⁷ (fig. 19).

Potrei continuare questa lista per pagine e pagine per dimostrare come Teresa Dieç sia effettivamente l'autrice materiale delle pitture, ma vorrei soffermarmi anche su un altro elemento informativo che contribuisce ad accrescere il livello di problematicità. Mi riferisco alla presenza di uno stemma posto con ostentazione subito al di sotto della firma (fig. 15), isolato e messo in rilievo con sorprendente esibizione, un elemento che, qualche volta, in ambito locale, ha fatto dire che Teresa Dieç fosse la committente delle pitture. Non c'è alcun dubbio, infatti, che i due elementi, lo stemma e la firma, siano strettamente connessi l'uno all'altro, in uno spazio a loro espressamente riservato²⁸.

Il blasone può essere letto in un duplice modo, a seconda di come interpretiamo la presenza del rosso, se come una bordura o come un campo. In questo secondo caso lo stemma sarebbe un blasone al campo rosso caricato di uno scudo d'argento

18. Sangüesa, chiesa di Santa Maria la Real, statua-colonna della facciata con la firma dell'artista Leodegarius



19. Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, frontale d'altare con la firma dell'artista Ioannes



20. Toro (Zamora, Castiglia), chiesa di San Sebastián de los Caballeros, pannello staccato proveniente da Toro, particolare con stemmi araldici



21. Toro (Zamora, Castiglia), chiesa di San Sebastián de los Caballeros, pannello staccato proveniente da Toro, particolare con stemmi araldici

a nuove indicazioni particolarmente interessanti ai fini di questo studio sulla personalità e lo statuto sociale di Teresa Dieç. La presenza della banda obliqua nel blasone e il patronimico di Teresa, cioè Dieç, così come appaiono inscindibilmente connessi nell'immagine di Toro, portano infatti a ipotizzare che la pittrice potesse esser figlia di uno dei diversi Diegos o Dieç che in quest'epoca e in questa regione cominciavano a stabilizzarsi come cognomi. La documentazione esistente attesta inoltre che alcuni Diegos o Dieç furono premiati con l'inserimento nell'Ordine della Banda creato da Alfonso XI di Castiglia e di León nel 1332: alcuni entrarono nell'Ordine in questo stesso anno, altri intorno al 1348, ma in ogni caso si trattava di una nobiltà di recente acquisizione.

Ci troveremo quindi di fronte a una donna, Teresa, che esercitava in prima persona l'attività di pittrice o che esercitava l'attività concreta o imprenditoriale di pittrice, e che poteva appartenere a una famiglia della nuova nobiltà castigliana, cosa che poteva non aver impedito una sua formazione artigianale, soprattutto se ipotizziamo che questa donna provenisse da un ambiente urbano. A questo riguardo voglio citare il caso di Violante di Algaraví, il cui testamento è stato pubblicato e studiato in Aragona³¹, una donna aragonese, appunto, sicura-

mente discendente, perché disponiamo dei documenti, da una famiglia di cittadini di Calatayud che avevano acquisito da poco un titolo nobiliare. La vicenda di Violante è veramente esemplare, ma è soltanto la fortunata coincidenza della sopravvivenza del suo testamento e di una serie di altre carte d'archivio che ci ha consentito di concludere che questa donna, madre di famiglia, esercitasse anche, a pagamento, l'attività di pittrice, e che, come pure si evince dai documenti, avesse, per così dire, preso a bottega altre donne per insegnare loro la pratica della pittura. Ritengo che sia proprio la mancanza di documenti di questo tipo che ci ha finora impedito di attribuire a donne pittrici pitture medievali ancora conservate delle quali non è attestata la firma.

Quel che sappiamo di Violante di Algaraví contribuisce invece a dare un'immagine chiara della presenza di donne che nel tardo Medioevo gestivano imprese di pittura nella penisola iberica, sia nella Castiglia che nella Catalogna-Aragona. A Toro ci troviamo di fronte a una donna che si firma con il suo nome e con il suo patronimico, con orgoglio, e che ci tiene a mettere anche il suo stemma, simbolo, è verosimile, di una sua, recente ma comunque legittima, appartenenza nobiliare (anche se forse non necessariamente tale³²).

Vorrei anche aprire rapidamente un'ulteriore questione, che va al di là del nome della nostra pittrice. Sarebbe facile ipotizzare che nel caso di programmi iconografici sviluppati nei cori di conventi di clausura, le monache avessero fatto appello a donne piuttosto che a uomini per la decorazione di questi spazi, se non fosse che abbiamo parecchie testimonianze di commissioni indirizzate proprio a noti artisti maschi per ornare spazi privati all'interno di monasteri³³. Il coro delle monache è di frequente, nel Medioevo, e non solo nel caso delle clarisse, riccamente decorato³⁴, anche se tale decorazione sembra contraddire le prescrizioni dei diversi ordinamenti³⁵, che consigliavano, ancora nel Settecento³⁶, che le monache focalizzassero la loro attenzione solo sulla Crocifissione o su immagini della Madonna³⁷.

Su un altro elemento intendo in conclusione soffermarmi. La nostra pittrice, esecutrice materiale delle pitture di Toro e forse a capo di una bottega che nella stessa zona realizzò anche altre pitture stilisticamente molto vicine a queste qui in esame³⁸, poteva dunque essere di famiglia nobile. La sua firma e il blasone non solo ci illuminano sulla consapevolezza di sé di questa artista donna, ma ci chiariscono un punto ancora suscettibile di riflessione. È presumibile che Teresa Dieç non fosse una monaca, appartenente al monastero in cui la sua firma si conserva, ma una laica, e questo potrebbe dimostrarlo il fatto che il suo nome non è accompagnato dall'apposizione "soror" o "virgo" che comunemente si affiancava a quello delle monache artiste delle quali abbiamo documentazione. Penso soltanto, a titolo esemplificativo, tra i numerosi esempi che si potrebbero proporre di monache che conosciamo come artiste all'interno dei loro propri monasteri, a quel manoscritto miniato del monastero delle clarisse di Colonia (datato al 1350 circa), nel quale è scritto chiaramente chi avesse pagato il codice e chi lo avesse realizzato: Soror Jutta lo avrebbe pagato ("persolvit istum librum", dice il codice), e Soror Loppa lo avrebbe eseguito ("perfectit", dice il testo), "scribendo, liniando, notando et illuminando". In entrambi i casi si trattava di due monache che apposerò la propria appartenenza religiosa accanto al nome³⁹.

L'evidenza che emerge dalle pitture di Toro, e cioè che Teresa potrebbe non esser stata una monaca⁴⁰, si scontra in effetti con la diffusa convinzione che le opere all'interno dei monasteri femminili fossero realizzate esclusivamente dalle stesse

monache. Il caso di Teresa Dieç ci dimostra anche che le donne non eseguivano solo lavori di illustrazione dei codici o di ricamo, ma che doveva esistere un'attività artistica femminile ancora tutta da indagare sia nei monasteri che nelle città medievali. A questo riguardo vorrei soltanto ricordare un caso molto importante di recente emerso all'attenzione della storiografia. In una cronaca del convento domenicano di Oetenbach a Zurigo, scritta intorno al 1340 e dunque non molto distante dalla presunta datazione delle nostre pitture, si attesta che quando la vedova Ita von Hohenfels era entrata nella comunità monastica di tale convento aveva portato con sé tre donne, laiche, una delle quali sapeva e poteva scrivere e illuminare i manoscritti, l'altra poteva dipingere, e la terza ricamare⁴¹. In questo caso abbiamo una storia, ma non le opere. E spesso si verifica che da un lato disponiamo di documenti che ci parlano di donne pittrici ma non delle opere che hanno eseguito, e dall'altro di opere non firmate che non siamo in grado di associare a documenti testuali sull'attività delle donne. Ma nel caso di Teresa Dieç abbiamo eccezionalmente sia la firma sia l'opera.

La presenza a Toro del blasone accanto al nome della pittrice invita a porsi ancora una domanda, che si basa sull'indagine storica: perché Teresa Dieç firma e abbiamo invece così poche firme di donne pittrici medievali? Come in tutti i periodi della storia dell'arte, la firma artistica maschile è abituale, è un riflesso di una società maschile nella quale la donna è esclusa da certe attività; ciò non vuol dire che non le svolgesse, ma che non le esponeva pubblicamente allo stesso modo degli uomini. La chiave di lettura di Toro può derivare dalla presenza degli altri numerosi stemmi, di appartenenza reale, che appaiono nella decorazione del coro (fig. 20). Teresa Dieç ha firmato probabilmente perché è di nobile famiglia, e può permettersi di farlo, facendo risalire allo stesso tempo l'attività artistica femminile al livello di quella maschile e potendo dichiararlo espressamente. I vari stemmi reali delle case di Castiglia e León (fig. 21) ricordano la fondazione reale del monastero, ma potrebbero anche costituire la testimonianza di una committenza diretta da parte della casa reale di queste pitture, alla fine dei lavori di ricostruzione del monastero, come un dono fatto alle monache in un monastero legato alle alte sfere del potere castigliano. È in questo contesto che è opportuno capire perché Teresa Dieç ha firmato e altre artiste no.

³¹ X. Barral i Altet, *Strategie e specificità della committenza artistica femminile nel Medioevo: ipotesi per un dibattito*, in *Medioevo: i committenti*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 2010), Milano 2011, pp. 77-88; su un caso particolare, Idem, *Nouvelles propositions pour le tympan roman de Szentélyrly et l'iconographie de la donatrice*, in L. Varga, L. Beke, A. Jávör, P. Lövey, I. Takács (a cura di), *Bonum et pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His*

Seventieth Birthday, Budapest 2010, pp. 165-182.
³² Su questi temi si veda, nell'ambito della miniatura, A. Winston-Allen, *Gender and Genre in Manuscript Illustration?*, in "Manuscripta", 93, 2, 2009, pp. 213-237.
³³ Sul caso specifico dell'iconografia dei sigilli delle regine rinvio allo studio di M. Serrano Coll, *Iconografía de género: los sellos de las reinas de Aragón en la Edad Media (siglos XII-XVI)*, in "Emblemata", 12, 2006, pp. 15-52.

³⁴ Su queste problematiche generali, con la bibliografia sul tema: F. Llowndes Vicente, *A Arte sem história - mulheres artistas (Sécs. XVI-XVIII)*, in "Artis - Revista do Instituto de História da arte da Faculdade de Letras de Lisboa", 4, 2005, pp. 205-242; P. Muñoz López, *Mujeres españolas en las artes plásticas*, in "Arte, individuo y sociedad", 21, 2009, pp. 73-88; X. Barral i Altet, *L'art i la dona. Assaig sobre la voluntat artística femenina*, Barcelona 2010.

³⁵ Tra i molti interventi sul tema: C. King, *Medieval and Renaissance Matrons, Italian-style*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1992, 3, pp. 372-393; D. Ocón Alonso, *El papel artístico de las reinas hispanas en la segunda mitad del siglo XIII: Leonor de Castilla y Sancho de Aragón*, in *La mujer en el arte español*. VIII Jornades de Arte (Madrid, 1996), Madrid 1997, pp. 27-39; V. Blanton-Whetsell, *Imagines Æthelredae: Mapping Hagiographic Representation of Abbatial Power and Religious Patronage*

1. Spišská Kapitula (già Szepesbely),
antica prepositura di San Martino,
facciata e sullo sfondo il castello



fu incaricato dal papa Clemente V (1305-1314), a Poitiers, l'8 agosto 1307, di recarsi in Ungheria "pro magnis et arduis Ecclesiae Romanae negotiis", al fine di ristabilire la pace, l'osservanza, la libertà e i diritti ecclesiastici sul territorio ungherese, che in quel momento era teatro di scandali, distruzioni, uccisioni e turbamenti di ogni genere a causa dell'anarchia¹⁴. Si trattava altresì di risolvere una volta per tutte a favore del giovane Carlo la questione della successione al trono d'Ungheria, sgombrando nel contempo la strada per la definitiva ascesa di Roberto a quello di Napoli. Il ruolo svolto dai pontefici in queste vicende non sorprende se si considera che il legame del Regno d'Ungheria con la Santa Sede si faceva risalire a Stefano (István), il re-santo che la tradizione voleva incoronato re d'Ungheria la notte di Natale dell'anno Mille con una corona donata dal papa Silvestro II, identificata fin dal Medioevo con quella ben più tarda ora conservata nel Palazzo del Parlamento di Budapest¹⁵ (fig. 7), il re canonizzato nel 1083 da Gregorio VII, insieme con suo figlio Imre, al tempo di un altro re d'Ungheria, László, che a sua volta un secolo dopo sarebbe stato proclamato santo¹⁶. Non meno del *Regnum Siciliae*, il *Regnum Hungariae* era considerata dalla Chiesa come un proprio feudo a tutti gli effetti¹⁷.

La missione di Gentile di Montefiore costituiva pertanto un atto necessario da parte del papato. E sebbene Carlo II d'Angiò avesse da tempo imposto alla nobiltà ungherese di accogliere suo nipote Carlo come re, fu soltanto con l'arrivo di Gentile a Buda nel 1308 che le sorti del giovane angioino si decisero a suo favore, perché in quei sette anni trascorsi dal suo *introitus* nel regno Carlo in realtà non solo non aveva potuto accedere al controllo della monarchia¹⁸, ma soprattutto – e i due fatti sono intrecciati – non era riuscito a entrare in possesso della corona che avrebbe dovuto consacrarlo re, cioè la corona che si riteneva giunta da Roma. Senza la "sacra corona", e senza la cerimonia che, *secundum usum*, doveva svolgersi nella chiesa della Vergine di Székesfehérvár¹⁹, qualsiasi incoronazione sarebbe stata giudicata illecita dalla potentissima nobiltà ungherese, nelle cui mani in quel momento, quando Carlo giunse nel regno, si trovava concentrata una buona parte del patrimonio fondiario del paese²⁰.

2. Gentile Partino, le Costituzioni sinodali del 1309 e la corona surrogata dei re d'Ungheria

Quando osserviamo la pittura di Spišská Kapitula, un dato salta subito all'occhio: la presenza di due corone, una tra le mani dell'arcivescovo e una tenuta dalla Vergine che sta incoronando il re. La presenza di due corone nella medesima scena merita attenzione soprattutto perché nelle fonti testuali relative all'ascesa al trono di Carlo I una seconda corona fa effettivamente la sua comparsa, come si desume dal dossier della missione diplomatica di Gentile di Montefiore.

In un documento redatto in Ungheria dal notaio apostolico Guglielmo di Sangineto si descrive con precisione quanto accadde il 27 novembre 1308, nell'ottava della festa di San Martino, quando convennero a Pest, sulle sponde del Danubio, tutti i baroni e i nobili del regno, tutti i vescovi e gli ecclesiastici di rango, e l'arcivescovo di Esztergom Tamás, lo stesso effigiato in pittura nella prepositura scopusiense. In questa occasione, dopo che Gentile ebbe preso la parola per ricordare che era stato un pontefice romano a inviare la corona a Stefano, e dopo che i baroni ebbero fatto osservare che, "antiquo et approbato more", la chiesa aveva il diritto di confermare e incoronare colui che, discendente dalla vera progenie reale di santo Stefano, loro stessi avevano chiamato e assunto come re, Carlo I fu riconosciuto e acclamato re d'Ungheria²¹. Questa cerimonia, che non rappresentò un'incoronazione per Carlo I, costituì per Gentile di Montefiore la garanzia irrinunciabile che la nobiltà avrebbe consentito al nuovo re di governare.

Il 15 giugno 1309, lo stesso notaio apostolico registrò una cerimonia svoltasi nel *castrum* di Buda, nella chiesa di Santa Maria²². Qui, alla presenza del legato papale, dell'arcivescovo di Esztergom, che deteneva il privilegio delle incoronazioni dei re, e dei maggiori prelati della Chiesa ungherese, oltre che dei baroni del regno, stanti presso l'altare maggiore dove erano stati preparati i "regalia paramenta", Carlo I, piegate le ginocchia e baciato il libro dei santi vangeli sorretto dall'arcivescovo e dal notaio Guglielmo di Sangineto, letti i solenni e inviolabili giuramenti che lo stesso arcivescovo aveva esposto in ungherese, si era impegnato a onorare e proteggere la Chiesa cattolica e tutte le chiese del regno, i vescovi e i prelati; a difendere il papa e i suoi legati; a non ledere i diritti della Chiesa, né a violare le sue terre, i suoi statuti e i suoi ordinamenti; a non diminuire né alienare il regno che gli era affidato e le prerogative regali, ma ad accrescerlo e a riportare al diritto originario i beni alienati; a preservare i nobili del regno secondo l'antico diritto e a divellere l'oppressione dei tiranni; e infine a comportarsi secondo la scrittura con il legittimo coniuge. Soddisfatto questo giuramento davanti a Dio, alla Vergine e ad Adalberto martire, promettendo di rispettarlo "firmiter et inviolabiliter", i baroni del regno avevano giurato anche loro sui vangeli tenuti dall'arcivescovo strigoniense e dal notaio apostolico, riconoscendo Carlo come "verus et legitimus rex Hungariae", oltre che "dominus naturalis", prestandogli il dovuto omaggio di fedeltà.

Nonostante che all'inizio del documento si dica che i *rega-*

2. Spišská Kapitula (già Szepesbely),
antica prepositura di San Martino,
interno, parete settentrionale



3. Spišská Kapitula (già Szepesbely),
antica prepositura di San Martino,
Incoronazione di Carlo I d'Ungheria
(1317)



lia si trovassero posti sulla tavola dell'altare maggiore ("regalia paramenta, ut moris est, supra altare ipsum"), e sebbene sul tergo del documento una mano coeva (diversa da quella del notaio) aggiunga che in quell'occasione Gentile aveva incoronato Carlo I come re d'Ungheria, quella che il testo descrive non fu percepita come una vera e propria incoronazione dai baroni convenuti a Buda, non solo perché Carlo I non era ancora riuscito a entrare in possesso della corona di santo Stefano, che a quella data, come si evince da altri documenti emanati dallo stesso Gentile di Montefiore²³, si trovava sequestrata in Transilvania dal voivoda László, ma anche perché l'incoronazione dei re d'Ungheria doveva svolgersi, secondo le consuetudini, nella chiesa della Vergine di Székesfehérvár e non a Buda: condizioni entrambe che non si verificarono in quel 15 giugno, a dispetto della presenza dell'arcivescovo di Esztergom²⁴. Eppure una corona doveva sicuramente trovarsi tra quei *regalia* di cui parla il notaio, e ne fa fede un documento strigoniense nel quale si legge che solo qualche giorno prima, l'11 giugno 1309, Gentile aveva fatto benedire da Tamás di Esztergom una nuova corona, d'oro e di pietre preziose, appositamente realizzata in sostituzione della corona di santo Stefano che ancora era in possesso del voivoda²⁵. E che una seconda corona, una corona surrogata, fosse già stata eseguita è dimostrato da un altro documento, rilevantissimo per questi anni cruciali del regno di Carlo I, fatto redigere dallo stesso Gentile tra l'8 maggio e il 14 luglio sempre del 1309, cioè le Costituzioni sinodali del Regno d'Ungheria.

Nelle costituzioni, emanate in nome del papa Clemente V sedente ad Avignone, Gentile paragonava la sua presenza in Ungheria a quella di un medico incaricato di guarire il regno dalla malattia in cui era caduto e dalle ferite che gli erano state inferte. Alla pace e alla prosperità che la divina provvidenza aveva favorito fin dal tempo di santo Stefano e dei suoi legittimi successori erano infatti seguite la sterilità e il turbamento, a causa di re usurpatori, ma infine Gentile era giunto su richie-

sta del pontefice, aveva convocato i prelati, i baroni e i nobili del regno in un concilio generale (quello documentato al 27 novembre 1308), e questi di comune accordo avevano riconosciuto il principe Carlo, discendente dalla vera antica progenie dei re santi d'Ungheria ("ex primorum sanctorum regum vera progenie propagatum"), come "verum et legitimum regem Hungariae ac eorum dominum naturalem". In conseguenza di tale pubblica accettazione, Gentile approvava dunque quanto stabilito e certificato dai relativi documenti, e promulgava Carlo I re vero, naturale e legittimo, al quale tutti dovevano obbedienza, pena la scomunica per chiunque gliela negasse o rifiutasse di accettare il suo stato. Nello stesso tempo, a nome dell'autorità papale, Gentile sanciva l'intangibilità fisica del re; confermava che il diritto all'incoronazione spettava soltanto all'arcivescovo di Esztergom, ma soprattutto certificava, per la prima volta, la liceità d'uso di una seconda corona, fabbricata *ex novo* con il consenso del pontefice, qualora la vera corona dei re d'Ungheria non fosse stata disponibile²⁶.

Il capitolo delle Costituzioni dedicato alla corona rappresenta una fonte di importanza fondamentale per comprendere la monarchia medievale ungherese e le sue strategie di legittimazione e rappresentazione. Innanzitutto dalle parole del legato papale si arguisce che l'esistenza stessa di una "sacra corona", che un'inveterata consuetudine rendeva condizione irrinunciabile per consacrare i re, poteva provocare gravi problemi nel momento in cui, per una ragione o per un'altra, questa corona fosse venuta a mancare. Dalle parole delle costituzioni si desume inoltre che l'esecuzione di una corona alternativa, voluta da Gentile per ovviare a una difficoltà forse solo temporanea della quale però in quel momento non si vedeva soluzione, era stata considerata in Ungheria un evento talmente eccezionale, *contra usum* e *contra legem*, talmente fuori dalle prescrizioni del cerimoniale regale ungherese, che Gentile si era dovuto affrettare a giustificarne la legittimità con un atto ufficiale che valesse fino all'emanazione di una nuova norma. La

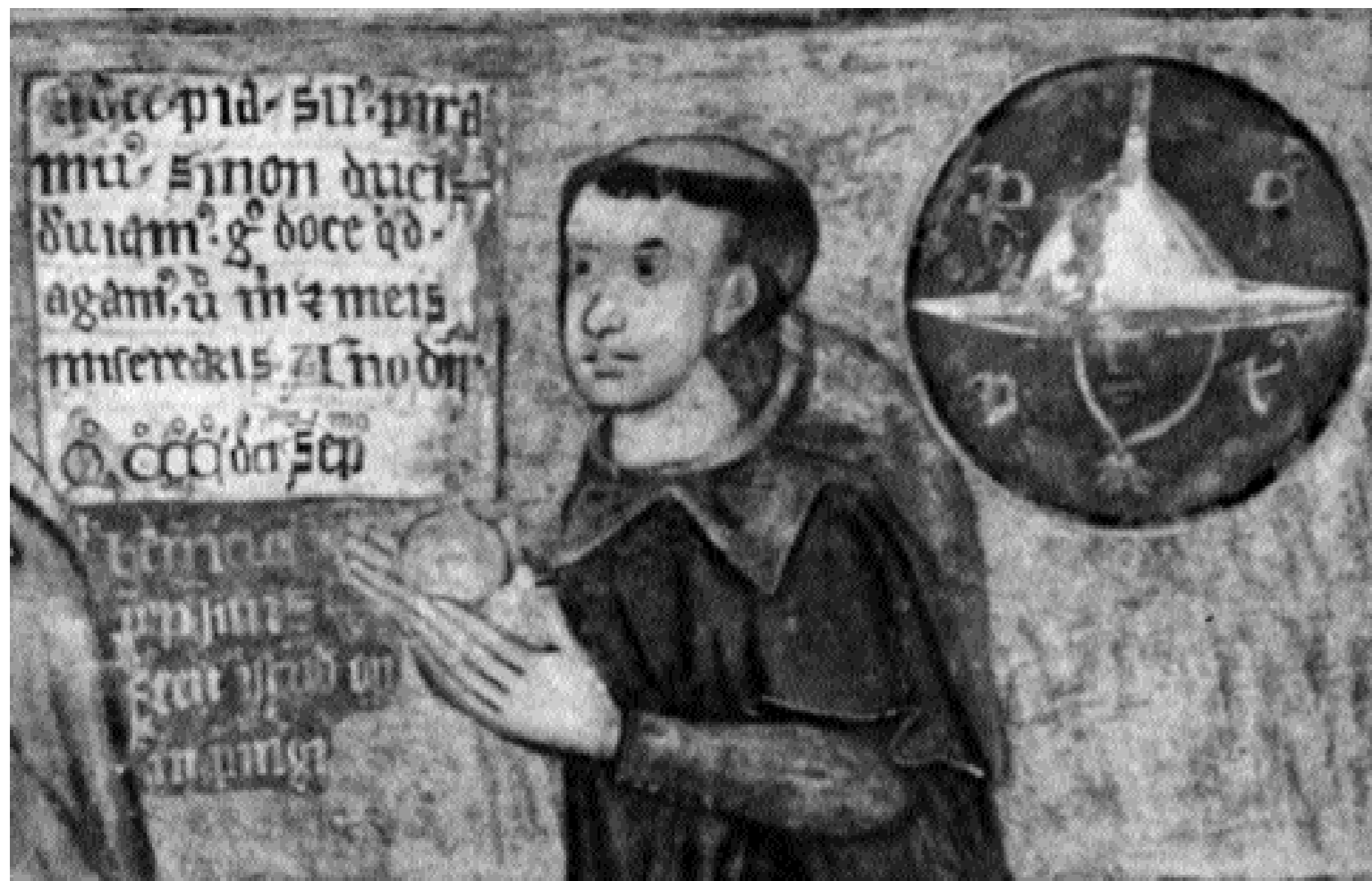
4. Spišská Kapitula (già Szepesbely),
antica prepositura di San Martino,
Incoronazione di Carlo I d'Ungheria
(1317), particolare con il re Carlo I
e lo scudiero



5. Spišská Kapitula (già Szepesbely),
antica prepositura di San Martino,
Incoronazione di Carlo I d'Ungheria
(1317), particolare con l'arcivescovo di
Esztergom e il preposto di San Martino



6. Spišská Kapitula (già Szepesbely), antica prepositura di San Martino, Incoronazione di Carlo I d'Ungheria (1317), iscrizione votiva e firma del committente



clausola sinodale sulla seconda corona rappresenta un *unicum* in Europa, e si spiega soltanto a partire dal valore che la corona ritenuta di santo Stefano da secoli rivestiva in Ungheria: è dalla specifica funzione di questa corona che nasceva la necessità ineludibile di autorizzare l'uso legittimo di una corona surrogata. Ma quel che è più sorprendente è che le decisioni prese da Gentile tendevano a confutare giuridicamente, sulla base dell'autorità conferitagli dal mandato papale, il valore essenziale della "sacra corona", negando di fatto che in essa risiedesse la principale fonte di legittimità del sovrano attribuita dalla tradizione locale.

La corona d'Ungheria costituiva già allora il più alto simbolo identitario del regno, e non rappresentava soltanto la materializzazione di un simbolo o di un'idea di monarchia cristiana, come poteva avvenire nella cristianissima Francia o sul suolo altrettanto sacro dell'Impero germanico, ma si identificava essa stessa con il regno. La letteratura erudita di età moderna, soprattutto sei-settecentesca, e ben prima della nascita delle teorie politiche che accompagnarono e seguirono l'*Ausgleich* del 1867, illustrò questo concetto sintetizzandolo nella formula "ubicumque corona, ibi Regnum Hungariae", come può leggersi nel *De monarchia et sacra corona Hungariae* del conte Péter Révay (1568-1622)²⁷.

Quella del 15 giugno 1309 fu dunque un'incoronazione provvisoria di Carlo I, e malgrado che le costituzioni volute da Gen-

tile avessero appena consentito e persino auspicato l'uso di una corona diversa da quella di santo Stefano, la mancanza della "sacra corona" sul capo del re dovette costituire per i suoi nemici un pretesto più che accettabile, rispetto al corredo simbolico della monarchia e alla sua prassi cerimoniale, per non rispettare il giuramento del 1308. Nel giugno del 1309, di fronte a una nobiltà che quel giuramento tendeva a infrangere di continuo, Gentile comprese la necessità di farsi restituire a ogni costo la "sacra corona" dal vovoida transilvano. Diversi documenti attestano le difficoltà della trattativa che in quei mesi si svolse, ma finalmente la corona giunse nelle mani del legato del papa e Carlo I poté deporre la corona surrogata per esser consacrato re, come si doveva, con la corona di santo Stefano, dall'arcivescovo di Esztergom, e nella chiesa della Vergine di Székesfehérvár, il 27 agosto 1310.

3. Un'immagine celebrativa, simbolica, ma non legittimante, della regalità

Quanto di quel che avvenne tra il 1308 e il 1310 è riprodotto nella pittura di Szepes? L'iconografia del pannello rinvia a uno dei momenti chiave dei primi anni di regno di Carlo I, ma a quale esattamente? Si può forse ipotizzare che al pittore sia stato richiesto di fare riferimento a entrambe le incoronazioni del 1309 e del 1310, raffigurando due corone (la corona di santo Stefano e la corona surrogata) in un'immagine che riproducesse la

7. Budapest, Palazzo del Parlamento, insegne regali d'Ungheria (sacra corona, spada, globo e scettro)



straordinarietà della situazione nella quale l'Ungheria si era venuta a trovare in quegli anni? Oppure, più verosimilmente, la presenza di due corone rinvia a una pratica tutta medievale di rappresentazione pittorica o scultorea nella quale due eventi verificatisi in sequenza sono giustapposti l'uno all'altro?

La pittura propone in effetti un duplice livello di lettura. Per quanto riguarda il primo, di carattere memoriale e celebrativo, la presenza dei quattro personaggi inginocchiati in primo piano doveva avere lo scopo di rievocare alcuni dei principali protagonisti dell'episodio storico dell'incoronazione di Carlo I tenutasi a Székesfehérvár: i due più importanti, naturalmente il re e l'arcivescovo di Esztergom, sistemati alla destra e alla sinistra del trono divino; e due altri tra i molti che vi assisterono, il castellano di Szepes e il preposito di San Martino, uno dei quali committente dello stesso dipinto. Ma i tre personaggi che affiancano il re dovevano svolgere anche la funzione di mostrare le insegne regali, fulcro della cerimonia: una di queste, la corona, dopo esser stata portata sull'altare insieme con le altre (la spada e il globo), fu poi messa sul capo del re²⁸. È quindi molto probabile che si tratti di un'immagine in cui due piani temporali (quello in cui le insegne furono solennemente condotte al luogo dell'incoronazione e quello in cui il re fu incoronato dall'arcivescovo) siano stati messi visivamente l'uno accanto all'altro, anche se le sequenze cronologiche a cui rinviano sono di fatto sovrapposte figurativamente a causa della necessità di colloca-

re la Vergine al centro della scena.

Per quanto riguarda il secondo livello di lettura dell'immagine, di carattere metaforico, la figura della Vergine potrebbe certo riferirsi allo spazio sacro nel quale avvenne l'evento rappresentato o piuttosto rimandare al ruolo che la Vergine, *patrona Hungariae*²⁹, giocava nell'immaginario collettivo della nazione, ma la partecipazione ideale della Madre di Dio alla cerimonia non è in verità dissimile, da un punto di vista allusivo, da quel che si verifica nelle immagini medievali in cui a incoronare il re è Cristo in persona³⁰. Il concetto del divino che interviene nell'azione rituale più alta di una monarchia ha infatti un nesso strettissimo con l'idea medievale della regalità, inscindibile a sua volta dalla concreta relazione che i regni occidentali avevano con la Chiesa³¹. Chi ha ideato questo pannello sembra pertanto aver voluto proporre una versione pittorica realistica e nello stesso tempo simbolica di quanto era avvenuto nell'agosto del 1310, sacralizzando attraverso l'evocazione della Madonna un cerimoniale codificato da generazioni.

Che questa pittura possa aver avuto lo scopo di legittimare la successione di Carlo I al trono d'Ungheria³² è però un assunto impraticabile, innanzitutto perché le immagini medievali, anche quando hanno per tema la regalità, comunicano concetti altrove determinati, rendono visibili attraverso il *medium* pittorico la natura e la realtà esprimendole entrambe in forme allusive, trasfigurano graficamente gli eventi storici, ma non legiti-

timano le istituzioni. La concezione storico-artistica novecentesca che le immagini possano legittimare le istituzioni si è fatta strada sulla scorta di una lettura di vaga radice marxista, spesso ignota anche a chi ha proposto questa esegesi in relazione ai casi più diversi di raffigurazione del potere, ma non ha alcun fondamento comprovabile. I poteri istituzionali, e quello regale più di tutti gli altri, sono legittimati giuridicamente nel Medioevo³³, e questo avviene, com'è ovvio, anche nel caso del Regno d'Ungheria, dove erano la Chiesa e il papato ad assumersi il ruolo di confermare la successione al trono e garantire l'esistenza stessa di un istituto monarchico nel paese. La fonte della legittimità della monarchia ungherese risiedeva nel controllo e nel veto esercitati dai pontefici, nella forza dei suoi riti cerimoniali³⁴, e (almeno fino all'inizio del Trecento) nella ineludibilità della discendenza dinastica arpadiana. La giustificazione primaria alla legittimità di Carlo I è di continuo segnalata da Gentile, legato papale, nei testi redatti durante la sua missione, e risiedeva nel fatto che il re, tramite sua nonna Maria, era un frutto della vera progenie regale ungherese, della stirpe dei re santi d'Ungheria³⁵.

Non è inoltre plausibile che la pittura di Szepeshely possa rinviare al dibattito della successione nel Regno di Napoli o ai diritti rivendicati da Carlo I su quel regno³⁶, perché non ci sarebbe ragione di manifestare tale rivendicazione in una chiesa periferica, e per giunta da parte di un preposto che per sua esplicita ammissione intendeva soltanto chiedere misericordia alla Vergine mettendo in scena un evento al quale aveva personalmente assistito e partecipato. D'altra parte a quella data, nel 1317, la questione non era all'ordine del giorno né a Napoli né in Ungheria, ed è solo dopo la morte di Carlo duca di Calabria, erede designato del re Roberto d'Angiò, avvenuta alla fine dell'anno 1328, che si riaprirono le trattative in vista di una soluzione condivisa da tutte le parti in causa: il re di Napoli Roberto, il re d'Ungheria Carlo I e il pontefice avignonese Giovanni XXII³⁷.

Ugualmente poco praticabile è il confronto iconografico con il dipinto di Simone Martini nel quale san Ludovico di Tolosa incorona Roberto d'Angiò³⁸, una monumentale tavola d'altare destinata a essere esposta in una delle grandi chiese di Napoli (l'originaria collocazione è tuttora oggetto di dibattito, non meno delle finalità che le erano state attribuite dai suoi committenti)³⁹, per la quale fu elaborata un'iconografia singolare, funzionale all'espressione di un concetto costruito a tavolino dopo la morte del santo⁴⁰. Pur volendo prescindere dalla considerazione che nulla accomuna questa tavola sontuosa alla pittura di Szepes, non si può ignorare ancora una volta che Szepes era soltanto la sede di una prepositura, situata sì in una delle terre ungheresi più fedeli al re Carlo I, ma geograficamente lontana dai centri del potere, e dunque con un impatto comunicativo molto limitato, incomparabilmente inferiore a quello delle chiese napoletane, si trattasse della cattedrale cittadina, di Santa Chiara o di San Lorenzo.

L'importanza data alla figura dell'arcivescovo, posto alla

destra della Vergine in corrispondenza con quella del re, sembra suggerire invece che chi commissionò la pittura volle insistere in primo luogo sul ruolo tutt'altro che trascurabile che Tamás aveva giocato nelle vicende di quegli anni, in una sorta di omaggio al prelato che di quel re e della sua ascesa era stato uno dei principali pilastri⁴¹. In una cospicua serie di documenti dell'archivio della cattedrale di Esztergom e della prepositura di Szepes, riprodotti a stampa già nell'Ottocento, è peraltro attestata una contesa che poco prima della realizzazione della pittura aveva visto l'arcivescovo di Esztergom, nella cui diocesi la prepositura insisteva, porsi duramente contro il Capitolo di Szepes a proposito del mancato rispetto dell'obbligo di residenza da parte dei canonici: una disputa risoltasi soltanto nel momento in cui si era trovata una soluzione pacificatrice attraverso la mediazione del preposto del capitolo, Henrik, il committente della pittura di Szepes⁴².

Se un movente contingente è da individuarsi per questa commissione, tale movente potrebbe allora esser cercato nella volontà che il preposto Henrik aveva di accreditare la sua fedeltà all'arcivescovo di Esztergom, del quale era *cancellarius*, compiacendolo nell'enfatizzare la parte da lui giocata nell'incoronazione del re Carlo I, rendendo omaggio in tal modo all'uno come all'altro, effigiandoli insieme nella medesima immagine, non senza porre l'accento anche sugli esponenti della società locale che a quella incoronazione erano stati presenti, ma soprattutto chiedendo alla Vergine, secondo quanto dichiarato a chiare lettere nella dedica dipinta, di proteggere se stesso e i suoi (cioè i membri del Capitolo di Szepes), conducendoli sulla retta via e impedendo loro di deviare. La pittura di Szepes costituisce, in buona sostanza, la trascrizione monumentale di una preghiera alla Vergine, come si evince bene proprio dalle parole della scrittura esposta, una pittura di carattere eminentemente votivo finalizzata a dare lustro, prestigio e autorevolezza alla prepositura e al suo preposto, garantendo visivamente l'intenzione di entrambi a rispettare le regole imposte dalla diocesi.

Di certo Henrik di Szepes sapeva bene come la “sacra corona” fosse in Ungheria la fonte del potere regale, e non doveva sfuggirgli che narrare in pittura un evento di cui era stato protagonista insieme a quella corona avrebbe costituito una forma altissima di autocelebrazione rispetto al potere politico e religioso. Forse si trattava persino di un evento già effigiato altre volte, con altri personaggi, e perché no, in uno stile più nobile o in luoghi più prestigiosi del regno. Non c'è dubbio però che, al di là dei desideri e delle intenzioni occasionali del committente, la pittura si inserisca in un piano simbolico, unico nell'Occidente medievale, ben più ampio del perimetro della prepositura nella quale fu eseguita, in base al quale il concetto stesso di Regno d'Ungheria si incarnava non tanto nella persona del re, quanto nella corona di santo Stefano, perché questa corona rappresentava l'elemento essenziale del principio di sovranità.

Questo articolo nasce nell'ambito di una ricerca, sulle relazioni politiche, culturali e artistiche esistenti nel Trecento tra il Regno di Sicilia e il Regno di Ungheria, supportata nell'anno accademico 2011-2012 dall'Institute for Advanced Study della Central European University di Budapest (CEU-IAS). Si presentano qui alcuni dei risultati conseguiti, limitando le referenze bibliografiche – laddove possibile – alle voci più recenti sul tema. Mi si consenta di citare in nota alcuni interventi nati nel contesto della medesima ricerca, ma ancora in corso di stampa.

¹ K.W. Ruminski, *Die Kirche St. Martin des Zipser Kapitels*, “Acta Historiae Artium Hungariae”, XXII 1976, pp. 21-54. Sulla storia della prepositura: K. Wagner, *Analecta Scepusii sacri et profani*, Wien 1773. Nel 1993 Spišský Hrad e i monumenti associati al castello sono entrati a far parte del World's Cultural and Natural Heritage Unesco.

² La pittura fu descritta per la prima volta, poco dopo la metà dell'Ottocento, all'Accademia ungherese delle scienze, da Arnold Ipolyi (1823-1886), vescovo di Nagyvárad, illustre figura di collezionista e storico dell'arte (D. Sallay, *Nineteenth Century Ecclesiastical Intellectuals and Early Italian Religious Art. Patterns of Collecting in Italy and Hungary, in Sacred possessions. Collecting Italian Religious Art 1500-1900*, a cura di G. Feigenbaum e S. Ebert-Schifferer, Los Angeles 2011, pp. 104-118), che interpretandone il soggetto iconografico, la attribuì a un maestro italiano oppure a un maestro locale a conoscenza dell'arte italiana: A. Ipolyi, *A középkori magyar festészet emlékeiből. A szepesváraljai XIV. századi történeti falfestmény* [Monumenti dipinti d'Ungheria. La pittura parietale di soggetto storico di Szepesváralja, risalente al XIV secolo], “A Magyar Tudományos Akadémia Évkönyve”, XII 1864, pp. 3-19 (riedito in A. Ipolyi, *Tanulmányok a középkori Magyar művészetről* [Studi di storia dell'arte medievale ungherese], Budapest 1997, pp. 161-187, con un aggiornamento bibliografico di M. Prokopp); e alcuni anni dopo da V. Myskovszý, *A szepesváraljai középkori műmlekek rövid ismertetése* [Breve presentazione dei monumenti medievali di Szepesváralja], “Archaeológiai értesítő”, VIII 1874, pp. 203-214. I saggi di Ipolyi e Myskovszý, essendo in ungherese, non ebbero grande diffusione, e la conoscenza di questo dipinto si deve soprattutto alle rapide osservazioni in pubblicazioni di carattere generale sulla pittura medievale ungherese, o di area germanica e slovacca: D. Radocsy, *A középkori Magyarország falképei* [Pitture parietali medievali in Ungheria], Budapest 1954, pp. 38-39, 220-221 (tav. XLIX), ed. cons. *Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn*, Budapest 1977, pp. 16-17, 176-178 (fig. 86), malgrado le forti ridipinture rendessero difficile la comprensione dello stile, la ritene eseguita da un pittore locale o forse giunto da Buda, in grado di maneggiare la maniera bizantina; A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik. Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500*, München-Berlin 1961, p. 149, vi riconobbe influssi italiani, così come V. Dvořáková, *Italienisierende Strömungen in der Entwicklung der Monumentalmalerei des slowakischen*

Mittelalters, Bratislava 1965, p. 74; M. Prokopp, *Italian Trecento Influence on Murals in East-Central Europe, particularly in Hungary*, Budapest 1983, pp. 96 ss., 184 ss., sostenne che lo schema compositivo del dipinto faceva pensare a opere romane di tardo-Duecento/primo-Trecento, come il mosaico di Giovanni di Cosma sulla tomba dell'arcivescovo di Toledo in Santa Maria Maggiore, soprattutto per la posizione del defunto inginocchiato di tre quarti accanto al trono della Vergine, o come il riquadro cavalliniano nel quale Bertoldo Stefaneschi prega la Vergine in Santa Maria in Trastevere; gli atteggiamenti dei personaggi e le loro proporzioni rifletterebbero inoltre un'ispirazione che potrebbe essere derivata dalla formazione italiana dell'arcivescovo di Esztergom, mentre il motivo decorativo sulla sommità della pittura troverebbe un parallelo nel sigillo del re Carlo I d'Ungheria realizzato nel 1331 dal senese Petrus Gallicus (sul quale va precisato che si tratta di un orafu la cui delineazione storiografica è nata da una non corretta interpretazione di alcuni documenti d'archivio trecenteschi: V. Lucherini, *Trasferimenti di orafi da Napoli all'Ungheria nel primo Trecento: questioni documentarie, storiografiche, stilistiche*, in *I trecento anni della mitra di San Gennaro*. Incontro di studio (Napoli, Real Cappella del Tesoro di San Gennaro, 5 luglio 2013), in corso di stampa. T. Wehli, *Die Probleme der Kunst in Ungarn um 1300, in Akten des 25. Kongress für Kunstgeschichte*, Wien 1985, pp. 65-68; Ead., *A művészetek a 14-15. századi Magyarországon. Tematikai és ikonográfiai jelenségek* [L'arte in Ungheria nei secoli XIV e XV. Fenomeni tematici e iconografici], in *Magyarországi művészet 1300-1470 körül* [Arte in Ungheria negli anni 1300-1470], Budapest 1987, pp. 181-216, in part. p. 214, negò invece che potessero riconoscersi nel pannello di Szepes influssi italiani o bizantini, individuandone le radici stilistiche nella medesima area geografica (per esempio, nelle pitture di Szepesdaróc/Drautz) e quelle iconografiche nella Porta Speciosa di Esztergom, oggi distrutta, ipotizzando anche che la distribuzione delle insegne distintive dei diversi protagonisti del dipinto rimandasse a una sorta di ripartizione pressoché paritaria dei poteri tra il sovrano e le altre istituzioni e autorità del regno. Su questa linea interpretativa si pose anche E. Marosi, *L'art à la cour angevine de Hongrie*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, catalogo della mostra (Abbaye de Fontevraud 2001), Paris 2001, pp. 178-193: “Les potentats locaux, le châtelain et le prévôt de Szepes, présents comme témoins, soulignent le caractère local de cette imagerie qui correspond à une interpretation traditionnelle du compromis entre puissance spirituelle et séculaire (selon la tradition d'Esztergom depuis la fin du XIII^e siècle)”. La Porta Speciosa, datata intorno al 1190, al tempo del re Béla III (1172-1196), era situata sul lato occidentale della cattedrale di Sant'Adalberto; sul suo timpano esterno si vedeva, secondo quanto è attestato in una pittura settecentesca, la Vergine con il Bambino in trono affiancata da sant'Adalberto sulla destra e santo Stefano sulla sinistra, a loro volta seguiti da un chierico e da uno scudiero; in basso, sull'ar-

chitrave, vi erano Béla III e l'arcivescovo di Esztergom, accompagnati ognuno dal simbolo del proprio potere, un castello e una chiesa: T. von Bogyai, *L'iconographie de la “Porta Speciosa” d'Esztergom et ses sources d'inspiration*, “Revue d'études byzantines”, VIII 1950, pp. 85-129; I. Takács, *Porta patet vitae. Az esztergomi székesegyház nyugati díszkapujáról* [A proposito della porta d'onore occidentale della cattedrale di Esztergom], in *Strigonium Antiquum. 2. Kezds és újrakezds*, a cura di M. Beke, Budapest 1993, pp. 53-60; P. Lövey, “Virtus, es, marmor, scripta”. *Red Marble and Bronze Letters*, “Acta Historiae Artium”, XLII 2001, pp. 39-55; B.Zs. Szakács, *The Research on Romanesque Architecture in Hungary. A Critical Overview of the Last Twenty Years*, “Arte medievale”, IV 2005, pp. 31-44. L'individuazione del modello compositivo della pittura di Szepes nella Porta Speciosa è stata poi ripresa da M. Lionnet, *Mise en images des rapports entre culte de la Vierge et pouvoir royal en Hongrie à la fin du Moyen Âge: état de la question, in Identités hongroises, identités européennes du Moyen Âge à nos jours*, sous la direction de P. Nagy, Mont-Saint-Aignan 2001, pp. 51-70, secondo la quale l'immagine sarebbe stata realizzata in occasione di una visita del re Carlo I a Szepes, al fine di legittimare la sua ascesa al trono d'Ungheria: un'ipotesi motivata dalla convinzione che il re avrebbe una posizione dominante rispetto agli altri personaggi a lui subordinati. Nel frattempo, era ritornato sulla chiave di lettura italianizzante, proponendo un'interpretazione politica della pittura, M. Tognet, *Die Monumental Malerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Slowakei. Beitrag über die Rezeption der italienischen Einflüsse in der Malerei Mitteleuropas, in King John of Luxembourg (1296-1346) and the art of his era*, Atti della conferenza internazionale (Prag, 1996), a cura di K. Benešová, Prag 1998, pp. 336-342, che mise la pittura murale di Szepes in correlazione con la tavola del *San Ludovico in trono che incorona Roberto d'Angiò* di Simone Martini, oggi nel Museo di Capodimonte a Napoli (sulla quale, *infra*, nota 39), suggerendo che a Szepes si sarebbe messa in scena una risposta ungherese alla volontà di Roberto d'Angiò (ritenuto il committente della pala martiniana) di legittimare visivamente la sua ascesa al trono di Napoli; nella presenza di due corone nel dipinto di Szepes Tognet vide inoltre un riferimento alla questione della successione al trono di Napoli, alla quale Carlo I d'Ungheria da sempre aspirava in contrapposizione con Roberto. Sulla produzione artistica del periodo angioino in Ungheria, sulla quale c'è una consistente bibliografia soprattutto ungherese, si vedano almeno E. Marosi, *Die Europäische Stellung der Kunst der Anjouzeit in Ungarn*, “Alba Regia”, XXII 1985, pp. 39-47; I. Takács, *Königsbof und Hofkunst in Ungarn in der späten Anjouzeit, in Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur Sigismunds von Luxemburg, 1387-1437*, catalogo della mostra (Budapest 2006), a cura di I. Takács, Mainz am Rhein 2006, pp. 68-86; e da ultimo, V. Lucherini, *L'arte alla corte dei re “napoletani” d'Ungheria nel primo Trecento: un equilibrio tra aspirazioni italiane e condizionamenti locali*, in *Arte di Corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, a

cura di S. Romano e D. Zaru, Roma 2013, pp. 371-396.

³ Sui concetti medievali di arte come imitazione della natura: E. Kantorowitz, *The Sovereignty of the Artist. A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art*, in *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panowsky*, a cura di M. Meiss, New York 1961, pp. 267-279.

⁴ Per la trascrizione e l'interpretazione delle iscrizioni si fa riferimento a Ipolyi, *A középkori magyar festészet emlékeiből* cit., pp. 9 ss.

⁵ *Comes o ispán* della regione di Szepes era a quell'epoca Fülöp Druget, un uomo molto vicino al re angioino, che cumulò questa carica, un *honor* revocabile, con quella di guardiano del castello reale dello stesso nome. La sua nomina avvenne nel 1315. Fülöp, suo fratello János e suo nipote Vilmos seguirono uno dopo l'altro l'incarico più importante della corte, quello di palatino, tra il 1323 e il 1342: E. Csukovits, *Le innovazioni istituzionali nell'età angioina e i loro parallelismi napoletani*, in *L'Ungheria angioina*, a cura di E. Csukovits, Roma 2013, pp. 59-119, in part. p. 75 (si rinvia all'intero volume per il punto storiografico più aggiornato su questi temi).

⁶ Poteva trattarsi di uno dei giovani cavalieri al servizio personale del sovrano ungherese con il titolo di “*aulæ regiae iuvenis*”, per le cui funzioni *ibid.*, p. 85. ⁷ Sulla determinazione della destra araldica nel lessico del blasono: L. Hablot, *Aux origines de la dextre héraldique. Écu armorié et latéralisation au Moyen Âge*, “Cahiers de civilisation médiévale”, LVI 2013, pp. 281-294. Sulle armi dei re angioinoi d'Ungheria: Sz. de Vajay, *L'héraldique hongroise*, Lausanne 1961; Id., *L'héraldique, image de la psychologie sociale*, “Atti della Accademia Pontaniana”, XVI, 1966-1967, pp. 39-53.

⁸ C. de Merindol, *L'héraldique des princes angevins, in Les princes angevins du XIII^e au XV^e siècle: un destin européen*, Atti delle giornate di studio (Angers, 2001), sotto la direzione di N.-Y. Tonnerre e E. Verry, Rennes 2003, pp. 277-310. Sul valore politico dell'araldica: Id., *L'imaginaire du pouvoir à la fin du Moyen Âge. Les prétentions royales, in Représentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Âge*, Atti del convegno (Université du Maine, 25-26 marzo 1994), a cura di J. Blanchard, Paris 1995, pp. 65-92.

⁹ Prima dei restauri al quale l'affresco è stato ipotizzato nel 2005 (curato dal gruppo di specialisti del Regional Restoration Studio di Levoča, con il supporto finanziario della Messerschmitt Stiftung), lo scudo appariva ridipinto in modo da sembrare un occhio del muro, e la metà sinistra era in parte cancellata. Tre sono gli interventi attestati in precedenza: il primo nel 1850 (W. Merklas), durante il quale si completò la bordura e altre piccole parti andate perdute; un secondo negli anni 1873-1889 (F. Storno), durante il ripristino delle forme medievali della chiesa; un terzo nel 1943 (J. Hanula). Durante gli ultimi restauri sono state trovate anche vecchie ridipinture localizzate, delle quali è stata ipotizzata una datazione al momento in cui la chiesa romanica fu goticizzata: L. Székely, E. Spaleková, *Návrb na restaurovanie pamiatky Korunovanie Karola Róberta z Anjou za uborského kráľa, Oblastný restaurátorský ateliér*, Levoča 2005; L. Székely, E. Spaleková, *Koruno-*

Les voix de la nature aux portails de la cathédrale de Lyon (XIVe) : le cycle du péché originel

Nicolas Reveyron, Institut Universitaire de France, Université Lumière-Lyon 2

Résumé

Le portail central de la cathédrale de Lyon présente un récit en médaillons sculptés tiré de la Genèse, qui débute avec la Création du monde et s'achève avec la rencontre de Laban et d'Éliézer. Cette suite de 40 scènes sculptées en bas-relief dans des quadrilobes met en évidence la puissance séductrice conférée à la femme par la nature et le rôle de la séduction féminine dans l'économie du salut. Mais avant d'aborder ce thème, il convient d'abord de proposer une datation des portails, puis d'analyser la structure narrative : c'est dans la construction même du récit, par le choix des scènes et par le rapport des suites de médaillons avec l'architecture, que s'élabore et se lit la réflexion. Les autres médaillons des 3 portails en forment un prolongement ou un commentaire. Ils en sont en quelque sorte une extension, une ouverture sur le quotidien ou le fantastique. Cette riche composition trouve une place singulière dans la production littéraire sur le sujet, tout particulièrement au milieu d'œuvres contemporaines, comme la seconde partie du *Roman de la rose* ou la *Divine comédie* de Dante.

Introduction

Vaste question que celle de la représentation des réalités naturelles dans l'art médiéval, surtout dans cette Europe occidentale où la religion chrétienne n'oppose pas d'interdit rédhibitoire à la figuration de la créature, c'est-à-dire ce qui a été créé par Dieu. On peut s'intéresser aux modes de représentation et aux matériaux et techniques privilégiés. On peut choisir le parti thématique de l'objet représenté, un paysage, les fleurs, tel animal, la figure humaine ... On peut aussi aborder la question dans une monographie d'artiste. On peut de même considérer les traitements esthétiques de la réalité perçue : l'abstraction figurative propre aux premières œuvres romanes, le naturalisme clas-

sicisant de la Renaissance XIIe ou celui de l'art gothique dans la 2e moitié du XIIIe siècle qui ouvre sur un nouvel humanisme, l'idéalisme courtois, le réalisme du XVe siècle ... Quel était le rapport de l'artiste au modèle ? Quelle était l'attente des spectateurs ? Quelle était, dans cette optique, la réception des œuvres ? De l'effroi de Bernard, l'écolâtre d'Angers, face aux statues de sainte Foy de Conques et des saints d'Occitanie, à l'émerveillement d'un Baudri de Bourgueil (1045-1130) soulignant que, dans les figurations ornant la chambre d'Adèle de Blois, « toutes choses s'y offrent à la vue de telle sorte qu'on les croit réelles »¹, la gamme des réactions est extrêmement diverses et montre une multiplicité de réceptions face aux mêmes œuvres au même moment.

À Lyon, l'architecture médiévale témoigne d'un intérêt marqué pour l'évocation de la nature². Dans l'abside romane de l'abbatiale de Saint-Martin d'Ainay, les pilastres regorgent d'animaux occupant les nœuds des entrelacs décoratifs, paon, ours, oiseau buvant à une coupe, corbeau, agneau ... Dans le sanctuaire roman de la cathédrale, imitation austère de l'architecture monumentale romaine, les bandeaux de marbre incrustés de ciment brun apportent une touche de couleur et de fantaisie, avec ce fourmillement d'animaux et de bustes d'hommes et de femmes pris dans des rinceaux, qui tous attestent un sens aigu de l'observation. À la fin du Moyen Âge, le portail nord de Saint-Nizier est habité, dans ses dais, par des animaux mis en scène dans des récits charmants et un peu mièvre³, reflet d'un goût très répandu pour une nature délibérément anthropomorphe. Mais c'est sans conteste les portails occidentaux de la cathédrale de Lyon (illustration 1) qui offrent le bestiaire naturel et fantastique le plus abondant⁴. Construits au XIVe siècle, les trois portails témoignent d'un intérêt protéiforme pour les réalités naturelles. Les nombreux médaillons



1. Les portails occidentaux de la cathédrale de Lyon. Cliché J.P. Gobillot



qui en ornent les piédroits présentent la nature dans ses manifestations les plus diverses : plantes, animaux sauvages ou, plus rarement, domestiques, bestiaires exotiques, animaux historiques, monstres, bêtes fantastiques, scènes de la vie rurale, scènes de chasse ...

L'homme et la femme y sont aussi abondamment représentés et leur relation à la nature constitue le thème le mieux et le plus largement développé. Ils apparaissent dans des figurations où prédomine la représentation des affects naturels, soit qu'ils y cèdent, soit qu'ils les combattent. Bien au-delà de la morale, qui est le produit d'une des lectures possibles des programmes, les images posent la question fondamentale de l'attitude de la créature laissée libre au sein de la nature. Question qui irrigue l'iconographie lyonnaise (chapiteaux de Saint-Martin d'Ainay, XII^e) et tire son origine des écrits de saint Irénée, évêque de Lyon à la fin du II^e siècle et père de l'Eglise⁵. Les recherches d'archéologie (chronologie de la construction) et d'histoire de l'art (stylistique, iconographie) menées sur la façade de la cathédrale pendant sa restauration en 2011 ont été l'occasion de rouvrir à nouveau frais le dossier d'un chef-d'œuvre méconnu d'une période artistique tout aussi méconnue. Le présent travail n'a pour modeste ambition que de présenter les prémices d'une réflexion sur le thème de la nature traité dans les médaillons et les consoles des portails. Il s'attachera à mettre en évidence les constructions iconiques sophistiquées qui ont permis l'élaboration de programmes iconographiques à plusieurs niveaux de lecture : l'articulation des images et de l'architecture joue, dans ce processus, un rôle essentiel qui met en outre le spectateur au cœur de l'expérience – modalités de perception et modes de lecture.

1. La place des portails de la cathédrale de Lyon dans l'histoire de l'art

Commencée vers 1175, la construction de l'actuelle cathédrale de Lyon s'est déroulée sur le dernier quart du XII^e siècle (sanctuaire roman) et le XIII^e siècle (3 des 4 travées doubles de la nef⁶). La façade (illustration 2), indissociable de la première travée double qu'elle ferme à l'ouest, remonte au XIV^e siècle.

1.2. Approche historiographique

L'ensemble occidental de la cathédrale de Lyon est très mal documenté. Les rares dates attestées dans les archives sont toutes tardives. Elles concernent la rosace flamboyante, mise en place en 1392 par Jacques de Beaujeu, maître de l'œuvre, et dotée de vitraux en 1393-1394 par Henri de Nivelles, maître d'origine parisienne attaché à la cathédrale, et les dernières œuvres sculptées, les 3 figures de Dieu le père, de l'archange Gabriel et de la Vierge achevées en 1481 par Hugonin de Navarre pour la gable aérien dominant la façade. Attachée au niveau de la rosace, la voûte sexpartite de la première travée double de la nef principale a été financée par le cardinal de Talaru (1375-1389) et l'archevêque Philippe de Thurey (1389-1415).

Nous n'avons en revanche aucune donnée écrite sur le début



des travaux de la façade, établie sur un substrat mis en place à la fin du XIIe siècle. En 1835, Prosper Mérimée a daté du milieu du XIIIe siècle les médaillons des portails, d'après le style des vêtements figurés dans les scènes et la comparaison avec les quadrilobes de Notre-Dame de Paris⁷. A Lyon, l'opinion courante en repoussait au contraire la réalisation à la fin du XIVe siècle, attribuant, mais sans preuve, l'achèvement des travaux aux nombreuses donations faites à cette période. Dès 1843, toutefois l'archéologue lyonnais Hippolyte Leymarie corrigeait ces deux excès par une datation moyenne, plus en accord avec le style de l'ensemble : « La base du portail que ces fondations pieuses [donations de 1391] font rejeter avec trop de légèreté vers la fin du XIVe siècle, nous semble au contraire appartenir au commencement »⁸. En 1880, dans sa *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lucien Bégule confirmait cette hypothèse et identifiait comme commanditaire de la façade l'archevêque Pierre de Savoie (1308-1332). Il appuyait, à juste titre, son jugement sur les représentations nombreuses des armes de Savoie et les deux figurations, disposées en bonne place, de la consécration d'un archevêque, tous médaillons visant à exalter un prélat à qui le roi de France menaçait d'enlever l'essentiel de ses prérogatives politiques sur la ville, ce qui advint finalement en 1312 par le rattachement de Lyon au royaume de France.

L'autre aspect de la problématique concerne les influences reçues ou exercées. Dans une optique comparatiste, Lucien Bégule a établi un rapprochement entre les portails de Lyon et ceux du transept de la cathédrale de Rouen, qu'il considérait comme contemporains : « Quelle que soit la richesse prodiguée sur les soubassements des portails d'Amiens, d'Auxerre, de Paris, aucun ne peut lutter avec celui de Lyon ; seules, les deux portes latérales de la *Calende* et des *Libraires*, à la cathédrale de Rouen, présentent une disposition analogue ». En 1935, Marcel Aubert a ouvert la question des influences sur la problématique de la descendance des quadrilobes lyonnais : « Exécutés vers 1310-1320, ces médaillons sont de peu postérieurs à ceux des portes du Libraire et de la Calendes de la cathédrale de Rouen, antérieurs à ceux que Clément VI a fait exécuter aux jambages du portail de la chapelle qu'il terminait en 1351 dans son palais d'Avignon »⁹.

Mais dix ans avant la *Monographie de la cathédrale de Lyon*, émergeait une autre question, plus inattendue, celle des rapports des portails de Saint-Jean avec l'Italie. Dans un article publié en 1870 sur les peintres en Savoie du XIIIe au XIXe siècle, Auguste Dufour et François Rabut notaient, à propos de Gregorio Bono, peintre vénitien appelé à la cour de Savoie dans la première moitié du XVe siècle, qu'en 1416, sur ordre d'Amédée VIII de Savoie, qui devait devenir pape sous le nom de Felix V, il avait réalisé un relevé des portails de la cathédrale de Lyon, rehaussé de couleurs¹⁰. L'hypothèse consécutive d'une influence tardive des portails lyonnais sur la sculpture florentine du XVe siècle, influence transmise indirectement par la Savoie ou plus directement par Felix V, a été débattue au début du siècle

suivant. En 1906, Françoise Lefrançois Pillon¹¹ établissait des comparaisons entre les quadrilobes des portails de Rouen et de Lyon, d'une part, et, d'autre part, ceux de la porte sud du baptistère de Florence, exécutés par Andrea Pisano entre 1330 et 1336. En 1907, Conrad de Mandach¹² rapprochait les bas-reliefs de Lyon de ceux dont Donatello avait orné les portes de Saint-Laurent de Florence entre 1461 et 1466. La question a été ultérieurement intégrée à la plus large problématique des rapports entre Lyon et l'Italie avant la Renaissance¹³.

La question des influences n'a pas été reprise depuis la synthèse de René Jullian, sinon indirectement dans la très belle étude des portails du transept de la cathédrale de Rouen réalisée par Markus Schlicht qui a montré tout ce que les portails normands devaient à leur modèle parisien : les portails du transept de la cathédrale de Paris¹⁴. De fait, les portails de la façade de la cathédrale de Lyon se sont inscrits exactement dans la même lignée, soit directe, ce qui paraît le plus vraisemblable, soit indirecte, par le biais des portails rouennais. Qu'il s'agisse de la façade proprement dite ou de son revers, les formules parisiennes ont été reprises à Lyon avec la plus grande précision, à cette nuance près que les décors en trois dimensions comme les gables ont été traités en deux dimensions, comme un dessin de pierre.

1.3. Nouvelle proposition de datation

La chronologie des portails lyonnais et de toute la façade (ill. 1 et 2) a fait l'objet de nouvelles propositions à la lumière des dernières découvertes archéologiques, propositions qui confèrent à leur construction une étendue plus grande que ne le laissent supposer les textes et les analyses stylistiques. La récente campagne d'archéologie du bâti menée sur la façade lors de sa restauration¹⁵ a montré que ses parties hautes – le gable supérieur et les 2 tours – appartiennent au XVe siècle et que le chantier s'est terminé par l'érection tardive de la tour nord, dans le courant du XVe siècle. Les débuts du chantier peuvent aussi être mieux cernés, grâce à l'analyse archéologique des programmes iconographiques. On relève en effet, dans la composition générale des programmes développés par les médaillons, une rupture manifeste qui intervient entre le portail central et les deux portails latéraux.

Le portail central est presque entièrement consacré à deux narrations de longueurs très inégales, méthodiquement développées en continu. Il comporte en effet un registre¹⁶ entier (2^e registre nord et sud) exposant la vie de saint Jean-Baptiste et un vaste programme tiré de la Genèse, en 3 registres, depuis la Création du monde jusqu'à la rencontre de Laban et d'Éliézer¹⁷. A l'inverse, les portails latéraux, eux, rassemblent, comme une encyclopédie en images, des médaillons indépendants qui figurent des personnages, des animaux, des monstres et des scènes très divers, illustrent des thèmes tout aussi divers et ne laissent entrevoir aucune composition cohérente. A peine peut-on distinguer 3 petits programmes : la légende de Théophile en 2 médaillons, au portail sud, et, au portail nord, 2 épisodes de

6. Genèse, histoire de Loth : dialogue des filles de Loth. Cliché N. Reveyron

8. Genèse, registre du péché originel : la création d'Eve. Cliché N. Reveyron

10. Genèse, registre du péché originel : la tentation. Cliché N. Reveyron

7. Genèse, registre du péché originel : la création du monde. Cliché N. Reveyron

9. Genèse, registre du péché originel : l'interdiction divine. Cliché N. Reveyron

11. Genèse, registre du péché originel : le chasement du Paradis. Cliché N. Reveyron





l'histoire de Samson, ainsi que la vie publique de saint Pierre en 6 médaillons.

Si ces deux formes radicalement différentes d'organisation iconographique avaient été exactement appliquées aux deux groupes architecturaux – une forme pour le portail central et l'autre forme pour les portails latéraux –, on aurait pu identifier dans cette opposition formelle non pas deux moments différents dans la chronologie des travaux, mais un choix iconographique délibéré : la narration des récits sacrés pour le grand portail, l'exposition encyclopédique pour les portails latéraux. Mais il se trouve que la limite entre la composition narrative ordonnée et l'apparent désordre de l'exposition encyclopédique passe à l'intérieur même du portail central : la narration de la Genèse s'interrompt brutalement au 5^e registre, côté sud, sur un événement – la rencontre de Laban et d'Éliézer – qui ne saurait en aucun cas être considéré comme un thème majeur, *a fortiori* comme la conclusion d'un récit cohérent. A partir de cette rupture, les représentations sont dispersées au hasard comme

dans les portails latéraux, mêlant des figures de saint (Nicolas, Marguerite et la Tarasque, Sébastien, Georges, Martin), des scènes de la vie courtoises (jouvenceaux et jouvencelles), des rois et des reines en action, des scènes moralisantes où des femmes séduisent des bourgeois ou des clercs.

Cette anomalie dans la distribution des sujets et la brutale rupture dans le récit continu prouvent que les travaux ont connu un temps d'arrêt à l'intérieur même du portail central, entre, d'une part, le 5^e registre sud et, d'autre part, le 5^e registre nord et 6^e registre (nord et sud) : le programme qui y avait été prévu initialement n'a jamais été réalisé dans son entier. L'identité d'organisation iconographique entre ces deux derniers registres du portail central et les médaillons des portails latéraux confirme qu'ils forment ensemble une œuvre chronologiquement homogène et plus tardive que les médaillons narratifs. Le portail nord de la façade peut être attribué sans risque d'erreur à l'évêque de Pierre de Savoie (1308-1332). Il est principalement dédié aux évêques martyrs de Lyon (voussures) et les 6 médaillons consacrés à la vie de saint Pierre insistent à la fois sur la vocation de l'apôtre, préfigure du pontife, et sur son martyre¹⁸. Ces ensembles iconographiques sont une réponse au contexte historique : en 1312, le roi de France a définitivement mis la main sur Lyon, privant l'archevêque de son pouvoir politique.

Le portail sud, quant à lui, ne recèle aucun détail iconographique, même simplement allusif, susceptible de révéler une perspective historique. Sur le plan stylistique, toutefois, ce tiers méridional de la façade semble avoir été réalisé avec moins de rigueur que les deux autres portails, comme si l'on avait précipité l'achèvement des travaux de sculpture. Les tympans des piédroits, qui renferment des figures très diverses et d'une très haute qualité dans le portail central et le portail nord, ne contiennent, au sud, que le même buste d'ange tenant deux couronnes, répété *ad nauseam*. Il est dès lors possible d'établir une chronologie relative des travaux et de proposer des hypothèses de datation.

L'érection des portails a commencé par le portail central, vraisemblablement tôt dans le siècle, peut-être même à la charnière du XIII^e et du XIV^e siècle. Les travaux se sont arrêtés au moment où on réalisait le 5^e registre. Après une interruption suffisamment longue pour que le programme initial soit abandonné et que lui soit substitué un tout autre ensemble d'images, à caractère encyclopédique, ils ont été repris au nord, par la construction du portail septentrional. Il est difficile d'assigner une date à ce moment dans l'épiscopat de Pierre de Savoie. L'évocation de l'emprisonnement et du martyre de saint Pierre, des évêques lyonnais martyrs ou victimes du pouvoir politique peut avoir précédé l'annexion de Lyon au royaume en 1312, préparé de longue date dès la fin du XIII^e siècle et objet, dès 1308, de tractation entre le roi et Pierre de Savoie. Elle peut aussi être contemporaine de l'événement ou bien, ce qui est moins vraisemblable, le suivre de quelques années. L'érection du portail méridional a suivi directement celle du portail nord.



2. Architecture des programmes iconographiques du portail central

L'iconographie des portails se développe sur cinq lieux : les tympans, les voussures, les niches des statues, les piédestaux des embrasures, qui portaient des statues, et, en saillie sur le nu de la façade, servant aussi de supports à des personnages en ronde-bosse, les consoles libres (ill. 1). Tympans, voussures et statues constituent en quelque sorte le programme officiel de la façade, celui qui condense de façon lapidaire l'ecclésiologie de l'Église lyonnaise, orientée sur le jugement dernier, l'enfance du Christ et le martyre de Pierre. Consoles et piédroits sont au contraire les lieux privilégiés du développement et du commentaire. Développement d'idées maîtresses, comme le rôle de la femme dans la création, sujet qui nous intéresse ici. Commentaire de raisonnements ou de narrations, favorisé par le nombre considérable de médaillons : le choix de certaines scènes et le rejet d'autres, l'ampleur donnée à tel passage de la Genèse, la juxtaposition signifiante de figurations, les compositions internes au récit général, les dispositions en miroir ..., tous ces jeux de relation entre images constituent aussi des formes de commentaire par association.

2.1. Architecture du récit de la Genèse

Les embrasures des portails comprennent 3 ou 4 paires de piédestaux : 6 piédestaux dans les portails latéraux, qui correspondent à 3 voussures, et 8 piédestaux dans le portail central, qui correspondent à 4 voussures (ill. 1). Sur ces piédestaux, les médaillons quadrilobés se répartissent en 7 registres horizontaux. Sur un premier registre (registre 1) de petits médaillons qui se développent comme une prédelle de retable¹⁹, se superposent 5 registres de grands médaillons (registre 2 à 6). Le 7^e registre est composé non plus de médaillons quadrilobés à la sculpture en faible relief, mais de petits tympans trilobés, dont les figures sont en fort relief. Les consoles se situent à la

hauteur de ce 7^e registre. Leurs trois faces visibles sont traitées aussi comme de petits tympans trilobés. Les médaillons narratifs du portail central forment un ensemble continu, alors que les consoles constituent chacune une unité de sens : les structures sont radicalement différentes.

Contrairement à ce que pourrait laisser supposer une ressemblance formelle (les images sont traitées en médaillons) et structurelle (le récit progresse du bas vers le haut) avec le vitrail, les quadrilobes narratifs ne s'organisent pas en boustrophédon. Le récit est construit à partir de la porte et se déroule à chaque demi-registre (nord ou sud) de l'intérieur vers l'extérieur. Le récit de la genèse, par exemple, débute contre la porte au 3^e registre, du côté sud, de la création du monde à l'offrande de Caïn et d'Abel. Le meurtre d'Abel, qui suit l'offrande des prémices, se trouve à nouveau contre la porte, au 3^e registre, du côté nord. Loin d'être un simple choix pratique, cette disposition s'avère essentielle à la fois dans l'économie de l'architecture et dans la construction du récit. Tout d'abord, elle s'accorde avec la fonction de la porte – fonction d'accueil ici plutôt que d'entrée – et, par ses effets de symétrie rigoureuse, avec la monumentalité du portail. Elle confère ensuite une relative autonomie de sens à chaque demi-registre (nord ou sud), qui devient alors un chapitre du récit en image, déconnecté de la division en chapitre du texte lui-même.

Enfin, elle répond aussi à une lecture théologique du récit, en distribuant les scènes entre le sud et le nord, c'est-à-dire entre le côté de la rédemption et le côté du mal. En effet, comme le montrent les programmes iconographiques des sanctuaires (XII^e) de Saint-Martin d'Ainay (les 2 chapiteaux du chœur) et de la cathédrale (les 7 chapiteaux de l'abside), l'art roman lyonnais a conservé cette répartition signifiante nord-sud, héritée de l'époque paléochrétienne. Au XIV^e siècle, le portail central l'a reprise, pour placer au sud le péché originel, faute « ontologique » qui a motivé la rédemption, et au nord, le mal en acte :

16. Les consoles libres septentrionales : la dame à la licorne. D'après L. Bégule (1880)



17. Les consoles libres septentrionales : le lai d'Aristote. D'après L. Bégule (1880)



18. Les consoles libres septentrionales : jeunes amoureux. D'après L. Bégule (1880)



meurtre d'Abel, meurtre de Caïn par Lamech, interdit bravé dans l'arche de Noé ... La narration iconique est ainsi une paraphrase de la narration textuelle, mais aussi une interprétation qui explique et justifie le choix des scènes et de leur regroupement.

2.2. Lecture frontale, lecture latérale

A ces dispositions spatiales, qui structurent idéalement le programme, se surimpose une difficulté de perception, qui a été intelligemment mise à profit pour fonder une pluralité de lectures²⁰. Les piédestaux portant les médaillons sont en effet de plan carré. Ils présentent donc une face frontale, c'est-à-dire tournée vers l'ouest et vers celui qui s'engage dans le portail, et une face latérale (nord pour les piédroits méridionaux et sud pour les piédroits septentrionaux). Cette dernière n'est visible que de celui qui, abandonnant son cheminement, se tourne délibérément vers elle. De ce fait, la lecture immédiate est celle des seules faces frontales. La lecture des faces latérales est seconde, subordonnée à une volonté spécifique. Quant à la lecture en continu du récit, elle est le produit d'une intention et d'une démarche complexe, une reconstitution intellectuelle réalisée à partir d'une perception fragmentée. C'est notamment celle de l'historien de l'art.

Le récit de l'inceste de Loth, qui est développé en 4 médaillons (M5 à M8) dans le 4e registre nord, illustre clairement à la fois cette pluralité de lecture et la méthode d'analyse (ill. 3 à 6). Parmi les anomalies relevées par Lucien Bégule dans la construction du programme tiré de la Genèse, figure l'incohérence apparente de ce récit, aussi effroyable à écrire qu'impossible à figurer. La première scène (M5 – ill. 3) est un médaillon latéral. Il est inachevé, ou, plus exactement, à peine ébauché : à l'intérieur du quadrilobe, s'étend, sur les trois quarts de l'espace disponible, une surface simplement épannelée. On distingue toutefois dans l'angle supérieur gauche de cette surface la marque faite par une tête, non sculptée, sur un oreiller

et, immédiatement en-dessous, le contour minimaliste d'une autre tête. Il s'agit de Loth et de sa fille aînée couchés dans un lit. La seconde scène (M6 – ill. 4) est un médaillon frontal. Il représente Loth, de face, entouré de ces deux filles qui l'enivre. La troisième scène (M7 – ill. 5), qui est un médaillon latéral, reprend le même schéma à peine ébauché que dans la première scène (M5). La dernière scène (M8 – ill. 6), en position frontale, représente les deux sœurs en conversation, dans une posture courtoise qui n'est pas sans rappeler, dans les attitudes et les gestes de tendresse, des Visitations contemporaines.

La construction du récit semble donc marquée par une erreur dans la distribution des scènes : l'enivrement de Loth, qui précède chronologiquement les deux scènes d'inceste, aurait dû débiter cette narration en M5, au lieu d'être intercalée entre les deux scènes irréprésentables. Ce déplacement est en revanche parfaitement justifié dans le cadre d'une double lecture de l'épisode. La lecture frontale fait apparaître deux scènes représentables : la conversation des filles de Loth et, en chronologie régressive, l'enivrement de Loth par ses filles. La lecture latérale évoque crûment l'inceste de Loth ; et même si cette évocation est atténuée par le traitement quasi aniconique des médaillons, elle n'en est pas moins présente sur la façade, et doublement présente. A la lecture frontale et tolérable d'un épisode de la Genèse, se superpose, dans un mouvement tournant du spectateur, comme dans une anamorphose, une lecture factuelle, intolérable et atténuée, qui peut être un commentaire de la première lecture, commentaire historique, moral ou théologique.

3. *Natura e figura : la femme et la nature*

Nature dialogue en plusieurs voix avec les programmes et les évocations des portails. Nature des bestiaires familiers, avec ces animaux croqués « al vif ». Nature du bestiaire féminin, issu du *Bestiaire d'amour* composé par Richard de Fournival dans la première moitié du XIIIe siècle²¹, illustré par la licorne par exemple, mais dont il conviendrait de recenser exactement les figures dans les 3 portails. Nature fantastique de la *tête de feuille*, des *quatre lièvres* réunis par les oreilles suivant le schéma de la svastika, de l'*animal fantastique* chevauché par un vieillard²² ... Nature issue de l'Antiquité comme le phénix qui renaît de ses cendres, symbole de la résurrection, ou le pélican symbole de la charité²³, l'aigle romaine, l'éléphant et sa tour de combat, la chasse au sanglier issue des sarcophages tardo-antiques²⁴ ... Nature moralisante, comme le fouglier qui se nourrit de poisson frais symbole du bon chrétien, l'autruche symbole de la glotonnerie, le lion symbole d'orgueil ... Nature contemporaine qui accompagne les scènes courtoises. Nature charmante, à tous les sens du terme, caractéristique d'un goût du naturel et une nostalgie du retour aux sources et qui s'exprime dans les animaux symbolisant les valeurs de la vie noble : le faucon de l'amoureux, le chien de la jouvencelle, le joli petit écureuil pelotonné dans les rameaux d'un arbre, caractéristique du jardin du château ...

Ce dialogue de la Nature et de ses figurations définit plu-

19. Médaillon représentant une sorcière chevauchant nue un bouc, en brandissant un lapin (portail sud, côté nord, registre 2, médaillon 4). Cliché N. Reveyron



sieurs axes thématiques. Les emblèmes moraux, comme ce soldat luttant à la hache contre un chien logé dans une coquille d'escargot, véritable commentaire narratif, par substitution d'animaux, du combat du chevalier et de l'escargot. Les évocations de la surnature, dans la sorcière ou les quatre lièvres, liés à l'alchimie ... La Mère-Nature où se réfugie la licorne auprès de la jeune vierge, où s'ébattent aussi les jouvenceaux et les amoureux, tous reflets des valeurs d'un amour courtois qui rétablit l'humanité et l'aménité de la séduction. Il ne faut pas oublier la dimension esthétique de cette nature foisonnante qui envahit les fonds des scènes de la Genèse – principalement la vigne des médaillons de Noé – ou des grandes scènes des consoles libre. Il ne faut pas négliger non plus une dimension généralement méconnue dans l'iconographie, mais bien présente au XIVe siècle : l'humour. C'est dans cette optique qu'il faut replacer l'organiste recraché par un poisson : sculpté non loin de la famille de sirènes et figuré de façon à donner d'abord l'impression d'une nouvelle sirène mâle, il intervient dans cet ensemble comme un commentaire ludique²⁵.

3.1. *La femme et la nature : la puissance de séduction*

Dans toute la façade, le rapport de la femme et de la nature est traité principalement à travers le thème de la séduction qui s'avère une clef de lecture essentielle. Le premier développement du thème apparaît bien sûr au début de la Genèse, dans le récit du péché originel. Le premier registre du récit de la Genèse (3e registre sud) lui est dédié (ill. 7 à 14). Le premier médaillon (ill. 7) représente la création du monde, jusqu'à celle du premier homme exclusivement (M1). Le second médaillon (ill. 8) figure la création d'Eve (M2). Les 4 médaillons suivants développent le péché originel proprement dit : interdiction émise par Dieu (M3 – ill. 9), tentation d'Adam et Eve (M4 – ill. 10), chasement du Paradis (M5 – ill. 11) et don des vêtements par un ange à Adam et Eve (M6 – ill. 12). Suivent l'évocation de la vie d'Adam et Eve sur terre (M7 – ill. 13) et l'offrande des prémi-

ces par Cain et Abel (M8 – ill. 14). L'ensemble est composé comme un triptyque de 4 médaillons consacrés au péché originel, entouré de deux paires de médaillons, le moment initial, à gauche, et les conséquences, à droite.

Le choix des 8 moments retenus et le rejet d'autres moments tout aussi importants sont révélateurs des intentions de l'auteur du programme. La création du monde est une image unique, condensée à l'extrême, depuis la séparation des éléments jusqu'à la création des animaux. En revanche, la création de l'homme n'a pas été représentée. Cette prétériorité est éloquente. Elle donne une plus grande puissance évocatrice au médaillon de la création d'Eve. En revanche, le récit du péché originel est largement développé en 4 médaillons : interdit, séduction, chassément, vêtements. Dieu n'intervient qu'au premier moment : il est le garant de la loi. Contrairement au chapiteau d'Ainay créé deux siècles auparavant, ce n'est pas Dieu, le Dieu aimant et consolateur de la Genèse, qui chasse Adam et Eve du Paradis, mais un ange. Le péché est aussi une scène condensée, comme souvent, où Satan a d'ailleurs pris la figure d'un petit dragon : séduction, consommation d'Eve, don du fruit à Adam, consommation d'Adam, découverte de la nudité. La vie sur terre d'Adam et Eve et l'offrande des prémices reprennent des schémas très classiques. Mais le meurtre d'Abel, qui suit habituellement l'offrande, a été rejeté au début du 3^e registre nord : la scène relève non pas du péché originel, mais du péché en acte.

Les deux lectures du registre proposent deux interprétations différentes du même récit. La lecture frontale met en évidence Eve et sa nature séductrice : création d'Eve, séduction d'Eve puis d'Adam, don des vêtements à Adam et Eve qui mettent en cause le corps nu, offrande de Caïn et d'Abel. La figuration de la scène – plus rare – du don des vêtements apparaît ici incongrue, compte tenu de la place disponible : des scènes rejetées, comme la création d'Adam, y auraient eu plus de légitimité. Mais l'absence du protoplaste réduit la responsabilité d'Adam et accentue celle d'Eve, tandis que la représentation du don des vêtements souligne le médium de la séduction : le corps féminin. Notons que ce registre surmonte directement celui où est figuré le martyr de saint Jean-Baptiste, obtenu par la séduction de Salomé : c'est sans doute pour réaliser ce rapprochement thématique et spatial que la vie du Baptiste commence au nord, et non au sud comme on s'y serait attendu. Notons que dans les derniers siècles du Moyen Âge, cet aspect de la personnalité féminine sera, dans la scène du péché originel, transposé d'Eve au séducteur, c'est-à-dire le serpent, affublé d'une tête féminine²⁶. La lecture latérale, elle, insiste sur la loi et l'interdit : création du monde par Dieu garant de sa créature, interdiction de consommer le fruit de l'arbre de la connaissance, chassément du Paradis et vie sur terre d'Adam et Eve accompagnés de leur premier enfant : l'amour physique a pour finalité la procréation plutôt que le plaisir.

Le thème de la séduction et de l'amour physique est repris dans le récit de Sodome (*cf. supra*) et de l'arche de Noé (ill. 15). Au centre de ce dernier récit sont représentés les animaux mon-

tant dans l'arche, sous la direction de Noé et sous le regard de ses trois fils (à droite, en haut). En bas à droite attendent deux couples : des chiens et des cochons ; en bas à gauche, un âne et un lion montent ensemble dans le bateau, symbole de l'harmonie retrouvée. Au centre, sur la planche donnant accès aux logements, bondit un lapin, le *conil*, symbole féminin²⁷, que suit un dragon, le même que celui qui a séduit Eve et Adam dans l'arbre de la connaissance. On sait que Noé avait interdit toute relation charnelle sur son bateau et que seul Cham, celui qui dévoilera la nudité de son père, a passé outre cette interdiction.

3.2. *Le contrepoint moral et courtois des consoles*

Les consoles libres qui occupent le côté nord de la façade proposent un contrepoint plus élaboré au péché de chair évoqué dans la Genèse. Ces consoles rassemblent sur un même bloc trois niveaux d'image : une grande scène sur la face inférieure (celle qui regarde le sol), trois côtés libres occupés chacun par un tympan trilobé et, au-dessus, mais aujourd'hui disparu, la statue portée par chaque dé de pierre et qui devait illustrer, en point d'orgue, les thèmes développés sur les faces de la console. Ces trois niveaux d'image sont aussi trois niveaux de sacralité et trois niveaux de lecture. Les statues renvoient aux textes sacrés et au monde des saints. Les scènnettes des tympan, très diverses, évoquent le Christ du jugement dernier, la colombe du saint Esprit, des personnages du Nouveau Testament... Leur point commun est de composer ensemble une sorte de récit.

La face inférieure porte la belle image de la console. Il s'agit effectivement de sculptures exceptionnelles, mais tournées vers le sol, c'est-à-dire vers les spectateurs contemporains. Chaque représentation vise à mettre la problématique dans la perspective de la vie morale, à partir d'*exempla* tirés du bestiaire ou de la matière antique, ou bien de scènes courtoises qui ramènent à l'expérience personnelle. Toutes sont prises dans un abondant décor végétal qui souligne la relation entre désir et nature, relation affirmée dogmatiquement dans la scène de la Dame à la licorne. Dans la représentation tirée du lai d'Aristote, Campaspe chevauchant le vieux philosophe illustre la puissance de la séduction féminine, thème majeur des 3 portails. Sur une autre console, les deux jouvenceaux qui se tiennent par le menton portent chacun un animal symbolisant leur qualité morale qui feront, plus tard, d'eux un bon époux ou une bonne épouse.

Conclusion : les portails lyonnais entre Jean de Meun et Dante

Le récit de la Genèse qui se développe dans le portail central de la cathédrale reprend l'opposition entre le péché originel et le péché en acte déjà figurée dans les deux chapiteaux de Saint-Martin d'Ainay dans les premières décennies du XII^e siècle. Et comme à Ainay, les médaillons de la cathédrale répartissent les deux thèmes théologiques entre le sud – péché originel et rédemption – et le nord – péché en acte. Mais cette opposition est vue principalement sous l'angle de la séduction et du désir, plus que de la consommation (Loth). Tous – ou presque (le

meurtre d'Abel reste à part) – les péchés décrits posent le problème de la puissance séductrice que la femme tient de la nature. Les médaillons moralistes, répartis dans les trois portails, offrent une traduction en termes séculiers de la problématique. On y trouve des clercs séduits par une femme ou refusant de l'être, des nonnes séduites par un homme ou repoussant la tentation, des couples pleins de retenue ou affichant leur concupiscence, de jeunes amoureux tout de candeur... On y trouve aussi des sorcières (ill. 19) dont la présence marquée relève de l'actualité : la puissance (sur)naturelle de la femme s'est révélée à cette époque tout particulièrement dans ces prophétesses qui ont joué un rôle si important dans les affaires de l'église, notamment les élections papales au début du XIV^e siècle²⁸.

Cette ouverture sur le présent de la courtoisie et de la sorcellerie révèle un souci pastoral qui répond aux évolutions et transformations de la société à la charnière du XIII^e et du XIV^e siècle. Certes, le thème de la nature séductrice de la femme, qui fait courir à l'homme tous les dangers et dont les Confessions de saint Augustin ont montré la puissance et l'étendue, appartient à la pensée chrétienne depuis les origines et, plus largement, à la culture antique : Dionysos, le dieu venu d'ailleurs, et les bacchantes montrent jusqu'à quelle folie la nature peut conduire la femme. Mais la question est d'autant plus complexe que, contrairement à l'amour antique (en grec : éros) qui mène à la contemplation sereine du beau et du bien, l'amour de Dieu (en grec : *agapè*) pour sa créature qui, dans son imperfection, reste marquée par le péché originel, relève de l'inconditionnel

et de l'absolu, c'est-à-dire d'une autre forme de folie, susceptible de conduire à la croix²⁹. Dans le large spectre des orientations de l'amour, depuis l'inclination jusqu'à l'assouvissement des instincts, ce qui apparaît dans les portails lyonnais, c'est bien l'opposition entre le désir déréglé et la fidélité matrimoniale telle que l'a établie Denis de Rougemont³⁰.

De fait, les portails lyonnais se placent dans la continuité directe des réflexions sur « amour et nature » du Roman de la Rose et sont contemporains de la *Divine comédie* de Dante. Certes la théologie, la philosophie et la littérature ont produit sur la question de nombreux ouvrages³¹, notamment dans ce XII^e siècle si imprégné d'Ovide et dont le *De amore* d'André le chapelain (vers 1184) est le plus connu. Dans la seconde partie du Roman de la Rose, Jean de Meun développe une réflexion si misogyne sur la séduction féminine qu'à la charnière du XIV^e et du XV^e siècle, Christine de Pisan combattra vigoureusement toutes ses idées encore largement répandues³², déclenchant, on le sait, la première grande controverse de l'histoire de la littérature française³³ où la figure d'Eve viendra fonder les positions, comme dans le portail central³⁴. Dante, on le sait aussi, distingue, dans la lignée de saint Thomas d'Aquin, un amour *naturel*, qui reste hors du champ de la culpabilité, et un amour *électif*, c'est-à-dire dont les choix peuvent conduire vers la faute, mais aussi vers la vertu, comme aussi à la cathédrale. Les médaillons de la Genèse sont ainsi un traité de théologie en image, comme certains vitraux de Chartres du début du XIII^e siècle (le vitrail de Charlemagne par exemple)³⁵, et un appui pratique pour la pastorale.

¹ « omnia sic videas ut quasi vera putas », Baudri de Bourgueil, « Adelae comitissae », *Poèmes*, Texte établi, traduit et commenté par Jean-Yves Tilliettes, Paris, Les Belles Lettres, volume II, 2002, vers 130, p. 5/6.

² Dans sa grande synthèse sur *Le Bestiaire Sculpté du Moyen Âge en France* (Paris, Arthaud, 1961), Victor Henri Debidour avait intégré une partie du bestiaire lyonnais, issu principalement d'Ainay et des portails de la cathédrale.

³ Le portail est datable du début de la seconde moitié du XV^e siècle. Le premier dais polygonal est occupé par un couple de tourterelles amoureuses. Dans le second, tout un côté du dais est pris par un nid chargé de petits que la tourterelle nourrit. Mais sur une autre face, un chat guette, prêt à bondir sur les oisillons, aussitôt leur mère partie. Heureusement, un écureuil, qui se repose entre les deux groupes, servira sans doute de repas au chat, sauvant par sa nonchalance les petits oiseaux d'une mort certaine.

⁴ Dans le domaine, si délicat à traiter, du bestiaire médiéval, les champs d'investigations se sont multipliés et spécialisés, montrant la diversité des usages, au Moyen Âge, de l'image des animaux. Voir par exemple : Florence Mac Culloch,

Medieval latine and French bestiaire, University of north Carolina, Chapel Hill, 1970 ; Jean-René Marino Ferro, *Symbôles animaux. Un dictionnaire des représentations et croyances en Occident*, Desclée de Brouwer, Paris, 1996 ; *L'animal exemplaire au Moyen Âge (Ve - XVe siècles)*, éd. Jacques Berlioz, Marie-Anne Polo de Beaulieu, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999 ; Claude Lecouteux, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999 ; Rémy Cordonnier, *L'illustration du De avibus de Hugues de Fouilloi (+ vers 1173), Symbolisme animal et méthodes d'enseignement au Moyen Âge*, Thèse d'histoire de l'art, Université Lille 3, 2007 ; Pierre-Olivier Dittmar, « Performances symboliques et non symboliques des images animales », *La Performance des images*, dir. Alain Dierkens, Gil Barthelemy, Thomas Golsenne, Bruxelles, Editions de l'université de Bruxelles, 2010. Pour ce qui est de la cathédrale de Lyon, le bestiaire médiéval a fait l'objet d'une thèse en 1959 : Jacques Bonnod, *L'art bestiaire de la cathédrale Saint-Jean de Lyon*, Lyon, Imprimerie Bosc, 1959.

⁵ Les écrits de saint Irénée sont réputés avoir disparu au haut Moyen Âge, avant

de réapparaître à l'époque carolingienne. Leur redécouverte est intervenue sans doute plus tôt qu'on ne l'a imaginé. Pierre-Maurice Bogaert, « Les oeuvres d'Irénée étaient-elles introuvables à Lyon vers 600 ? A propos d'une note manuscrite de Dom Célestin Charlier », *Revue Bénédictine*, 12-02, 2010, p. 201-207. Je remercie Dominique Barbet-Massin et Alain Dubreucq d'avoir attiré mon attention sur cette problématique importante.

⁶ Les 16 arcades de la nef principale définissent 4 travées doubles, c'est-à-dire couvertes de voûtes sexpartites.

⁷ Prosper Mérimée, *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, Bruxelles, 1835, p. 104-105.

⁸ Hippolyte Leymarie, « Eglise de Saint-Jean », *Lyon ancien et moderne*, dir. Léon Boitel, Lyon, 1838-1843, vol. 2, p. 181.

⁹ Marcel Aubert, « Lyon, cathédrale », *Congrès Archéologique de France*, Paris, 1936, p. 81-82.

¹⁰ Auguste Dufour, François Rabut, « Notes pour servir à l'histoire de Savoyards de divers états : les peintures et les peintres en Savoie du XIII^e au XIX^e siècle », *Mémoires et documents de la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, volume 11-12, 1867-1870, p. 3-303 (42). En dernier lieu, voir : *Corte e città*,

Arti del Quattrocento nelle Alpi occidentali, a cura di Enrica Pagella e Elena Rossetti Brezzi, Milan, 2006.

¹¹ Louise Lefrançois-Pillon, « La sculpture italienne du XIV^e siècle et son dernier historien », *Revue de l'art*, 1906-I, p. 359-360. Voir du même auteur : *Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen, Etude historique et iconographique sur un ensemble de bas-reliefs de la fin du XIII^e siècle*, Paris 1907.

¹² Conrad de Mandach, « La cathédrale de Lyon et Donatello », *Revue de l'art*, 1907-II, p. 433 sq.

¹³ René Jullian, « Lyon et l'Italie au moyen-âge », *Revue des Etudes Italiennes*, avril-Septembre 1958, p. 133-146.

¹⁴ Markus Schlicht, *La cathédrale de Rouen vers 1300*, Caen, 2005.

¹⁵ Lyon, cathédrale Saint-Jean-Baptiste - Etudes d'élévation de la façade occidentale (XIV-XV^e). N. Reveyron, Gh. Macabéo (juillet-septembre 2011), *Institut National de Recherche Archéologique Préventive (INRAP)*, Document Final de Synthèse.

¹⁶ Sur l'organisation architecturale des ensembles iconographiques, *cf. infra*.

¹⁷ Le 3^e registre sud s'étend de la création à l'offrande de prémices par Abel et Caïn. Le 3^e registre nord comprend le meurtre

Oro come luce, luce come oro.

L'operazione delle lamine metalliche da Simone Martini a Pisanello, fra mimesi e anagogia

Andrea De Marchi

La Vergine e il Bambinocolle alla radice di unalbero

Tutti più di una volta abbiamo provato lo sconforto di fronte ad uno studente sprovveduto che asserisce, come cosa lapa-lissiana: “C’è il fondo oro e quindi è ancora bizantino”. La lami-na d’oro nella pittura su tavola di età gotica è un universo scon-finato e polisemico, intersezione fra la valenza sacramentale, il gusto sontuario e le sperimentazioni illusive più diverse. Nel-l’economia del *Libro dell’arte* di Cennino Cennini alla lavora-zione delle lamine dorate sono consacrati alcuni dei capitoli più intensi, in posizione centrale nella sezione dedicata al “lavo-rare in ancona, o vero in tavola”, dal 113 al 142 (su 189): dopo l’ammannitura e le fasi preparatorie la gravità del momento, rituale, sembra sottolineata dalle infinite raccomandazioni, “come viene tempo morbido e umido, e tu voglia mettere d’oro”. Attorno all’applicazione dell’oro sono organizzate tutte le osservazioni su quegli aspetti che connotano lo spessore, per così dire, di una pittura su tavola, dalle decorazioni “releva-te”, alle “granature” e alle “istampe”, per culminare con la “brunitura”, che riduce il supporto a “chiarezza” paradigmatica, “gualivo come uno specchio”. Assuefatti all’illuminazione dif-fusa delle sale museali e alla maggior confidenza con le immagi-ni che non con le opere stesse, stentiamo a realizzare l’im-patto fortissimo che la lavorazione dell’oro conferiva alla pit-tura su tavola, costituendo anzi uno dei maggiori segreti del suo successo. La penombra di una navata restituiva lustri e river-beri irregolari, mobili suggestioni che cangiavano a seconda della posizione dello spettatore: un dettaglio di un dipinto di Konrad Witz, a Strasburgo, circa 1440¹, dove è suggerito il riflesso di un candeliere acceso sulla lastra specchiante del fondo oro, è una testimonianza preziosa della percezione e delle atte-se visive che accompagnavano abitualmente simili manufatti. Queste attese non erano tanto diverse ad Urbino nel 1467, tanto che le registra, obiettivamente, un pittore intriso di idee pier-francescane, allievo a Firenze del Lippi, come Fra Carnevale: nella *Presentazione al tempio della Vergine*, ora a Boston², sul-l’altare maggiore e nelle cappelle del tramezzo brillano le colon-ne tortili e i fastigi fogliacei di polittici goticissimi di tradizio-ne adriatica, e il pittore, derogando dall’oro, secondo il moni-to albertiano, rende però testimonianza della loro materialità sfolgorante, segnando alcune sciabolate di luce sui fondi in simil-oro dei pannelli (fig. 1).

Sono predilezioni di gusto tenaci, ma al contempo aspra-mente contrastate nel Quattrocento, su due fronti, uno mora-listico, l’altro estetico. Giovanni Dominici, nella *Regola del governo di cura familiare*, così ammonisce: nelle dipinture per la casa “ti guardi da ornamenti d’oro e d’ariento, per non far-gli prima idolatri che fedeli; però che vedendo più candele s’ac-cendono, e più capi si scuoprono, e pongonsi più ginocchio-ni in terra alle figure dorate e di preziose pietre ornate, che alle vecchie figure affumate, solo si comprende farsi riverenza all’o-ro e pietre, e non alle figure o vero verità per quelle figure ripre-sentate”³. Consapevole da par suo della sfida intellettuale che può riposare nell’operato di un pittore, Leon Battista Alberti nel *De pictura* ammonisce a fingere l’oro con la forza dell’ar-

^[1] Michel Pastoureau, « La chasse au sanglier : histoire d’une dévalorisation (Ive-XIVe siècle) », La Chasse au Moyen Age : société, traités, symboles, éd. Agostino Paravicini Bagliani e Baudouin van den Abeele, Florence, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000, p. 7-23.

^[2] Sur les sirènes, voir l’ouvrage de référence : Jacqueline Lelercq-Marx, La sirène dans la pensée et dans l’art de l’Antiquité et du Moyen Âge : du mythe païen au symbole chrétien, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1997.

^[3] Voir : Nona C. Flores, « Effigies amicitiae...veritas inimicitiae: Antifeminism in the Iconography of the Woman-Headed Serpent in Medieval and Renaissance Art and Literature », Animals in the Middle Ages: a Book of Essays, ed. Nona C. Flores, New York, Garland Publishing, Inc., 1996, p. 167-195. La féminisation du séducteur ne reflète pas nécessairement un antiféminisme virulent. Il révèle une prise de conscience qui caractérise la fin du Moyen Age et la Renaissance. Le Moyen Age central avait repris à l’Antiquité, notamment à la culture grecque, et singulièrement au platonisme, l’associa-tion du bon et du beau (kaloskagathos), du mal et du laid, dans les figures enlaidies des bourreaux ou des diables par exemple. Mais la représentation d’un beau séducteur, celui des vierges folles de Stra-sbourg, en s’inscrivant tôt dans une anthro-pologie plus réaliste, a débouché, tardivement, sur l’association du mal et du beau : pour que le mal séduise, il doit avoir belle apparence. Pour les mêmes rai-sons, ce renversement de valeur sera repris au XIXe siècle par Victor Hugo, mais dans deux optiques exactement inverses : dans une optique morale, la laideur peut cacher une beauté intérieure, et dans une optique esthétique, « le beau, c’est le laid ». Par ce biais, le Romantisme se réap-propriaît les laideurs médiévaux.

^[4] Brun Roy, « La belle e(s)t la bête : Aspects du bestiaire féminin au Moyen Age », Etudes Françaises, 10, 1974, p. 319-334 ; Ignacio Malaxecheverría, Le Bestiaire médiéval et l’archétype de la féminité, Paris, Éditions Lettres modernes, 1982. Le thème du lapin est repris dans un médaillon du portail nord représentant une sorcière nue chevauchant un bouc : elle brandit un lapin.

^[5] Voir par exemple : André Vauchez, Saints, prophètes et visionnaires, le pouvoir surnaturel au Moyen Age, Paris, Albin Michel, 1999 ; Jean-Patrice Boudet, Entre science et nigromance. Astrologie, divination et magie dans l’Occident médiéval (XIIe-XVe siècle), Paris, Publications de la Sorbonne, 2006 ; Voix de femmes au Moyen Age, Savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie XIIe-XVe siècle, dir. Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, 2006.

^[6] Voir : Anders Nygren, Erôs et Agapè, La notion chrétienne de l’amour et ses transformations, Paris, Aubier, 1944 et 1952 (2 vol.). Réédition : Paris, Le Cerf, 2009.

^[7] Denis de Rougemont, L’Amour et l’Occident, Paris, Plon, 1939.

^[8] Ruedi Imbach et Inigo Atucha ont donné un très riche recueil d’extraits de ces textes fondamentaux (XIIe-XVe) dans : Amours plurielles, Doctrines médié-vales du rapport amoureux de Bernard de Clairvaux à Boccace, présentation et commentaire Ruedi Imbach et Inigo Atucha, Paris, Editions du Seuil, 2008.

^[9] Voir par exemple : Thelma Fenster, « Simplece et sagesse : Christine de Pizan et Isotta Nogarola sur la culpabilité d’Ève », Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan, éd. Liliane Dulac et Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme (Medievalia, 16), 1995, p. 481-493 ; Claire Lebrun-Gouanvic, « Le débat sur le Roman de la rose », Lectrices d’ancien régime, éd. Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interfê-rences), 2003, p. 201-213 ; Virginie Greene, « Le débat sur le Roman de la Rose », Cahiers de recherches médiévales-14 (numéro spécial), 2007, p. 297-311.

^[10] Pour les textes et les auteurs concernés, voir : Le débat sur le “Roman de la Rose”. Christine de Pisan, Jean Gerson, Jean de Montreuil, Gontier et Pierre Col, éd. Eric Hicks, Genève, Slatkine, 1996 ; Le débat sur le “Roman de la Rose” traduit en français moderne par Virginie Greene, Paris, Champion (Traductions des Clas-siques du Moyen Âge, 76), 2006.

^[11] Thelma Fenster, « Simplece et sagesse : Christine de Pizan et Isotta Nogarola sur la culpabilité d’Ève », Une femme de let-tres au Moyen Âge. Études autour de Chri-stine de Pizan, éd. Liliane Dulac et Ber-nard Ribémont, Orléans, Paradigme (Medievalia, 16), 1995, p. 481-493.

^[12] Colette Manhes-Derembre, Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres, étude iconographique, Corpus vitrearum, Fran-ce-Études 2, Le Léopard d’Or, Paris, 1993.

d’Abel par Caïn, le meurtre de Caïn par Lamech, l’arche de Noé (4 médaillons) et l’ivresse de Noé (2 médaillons). Le 4e registre sur rassemble la Tour de Babel (2 médaillons), le sacrifice de Melchisédech, le sacrifice d’Isaac et 4 premiers moments de l’histoire de Sodome (M5, Abraham part pour Canaan et Loth pour la vallée du Jourdain. M6, Loth accueille des anges dans sa maison, à Sodome. M7, les sodomi-tes tentent de forcer la porte de Loth. M8, pour protéger les anges, Loth offre ses deux filles). Le 4e registre nord se part-age également entre la fuite de Loth et la génération incestueuse de sa descen-dance. Le 5^e registre sur achève le cycle par l’histoire d’Agar l’égyptienne et la ren-contre d’Éliezer et de Laban, frère de Rebecca.

1st médaillon : vocation de Pierre. 2^e médaillon : Pierre et l’ange dans la prison, à Jérusalem (surge velociter). 3^e médaillon : l’ange ouvre la porte à Pierre. 4^e médail-lon : Pierre rencontre le Christ à la porte de Rome (Quo vadis, Domine ?). 5^e médaillon : saint Pierre et saint Paul consacrent un évêque, évocation de la consé-cration de Pierre de Savoie. 6^e médail-lon : crucifiement de Pierre.

1st Le premier registre compte 4 petits médaillons par piédroit. Les 32 petits médaillons du portail central figurent les travaux des mois et les signes du zodia-que. Les 24 petits médaillons des portails latéraux contiennent des figures très diverses, souvent grotesques, disposés sans logique apparente.

2^o On sait qu’à l’image médiévale peut être appliquée les quatre niveaux de lecture propres aux textes, ce qu’Henri de Lubac appelaît les quatre sens de l’écriture.

2st Sur le Bestiaire d’amour de Richard de Fournival, voir : Jeanette Beer, Beasts of Love: Richard de Fournival’s Bestiaire d’amour and the Response, Toronto, Uni-versity of Toronto Press, 2003. Voir aussi : Jean Bichon, L’animal dans la lit-térature française aux XIIe et XIIIe siècles, Lille, 1976 ; Gabriel Bianciotto, « Sur le Bestiaire d’amour de Richard de Fourni-val », Epopée animale, fable, fabliaux, Actes du IVe colloque de la Société Inter-nationale Renardienne, éd. Gabriel Bian-ciotto et Michel Salvat, Paris, Presses Uni-versitaires de France, 1984, p. 107-119 ; L. Evdokimova, « Le Bestiaire d’amour et ses mises en vers: la prose et la poésie, l’al-légorie didactique et l’allégorie cour-toise », Reinardus, 13-1, décembre 2000, p. 67-78. Sur l’auteur, voir par exemple : Christopher Lucken, « Richard de Fournival, ou le clerc de l’amour », Le Clerc au Moyen Age, Sénéfiance, 37, Aix-en-Provence, Cuerma, 1995, p. 401-416.

2nd Dans ce domaine de l’histoire de l’art, les travaux de Jurgis Baltrusaitis restent essentiels. Jurgis Baltrusaitis, Réveils et prodiges dans l’art gotbique, Paris, 1960 ; idem, Le Moyen Age fantastique. Anti-quités et exotismes dans l’art gotbique, Paris, 1981. Pour une synthèse générale récente, voir : Ariane Delacampagne, Christian Delacampagne, Animaux étranges et fabuleux, un bestiaire fantas-tique dans l’art, Paris, Citadelles et Mazen-od, 2003.

2nd Voir par exemple : Frédéric Tristan, Les premières images chrétiennes. Du symbole à l’icône : II-VIe siècle, Paris, Fayard, 1996 ; Fabienne Pomeï, « Le bestiaire dans la problématique du salut », Revue des Langues Romanes, 98-2, 1994, p. 369-386.

1. *Fra Carnevale*, Presentazione al tempio della Vergine (1467), particolare. Boston, Museum of Fine Arts (da Urbino, Santa Maria della Bella)



2. *Enguerrand Quarton*, Pietà (1450 ca.), particolare. Parigi, Musée du Louvre (da Villeneuve-les-Avignon)



ra martellante apprezzamenti analoghi: “quil soint luisant”, “reluet [...] et pulchrior est”, “lucidum [...] et pulcrius est”¹³.

Le riproduzioni spesso ammazzano la percezione di questi valori essenziali. Nella tavola giovanile di Giovanni di Paolo per la tomba di Francesco Bellanti, vescovo di Grosseto, già in San Domenico a Siena e ora in Pinacoteca nazionale, con uno *Schmerzmann* contrapposto al Cristo giudice (fig. 3)¹⁴, il corpo straziato del primo è contornato da incisioni graffianti (fig. 4), come un sismografo impazzito, quasi fosse un campo magnetico! Questa lavorazione, per cui l'oro si infiamma intorno al profilo della figura e il resto diviene opaco e scuro per contrasto, paradossalmente, non si nota nelle foto ordinarie. Nella valutazione di questi aspetti c'è poi il problema delle alterazioni dei materiali, che talora hanno comportato esiti devastanti. Nello stesso dipinto le anime dei beati pregano entro una grotta contro un fondo argento che doveva confonderli di luce, mentre ora, per l'ossidazione e le cadute si presenta rosso e nero (fig. 5), come se si trattasse al contrario delle fiam-

me dell'inferno, che inghiottiscono i dannati nell'altra caverna (fig. 6). Analoga alterazione presenta il fondo di una tavola in origine dodecagonale, pure opera giovanile di Giovanni di Paolo, nella collezione Saibene a Milano¹⁵, con il volto di Cristo che non si stampa sul velo della Veronica, ma è tenuto sospeso da due angeli, afferrato innaturalmente per le ciocche contro un vuoto abbagliante, senza corpo, che doveva essere esaltato dalla piattezza splendente della lamina argentata, priva in basso di qualunque disegno inciso.

L'Angelico aveva capito come la regolarità radiante di incisioni lineari iterate a brevissima distanza potesse sprigionare effetti di barbaglio luministico di grande suggestione, come si vede ad esempio nella piccola *Incoronazione della Vergine* degli Uffizi (fig. 7)¹⁶ o nel *Cristo asceto* del trittico del *Giudizio* della Galleria Corsini a Roma¹⁷, dove i raggi sono addirittura ondulati, inducendo l'impressione di aloni successivi dal profilo esterno fiammeggiante. In queste lavorazioni l'artista domenicano perseguiva consapevolmente un effetto di sublimazione anagogica, in linea con quel filone dell'estetica medioevale neoplatonica, dallo Pseudo-Dionigi all'abate Suger, per cui la luce trasfigura la materia e ne rivela l'essenza ultima come cifra di un disegno divino¹⁸. Volendo cercare di tracciare una genealogia per questa soluzione anche tecnica attraverso le incisioni della lamina dorata in forma di aloni radiali fiammeggianti, si deve risalire dall'Angelico a Simone Martini, forse in assoluto il più geniale demiurgo della manipolazione dell'oro su tavola che la pittura occidentale abbia mai conosciuto.

L'*Annunciazione* della pala di Sant'Ansano per il Duomo di Siena, eseguita in collaborazione col cognato Lippo Memmi nel 1333, è una pietra miliare nella sperimentazione di nuovi procedimenti per sensibilizzare l'oro, specie nelle parti che spettano a Simone stesso¹⁹. È qui che compare per la prima volta la resa dei tessuti con la tecnica dello sgraffito²⁰. È qui che troviamo gli aloni razzati all'esterno dei nimbi. Nel volume che è stato pubblicato nel 2001²¹, a seguito di un restauro a mio avviso sfigurante ed esecrando, su cui è stato steso un velo di silenzio, li si scorgono incidentalmente nella foto che vuole documentare le disomogeneità dello *status quo ante*, mentre spariscono nella foto successiva al restauro, annegati in un oro di cui non percepiamo lo splendore metallico e che rassomiglia piuttosto al tuorlo d'uovo. Con calcolo sapiente i raggi fit-tissimi non sono disposti ad intervalli regolari, hanno intermittenze programmatiche, lunghezza e forza di impressione di continuo variabili, si da rendere più impressionante l'effetto finale di barbaglio luministico (figg. 8-9). Tra i nimbi dei quattro protagonisti del trittico si distingue solo quello della Santa Massima, figura eseguita probabilmente per prima dal solo Lippo, che presenta sì i raggi esterni al nimbo, ma di lunghezza costante e di due forze di impressione regolarmente cadenzate, rivelando il *modus* più geometrico e posato con cui il cognato interpretò l'invenzione, da addebitare a Simone. Negli anni successivi Lippo Memmi nel formato ridotto di alcune anconette applicò più volte questa trovata, destinata ad una fortu-

3. *Giovanni di Paolo*, Cristo di dolore e Cristo giudice (1425-1426). Siena, Pinacoteca nazionale (da San Domenico)

4. *Giovanni di Paolo*, Cristo di dolore e Cristo giudice (1425-1426), particolare. Siena, Pinacoteca nazionale (da San Domenico)

5. *Giovanni di Paolo*, Cristo di dolore e Cristo giudice (1425-1426), particolare. Siena, Pinacoteca nazionale (da San Domenico)

6. *Giovanni di Paolo*, Cristo di dolore e Cristo giudice (1425-1426), particolare. Siena, Pinacoteca nazionale (da San Domenico)



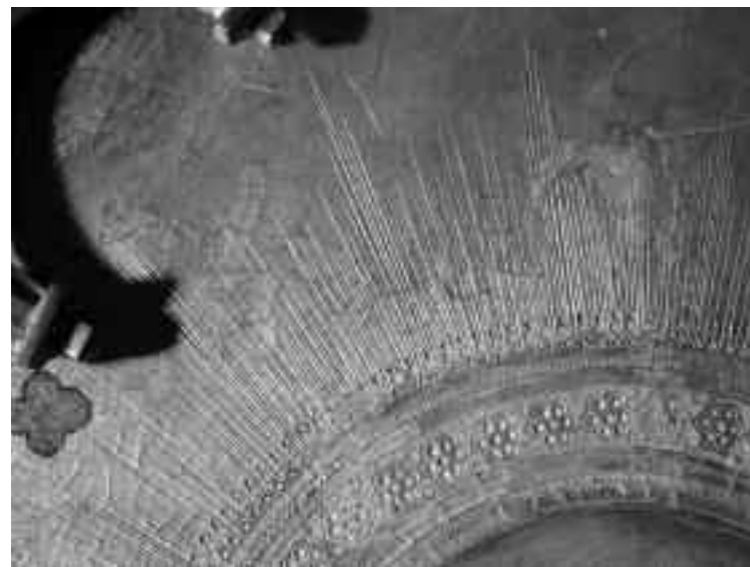
7. Beato Angelico, Incoronazione della Vergine (1430-1432 ca.), particolare. Firenze, Galleria degli Uffizi



8. Simone Martini, trittico dell'Annunciazione (1333), particolare dell'arcangelo Gabriele. Firenze, Galleria degli Uffizi (dal Duomo di Siena)



9. Simone Martini, trittico dell'Annunciazione (1333), particolare del Sant'Ansano. Firenze, Galleria degli Uffizi (dal Duomo di Siena)



na enorme nella pittura soprattutto senese, con importanti recuperi da parte dei pittori della fine del Trecento e di tutto il Quattrocento. Il piatto diaframma dell'oro si fa mobile limine di una delicata teofania nella *Madonna Griggs* del Metropolitan Museum, valva di dittico con la *Crocefissione* Kaufmann del Louvre, per me di altra mano, quella di Simone stesso²². Con invenzione bellissima l'intimità affettuosa del dialogo fra Madre e Figlio, circonferenza dallo sflogorio dei nimbi razzati, è all'improvviso proiettata in una dimensione cosmica, grazie alle nove schiere angeliche che vi aliano attorno, irrompendo da dietro la cornice, interamente illuse sull'oro, dalle capigliature alle ali, dalle vesti agli attributi scorciati nello spazio sul filo di minutissime punzonature, come le rosette sulle cinte delle Virtù. Questi passaggi rammentano per acutezza il modo di profilare gli scudi degli angeli guerrieri che presidiano gli scranni celesti nella *Cacciata degli angeli ribelli* del Louvre, dipinta dallo stesso Lippo, con incredibili sottigliezze di incisioni e velature dell'oro negli angeli in volo, probabilmente dietro uno spunto e forse un preciso disegno di Simone. La copia in assoluto più fedele dell'*Assunta* da questi lasciata incompiuta sull'antiporto di Camollia è una tavola superba dell'Alte Pinakothek di Monaco, che si inserisce in questo capitolo dell'attività di Lippo, fra Siena e Avignone, negli anni quaranta: qui ritroviamo l'alone radiante lungo tutta la *silhouette* della Vergine assunta, cui risponde quello non meno fine, di raggi dorati a missione attorno a Cristo, affacciato contro un firmamento stellato, fascia del tutto analoga a quella che buca il fondo oro nella *Caduta degli angeli ribelli*. Anche Matteo Giovannetti ad Avignone si compiace di alonare alcune sue figure divine di raggi dorati: nel Cristo che si appresta ad accogliere l'anima di San Marziale martirizzato, nell'omonima cappella del Palais des Papes (1444-1446), non rimane che l'impronta in negativo dei raggi dorati a missione, che hanno strappato l'azzurrite del fondo sottostante (fig. 10). Il vertice di questi effetti dovette però essere di nuovo per mano di Simone e lo possiamo più immaginare che apprezzare compiutamente: nel timpano affrescato di Notre-Dame-des-Domes, ad Avignone²³, dal nimbo crucifero del Cristo benedicente fuoriuscivano tre fasci di raggi dorati, un'invenzione che non era ancora prevista a livello della sinopia, ove sono i tradizionali bracci gemmati. Non è mia intenzione ripercorrere qui le tappe per cui questa invenzione si propagò e alla fine si standardizzò. Una copia programmatica della pala dell'*Annunciazione* come quella che Matteo di Giovanni dipinse nei primi anni cinquanta del Quattrocento per San Pietro a Ovile²⁴ dimostra in che modo quell'opera continuasse ad esercitare un ruolo di modello, imitato anche in tanti particolari della prassi esecutiva. L'erede più alto di Simone è però Stefano di Giovanni, il Sassetta, che seppe andare al cuore di quell'idea di abbagliante trasfigurazione luministica attraverso l'operazione dell'oro riproducendola nel *Trionfo di San Francesco* per Sansepolcro²⁵, dove le razzature formano piramidi regolari e la teorematologica geometria del loro disporsi, insieme alla fermezza dei volumi del santo che allarga le braccia come

10. Matteo Giovannetti, Martirio di San Marziale (1344-1346), particolare. Avignone, Palais des Papes, cappella di San Marziale



Cristo sulla Croce, contrastano col delicato fluttuare delle onde in cui sono conculcati i vizi. La luminosità incerta e delicata della distesa equorea, sfocata verso l'orizzonte lontano, è l'antitesi della lucentezza assoluta dell'oro: sono le smagliature del divenire contro l'assolutezza dell'essere.

I prodromi dell'invenzione simoniana vanno cercati in un'opera non meno capitale per la sperimentazione di nuovi accorgimenti tecnici e decorativi, quale il polittico di Santa Caterina a Pisa (1319-1320)²⁶, nella cui predella San Tommaso d'Aquino mostra il libro aperto davanti a sé (fig. 11): la "veritatem" che il dotto domenicano manifesta è luce che si irradia, fisicamente, questa volta coi raggi dorati a missione, di lunghezze e frequenza incostanti²⁷: ma ad irradiarla, si noti bene, non è il libro come oggetto, sono le parole stesse, secondo un'idea che Lippo Memmi riprese alla lettera nel polittico finito a Casciana Alta, già nel Duomo di Pisa, ma normalizzò nel *Trionfo di San Tommaso*, eseguito per la stessa chiesa domenicana di Santa Caterina in occasione della canonizzazione del santo, nel 1323. Talvolta anche pittori al paragone minori, stimolati da invenzioni così alte, sanno reagire in maniera originale: un pittore pistoiese verso il 1330, in San Domenico a Pistoia, in un lacer-

to superstite sulla parete destra reinterpretò il libro sorretto da San Tommaso (fig. 12) facendo derivare i raggi dorati direttamente dalle lettere, illeggibili, con una gragnuola pirotecnica accompagnata da una miriade di stelle dorate²⁸.

Senza il precedente simoniano non si spiegano alcune sperimentazioni di Ambrogio Lorenzetti, nelle sue opere mature: nel pennacchio con Dio Padre dell'*Annunciazione* del 1344, della Pinacoteca nazionale di Siena, dove i bracci del nimbo crucifero emergono per risparmio fra raggi graniti (fig. 13), o nella piccola *Maestà* dello stesso museo, nell'effetto di dissolvenza ottenuto sopra le figure degli angeli, incidendo lungo i raggi il colore per scoprire l'oro sottostante. Dopo la metà del secolo la ricezione più intelligente di questo motivo non è però a Siena, bensì a Firenze, nelle opere di Giovanni da Milano. La questione dei rapporti del grande lombardo con Siena è assai delicata e per tanti versi abusata, specie quando ci si spinge ad ipotizzarvi un suo soggiorno, per nulla documentato, e una conseguente migrazione per suo tramite di un set di punzoni dalle botteghe senesi a quelle fiorentine, fra sesto e settimo decennio: ammettere che abbia conosciuto l'opera di Simone e che abbia potuto confrontarsi con essa alla pari, in piena

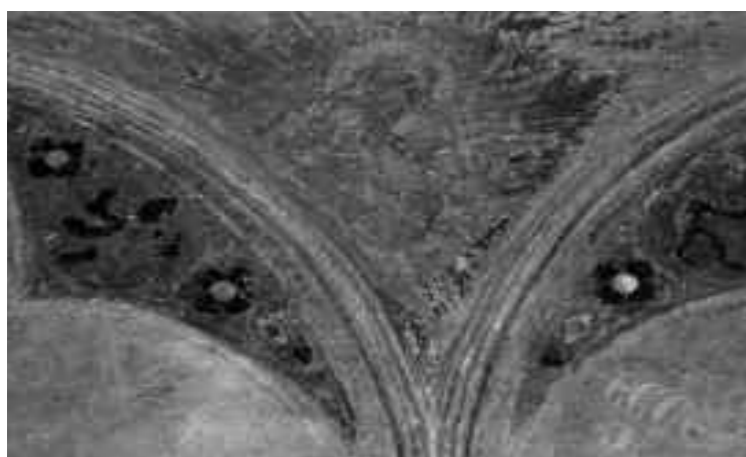
11. Simone Martini, San Tommaso d'Aquino (1319-1320), particolare. Pisa, Museo nazionale di San Matteo (da Santa Caterina)



12. Pittore pistoiese (1330 ca.), San Tommaso d'Aquino. Pistoia, San Domenico



13. Ambrogio Lorenzetti, Annunciazione (1344), particolare. Siena, Pinacoteca nazionale



libertà mentale, non vuol dire misconoscerne la radicale alterità. Nel polittico di Prato, che grazie agli studi di Sonia Chiodo dobbiamo datare verso il 1356-1357²⁹, la razzatura fiammeggiante intorno al nimbo dell'arcangelo Gabriele, nell'Annunciazione (fig. 14), che incide anche le ali blu, è chiaro indizio di tale conoscenza, ribadito dall'invenzione unica dei raggi intagliati e dorati, applicati attorno al tondo enorme del Cristo benedicente in tavola, staccato contro la serraglia della cappella Guidalotti-Rinuccini in Santa Croce, verso il 1365³⁰. Nella Pietà di quell'anno la fluente capigliatura della Maddalena è tutta dipinta sulla lamina d'oro, graffiando sottilmente una velatura rosso-bruna e riprendendo le incisioni con pennellate chiare³¹. Anche questa è una risposta a soluzioni diffuse a Siena negli anni quaranta, nelle tavole di pittori simoniani come Naddo Ceccarelli (Angelo annunziante nel dittico di Tours) o Lippo Memmi (*Sposalizio di Santa Caterina* di Boston), o dello stesso Ambrogio Lorenzetti: nelle turgide ciocche dell'arcangelo Gabriele dell'Annunciazione del 1344 Ambrogio incise in maniera più graffiante ed insistita l'oro, ombreggiandolo ai margini con velature che sono completamente cadute e hanno rimesso a nudo il bolo sottostante.

L'illusione seducente di queste capigliature biondo-ramate, dipinte sull'oro, ci sottrae all'aura smaterializzante e ci trascina in una tessitura di valori ben altrimenti palpabili. La luce, catturata dall'oro e dalla sua lavorazione, esalta la trama delle superfici nella loro matericità, invita l'occhio ad accarezzarle e ad esplorarle passo passo. Paradigma di queste ricerche è di nuovo l'Annunciazione del 1333, nelle parti addebitabili a Simone Martini. Il frusciare della mantelletta screziata dell'arcangelo, che si solleva in aria, non sarebbe così impressionante senza i crepitanti micro-valori di epidermide, affidati al mix di incisioni lineari, graniture e punzonature che scoprono ad intermittenze continue l'oro sottostante, a sua volta ombreggiato da velature a vernice, ora assai consumate e alterate. È qui che si definisce per la prima volta, nell'ampia tunica di Gabriele, campitura rosa ombreggiata in azzurro, la decorazione a sgraffito delle stoffe, poi universalmente imitata, anche nella Firenze orcaresca e oltre, ripresa puntualmente da Giovanni di Paolo nella *Madonna col Bambino* già al centro del polittico Malavolti del 1426³², per San Domenico a Siena, un'opera che dimostra lo studio attento, fin in dettagli tecnici minimi, della pala di Sant'Ansano. L'idea dello sgraffito pervade in maniera diversa anche altre parti della figurazione, ad esempio le ali trascoloranti dell'arcangelo (fig. 15) o la colomba dello Spirito Santo, ora ridisegnata dal pennello di Alfio del Serra, ma il cui piumaggio era tutto minutamente uncinato per scoprire la lamina sottostante. Alcuni particolari minimi possono dare un'idea della genialità con cui Simone manipolò le tecniche tradizionali: la frangia della clamide di Sant'Ansano è illusa con l'oro a missione, peraltro raggrumato con sorprendente libertà, ma dove l'orlo rigira e si staglia sull'oro del fondo è questo a venire sfruttato per trasparenza di una vernice bruno-giallastra, incisa con la punta di uno stiletto, sì da variare l'ef-

14. Giovanni da Milano, Annunciazione (1356-1357 ca.), particolare di polittico. Prato, Museo di palazzo Pretorio (dal pellegrinaggio nuovo dello Spedale della Misericordia)



15. Simone Martini, trittico dell'Annunciazione (1333), particolare dell'arcangelo Gabriele. Firenze, Galleria degli Uffizi (dal Duomo di Siena)



16. Simone Martini, trittico dell'Annunciazione (1333), particolare del vaso di gigli. Firenze, Galleria degli Uffizi (dal Duomo di Siena)

fetto sul profilo esterno della figura e creare una vibrazione diversa. La stola dell'arcangelo ricade in primo piano e le ombre a vernice, sopra il rovescio lavorato a tratteggio e punzoni, segnalano attentamente l'oggetto poliedrico dei volumi della cornice del pavimento. Vertice di tale sensibilizzazione dell'oro è il vaso di gigli, un brano di valori ottici proto-fiamminghi, i cui lustri ramati sono resi grazie al sapiente dosaggio delle incisioni, con tre punzoncini diversi a seconda delle fasce³³, che si infittiscono in un crescendo verso gli spigoli salienti, e delle velature a vernice rossastra (figg. 16-17). La stampigliatura moltiplica la riflessione della luce sull'oro e quindi ha la funzione di lumeggiatura, come avverrà negli angeli graniti sull'oro da Gentile da Fabriano. Il procedimento era già stato adottato da Lippo Memmi nelle protomi leonine dei faldistorii su cui siedono i santi del polittico di San Paolo a Ripa d'Arno, a Pisa (fig. 18), che era datato 1325³⁴, con graniture e vernice, ma in maniera più schematica, senza la capacità di orchestrare passaggi luministici così variati e complessi.

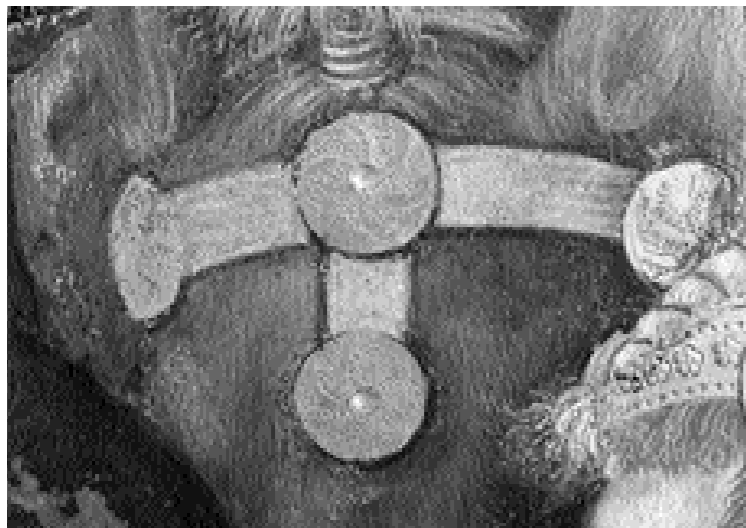
Gentile da Fabriano è il pittore che più si può comparare con Simone nell'attitudine alla sensibilizzazione orafa delle superfici, ma lungi dall'esserne l'erede sembra costituirne quasi un'antitesi³⁵. Nella pala Strozzi oggetti minuti, come campanelle legate agli artigli di un falco, bubboliere e collari, finimenti e frange dei cavalli, e via dicendo, catturano la luce in una brulicante illusione grazie a lamine dorate granite ed incise, velate a vernice, o all'inverso velate e sgraffite (fig. 19): sempre però con un'informalità e un'empirismo assai lontani dal mondo di Simone.

L'ambivalenza nella manipolazione dell'oro fra dissoluzione luministica della materia e percezione intensificata delle qualità epidermiche dei materiali è ben esemplificata dalle *Stimate di San Francesco* Fornari, ora nella Fondazione Magnani-Rocca di Traversetolo, faccia di uno stendardo processionale dipinto verso il 1420 per la città natale dell'artista³⁶. La luce abbagliante del Cristo-serafino squarcia le tenebre e Gentile si cimenta nella suggestione della luce calda del tramonto, fra le forre e i boschi della Verna, sfruttando l'oro sottostan-

18. Lippo Memmi, Sant'Andrea (1325), particolare. Pisa, Museo nazionale di San Matteo (da San Paolo a Ripa d'Arno)



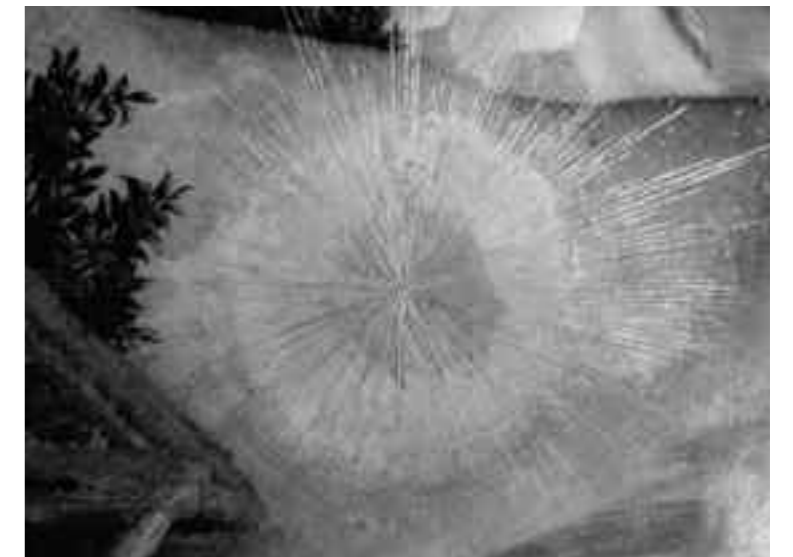
19. Gentile da Fabriano, Adorazione dei magi (1423), particolare. Firenze, Galleria degli Uffizi (da Santa Trinita, sagrestia-cappella Strozzi)



20. Gentile da Fabriano, Stimate di San Francesco (1420 ca.), particolare. Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca



21. Gentile da Fabriano, Adorazione dei magi (1423), particolare della stella. Firenze, Galleria degli Uffizi (da Santa Trinita, sagrestia-cappella Strozzi)



te parte della montagna per scoprirlo con l'incisione dei raggi e perfino dei tronchi più vicini, mentre poi i raggi proseguono dorati a missione (fig. 20, tav. I). Davvero, secondo le parole dei *Fioretti*, nel cuore della notte, "in questa apparizione mirabile tutto il monte della Vernia pareva ch'ardesse di fiamma splendidissima, la quale risplendeva e illuminava tutti li monti e le valli d'intorno, come se fusse il sole sopra la terra"³⁷. La luce miracolosa provoca ombre portate sul prato in primo piano, lambisce di striscio i costoni rocciosi, colpisce di taglio foglie lobate e ghiande, con grumi di colore che simulano l'effetto di dorature a missione. C'è in Gentile un'attrazione reciproca fra lamine metalliche e colore, per cui le dorature a missione sono usate con inedito pittoricismo e viceversa certe lumeggiature imitano la brillantezza del simil-oro.

Nella nostra percezione attuale della pala dell'*Adorazione di magi* dipinta per Palla Strozzi non emerge con chiarezza la centralità della stella e delle sapienti manipolazioni delle lamine che sono orchestrate intorno ad essa, sia per gli impoverimenti e le alterazioni irreversibili dei materiali, sia perché si tratta di una somma di episodi, che per sprazzi frammentari vuole restituire l'idea del suo fulgore abbagliante, di cui ci parla ampiamente Johannes von Hildesheim³⁸. La prossimità alla stella, alta sopra il Bambino, giustifica le ombre proiettate degli

arbusti contro le pareti della grotta, i tocchi d'oro che ne lumeggiano le foglie³⁹, l'oro mezzo della capanna, graffita per segnare le venature nodose dei tronchi, la lamina d'argento fittamente incisa su cui sono dipinte le finte trecce del copricapo di una levatrice, le ciocche dorate sulle tempie della stessa e i capelli dei due giovani più vicini, e via dicendo. La stella stessa (fig. 21) è un grande disco dorato a guazzo, scoperto al centro, dove si infittiscono le incisioni puntiformi, velato intorno da una stesura gialla, incisa dai raggi che proseguono a missione, con varia lunghezza, lungo le tracce guida di alcune incisioni radiali, e che sono alonati da una miriade di lapilli dorati, a missione, disseminati all'intorno.

La stella è ripetuta tre volte anche nelle lunette: sopra il monte Vettore, spostata di lato per accompagnare l'uscita dei magi da Gerusalemme e finalmente fuori campo, ma irradiante fasci di luce intensa, sopra la porta urbica di Betlemme, sì da investire di petto i magi cavalieri, dipinti interamente sull'oro, e il loro corteo, e provocare le ombre portate dagli zoccoli dei cavalli, dal ponte levatoio, dagli alberini lungo le mura della città⁴⁰. Anche qui, come poi mirabilmente negli scomparti di predella, nel notturno della *Natività* e nel pieno meriggio della *Fuga in Egitto*, la sperimentazione di innovatori effetti di ombre portate si accompagna all'accorto sfruttamento dell'oro per ren-

dere la suggestione di una luce calda e abbagliante. Nella *Fuga in Egitto* il sole è ancora un disco rilevato, un astratto bottone dorato, ma la distesa di colline, con la veridica descrizione dei campi, è invasa da luce forte, che si accende sui pomi degli alberi e provoca le ombre proiettate degli alberi in primo piano, ora difficilmente leggibili d'acchito per il corrugamento e le perdite della materia pittorica stesa sulla lamina dorata in tutta la metà sinistra della composizione, che ne risulta così riscaldata sia per la trasparenza sotto le velature di colore, sia per puntuali risparmi, come nei citati pomi degli alberi.

La genialità di queste trovate venne immediatamente intercettata a Siena da Giovanni di Paolo, puntualmente nella *Fuga in Egitto* della predella del polittico Branchini, del 1427⁴¹, che dimostra la conoscenza dei segreti del *modus operandi* di Gentile e quindi un contatto diretto con lui, ma al tempo stesso propone l'estensione indifferenziata della lamina sottostante e la moltiplicazione di singoli episodi di ombre portate, come in un teatrino di ombre cinesi, snaturando così il senso di atmosfera avvolgente e di luce trascorrente della predella fiorentina in un incastro di geometrie surreali. Le mattine del mondo di Giovanni di Paolo sono trasposte in una dimensione altra, sono sognate in incredibili sinfonie di giallo rosa e azzurro, come nella predella di un polittico del 1445 per San Domenico a Siena, ora alla Lehman Collection, con la *Creazione del mondo* e la *Cacciata di Adamo ed Eva*⁴²: la luce abbagliante che promana dal Dio creatore, in volo sopra l'universo, è affidata all'incisione dei raggi che scoprono l'oro sottostante, in accordo coi toni delicatissimi del cielo gradualmente acceso di giallo intenso. Gentile è riletto in uno con il recupero di Simone Martini, e tradotto in grafie capziose e regolari, in stilizzazioni strenue e taglienti.

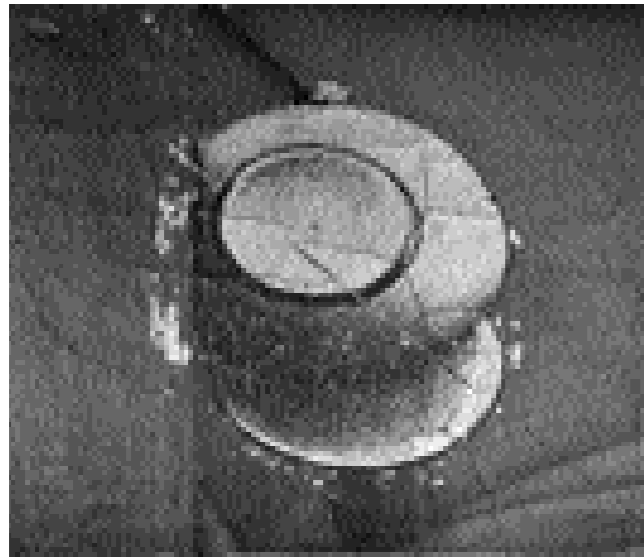
Il tentativo di Gentile di rendere particolari ore del giorno e situazioni atmosferiche sfruttando l'oro stesso in maniera inedita ha delle analogie intriganti con la miniatura francese del primissimo Quattrocento. In un codice delle *Epîtres d'Othéa* appartenuto a Louis d'Orléans e poi a Jean de Berry, miniato verso il 1407-1408, l'*Aurora* che risveglia il contadino e gli animali della fattoria (c. 21v), è una personificazione dalle carni rosse, accesa di fuoco, che reca in cielo, in un tumulto di colori mischiati, un disco dorato⁴³. La tensione verso l'illusione atmosferica è più esplicita in alcune pagine mirabili del Libro d'ore del Maresciallo di Boucicaut, verso il 1408⁴⁴. Nella *Fuga in Egitto* (c. 90v) un enorme disco dorato sbucca all'orizzonte, velato di fasce concentriche a lacca e sopra ancora dai raggi delineati con l'oro di conchiglia, oro su oro: la sua luce bagna di giallo paglierino le fronde degli alberi, fra il tremolare delle acque, il disfarsi delle *silhouettes* minute dei pastori e delle loro greggi, lo svaporare grigio-violetto delle colline lontane. Nella *Visitazione* (c. 65v) il sole è ormai alto, il disco ha ceduto il posto ai raggi dorati, che si disperdono rigando come una pioggia leggera un paesaggio quasi monocromo, abbassato in toni più chiari.

La sfida di Gentile venne raccolta a Firenze principalmen-

te dall'Angelico, attento alla complessa tessitura delle superfici con incisioni e velature a vernice sull'oro, ma più in generale alla commistione di oro e luce in suggestivi effetti di dissolvenza, come nelle *Stimate di San Francesco* della Pinacoteca Vaticana⁴⁵, verso il 1430, dove i raggi dorati emanati dal Cristo-serafino sfumano quasi impercettibilmente in un fascio di luce biancastra, che fa velo al paesaggio roccioso e investe di petto il santo in posizione estatica. In diverse tavole, specie dei primi quindici anni della sua attività, la lamina d'oro è percorsa da sofisticate incisioni, in punta di stiletto e con impressione di bolli, e poi velata con variegata stesura traslucida a vernice, in maniera impareggiabile nelle ali degli angeli acutamente scorciate, ad esempio nell'*Incoronazione degli Uffizi* o nella cornice del tabernacolo dei Linaïoli. Il recente restauro di quest'ultimo, a cura dell'Opificio delle Pietre Dure⁴⁶, ha permesso di analizzare attentamente le sottigliezze tecniche messe in campo dall'artista, per certi versi sulla scia dello sperimentalismo orafo di Gentile, per altri disciplinando tali applicazioni a geometrie più rigorose, ad orchestrazioni più coerenti dello spazio e della propagazione naturale della luce. Lo sgraffito, in punta di stiletto, sortisce effetti di sorprendente finezza, ad esempio sul pulvinare rosso su cui siede la Vergine. Alle dominanti dorature a missioni ricamate sulle vesti si combinano, sugli strumenti musicali, riprese in oro di conchiglia, una tecnica che Gentile sembra adottare solo nella tarda *Madonna col Bambino* di Velletri⁴⁷, con gioco sottile di oro più opaco e granuloso sull'oro brunito più splendente. L'alternanza ritmica di rifletenze luminose variate, di lucido e di opaco, è un *leit-motiv* delle incisioni dell'Angelico, condotte con mano ferma, sfruttando sistematicamente il contrasto ottico derivante dall'orientamento ortogonale delle stesse incisioni, per lo più oblique, per esempio nei fondali di stoffa. Nei nimbi dei santi sulle ante del tabernacolo dei Linaïoli le incisioni illudono l'oggetto di piramidi, che richiamano un decoro diffuso nella miniatura fiorentina dell'ultimo Trecento, nella scuola di Santa Maria degli Angeli, con cui il giovane Angelico fu in rapporto per il tramite di Lorenzo Monaco, suo probabile primo maestro. Questi *tours-*

22. Sano di Pietro, Natività della Vergine (1438-1439), particolare. Asciano, Museo di palazzo Corboli (da Sant'Agata)

23. Sano di Pietro, Natività della Vergine (1438-1439), particolare. Asciano, Museo di palazzo Corboli (da Sant'Agata)



24. Sano di Pietro, Sant'Antonio abate tentato dalla massa d'oro (1440 ca.). New York, Metropolitan Museum, Lehman Collection (da Sant'Agostino a Siena)

de force ottici testimoniano una riduzione a geometrie pure che è del tutto estranea al mondo di Gentile. Da qui scaturì una linea tutta fiorentina che piegò le applicazioni dorate ad effetti grafici ed astratti, e che arrivò fino alle dorature stilizzatissime dell'ultimo Botticelli, che trasposero la sensibilizzazione luministica dell'oro in una dimensione puramente mentale e simbolica.

A Siena il giovane Sano di Pietro (*alias* Maestro dell'Osservanza) si confrontò con le sottigliezze tecniche di Gentile in maniera anche più ravvicinata del suo maestro Sassetta, ma pure in questo caso le strumentalizzazioni dell'oro in pro di embrionali effetti ottici ed illusivi era subordinata ad un *modus operandi* meno informale, più regolare e disciplinato, come prova la geometria quasi metafisica della brocca dorata da cui una levatrice versa l'acqua per lavare le mani di Sant'Anna, nella *Natività della Vergine* di Asciano⁴⁸, modulata sottilmente dall'intreccio delle pennellate di vernice scura e da colpi di stiletto che fanno brillare l'orlo del recipiente (fig. 22). Nella stessa pala, capolavoro ineguagliato dell'artista realizzato verso il 1437-1439, la trasparenza dell'oro sotto velature diverse è il segreto per la delicata illusione dell'acqua che cola nel bacile (fig. 23) o delle fiamme crepitanti nel caminetto domestico, su modello di Gentile, ad esempio della *Nascita di San Nicola* nella predella del polittico Quaratesi del 1425. Sano di Pietro nelle famose *Storie di Sant'Antonio abate*, probabilmente derivate dalla pala della cappella Martinuzzi in Sant'Agostino a Siena, verso il 1440⁴⁹, alternò fondi dorati e fondi atmosferici, come Sassetta nel ciclo francescano per Sansepolcro. Nel pannello con *Sant'Antonio tentato dalla massa d'oro*, nella Lehman Collection (fig. 24)⁵⁰, ogni traccia di quest'ultima è stata asportata e mascherata da un restauro infelice, per cui il visitatore sprovveduto può stupirsi nel vedere il santo spaventato dalla visione di un coniglio! Nella stessa tavola la lamina dorata è impiegata come base per la metà destra del cielo, si da farla tralucere fra le nubi arrossate e contribuire ad evocare i bagliori di un tramonto corrusco che accompagnava il turbamento dell'eremita errabondo. L'allusione all'ora declinante o alle prime luci dell'alba doveva probabilmente caratterizzare anche un altro scomparto del ciclo, ora nella Yale University Art Gallery, con la seconda tentazione capitale, quella del demone travestito da donna (fig. 25). Un'ampia porzione di cielo e il profilo dell'orizzonte sono frutto di integrazione moderna, in corrispondenza di una lacuna che penso potrebbe essere stata causata dalla caduta della lamina metallica, sulla quale la pittura del cielo e delle nubi doveva accordarsi con le striature giallastre che ora non danno senso, staccate come sono all'improvviso dall'aria chiara.

Abbiamo preso le mosse dalle manipolazioni dell'oro tese a circondare le figure di un'aura sacrale e immateriale. All'inverso vediamo ora, in conclusione, come la tenace predilezione visiva per le lamine metalliche potesse essere strumentalizzata per l'illusione di accidenti meteorologici ed ambientali più fisici e suggestivi, combinandosi con attenzio-

25. Sano di Pietro, Sant'Antonio abate tentato dal demonio in veste femminile (1440 ca.). New Haven, Yale University Art Gallery (da Sant'Agostino a Siena)

26. Bernat Martorell, Martirio di San Giorgio (1450 ca.), particolare. Parigi, Musée du Louvre

27. Ambrogio Bergognone, Compianto su Cristo morto (1485 ca.), particolare. Budapest, Szépművészeti Múzeum

ni naturalistiche che maturarono nel contesto del gotico internazionale europeo.

Fulmini e saette in oro a missione, contro nuvolaglie rosse e viola, si sovrappongono sorprendentemente ad un fondale dorato rabescato con esili graniture, quale strumento della punizione divina dei carnefici, nella *Decollazione di San Giorgio* del catalano Bernat Martorell, al Louvre (fig. 26)⁵¹, una delle opere in cui egli più si confronta con le prime avvisaglie di una resa ottica e atmosferica di origine fiamminga.

In Italia le ricerche più originali che mirarono a coniugare le lamine dorate con una moderna resa dell'ora e dell'ambiente contraddistinsero la pittura lombarda del secondo Quattrocento, con apice in Vincenzo Foppa e ancora in Ambrogio Bergognone, secondo un filone che attinse non solo simbolicamente all'esempio lasciato a Brescia, nella cappella di Pandolfo Malatesta, da Gentile da Fabriano. Paradigmatica sarebbe del primo la giovanile *Madonna dell'Umiltà con cinque angeli* della collezione Berenson, con le ali dei due angeli in primo piano dipinte sull'oro disegnato e ombreggiato a vernice e al fondo le fronde degli alberi e le nubi che si stagliano contro la lamina dorata, anche se molto è dovuto, purtroppo, al generoso pennello di Luigi Cavenaghi⁵². Del Bergognone trovo particolarmente impressionante l'uso dell'oro nel bellissimo *Compianto sul corpo morto di Cristo* di Budapest, oro di conchiglia spruzzato sulle rocce, sulle fronde, sulle case e profuso poi con abbondanza al fondo del cielo infuocato, cospirando a rendere più struggente e malinconica l'atmosfera occidua (fig. 27)⁵³. Il legame col luminismo avvolgente di Gentile è evidente nel fondale quasi tenebroso della *Crocefissione* dell'Accademia Carrara, una delle prime opere di Foppa, datata 1456, un'opera in cui il maestro si astenne però programmaticamente dall'uso dell'oro.

Il concetto del paesaggio, specie per il tono crepuscolare che vi spira, come del resto la stessa scena architettonica aperta da un arco inquadrato, è debitore poi nei confronti di Jacopo Bellini. Il confronto più opportuno è quello con la più antica *Madonna dell'umiltà e donatore* del Louvre, databile vent'anni prima⁵⁴. In quest'opera Jacopo, il più fedele allievo veneto di Gentile, alzò l'orizzonte contro il cielo atmosferico e vi distese un vasto paesaggio truardato a volo d'uccello, ancora empirico negli scorci esagerati e precipiti delle cinte murarie, punteggiato di colline e castelli lontani, *silhouettes* di contadini e cavalieri schizzate rapidamente, immerso nell'atmosfera ancora indistinta dell'alba da cui affiorano creste di roccia, fronde, tetti di capanne, mura ed edifici, grazie a colature e tocchi di oro di conchiglia, come fosse una rugiada che si apprende sulla superficie delle cose, la fa madida e crepitante e preziosa (fig. 28). In accordo con questo trattamento del fondale è il puntinato sensibilissimo, quasi sabbatura infinitesimale, che imperla di lucori dorati il mantello della Vergine. È significativo che Jacopo usi in gran copia in questa tavola l'oro macinato o di conchiglia, che è ben diverso dalla lamina, brunita o data a missione, è più opaco e granuloso, perché commisto al legante, ma si presta ad un'inedita liquidità di tocco e quindi





ad accentare sfumature minime del modellato e delle superfici. Gentile non conobbe in sostanza questa tecnica, che era già diffusa nella miniatura³⁵, ma la sua adozione permise al discepolo di sviluppare ulteriormente le ricerche da lui avviate nella sensibilizzazione luministica dei materiali preziosi.

In parallelo e anzi prima di Jacopo attenzioni analoghe, ma contrastate in maniera più spettacolare, sempre nel solco dell'esempio di Gentile, vennero coltivate da Pisanello, in particolare nella giovanile decorazione pittorica che integrò il monumento scultoreo a Niccolò Brenzoni in San Fermo maggiore a Verona, verso il 1424-1426³⁶. Il carattere apparentemente ancillare dell'intervento di Pisanello, pur nell'ambito di una progettazione complessiva del monumento condivisa con Nanni di Bartolo, è rovesciato di segno grazie alla qualità strabiliante delle invenzioni e ai *tours de force* esecutivi messi in campo da Pisanello. Nell'insieme quello di Pisanello assomiglia ad una sorta di allestimento scenico, elevato da terra fino al fregio trentesco sotto la carena lignea, con graticci vegetali scorciati di sotto in su, articolati in esedre e gazebi a torretta, stagliati contro una finta cortina rossa, che era tempestata da soli dorati e profilata da un cordiglio rilevato in cera dorata, decorazioni sontuose di cui rimane poco più dell'impronta e di qualche rado frammento. È necessario allora restituire mentalmente la densità brulicante degli ornati, che impegnarono Pisanello anche nella ricchissima policromia delle statue e del padiglione, il cui fondo è ricavato scavando di una trentina di centimetri la stessa muratura laterizia, sì da accentuare l'effetto di squarcio spettacolare della parete, che frana dinanzi ai nostri occhi, sopra un doppio mensolato in breccia rosa, dai turgidi intagli fogliacei, per mettere in scena la *Resurrezione di Cristo* come se si trattasse di un *tableau vivant*. Il recente restauro, condotto da Adriana Benetti e dalla sua *équipe*, ha permesso di recuperare e documentare le tracce del rivestimento policromo e metallico che interessava ogni centimetro dell'apparato scultoreo ed è auspicabile che un'esautiva documentazione fotografica e grafica venga pubblicata a coronamento di questo importante lavoro. Il padiglione, bianco di fuori e azzurro dentro, era tempestato di decori floreali in lamina e colore. Pisanello aveva dipinto perfino le venature nodose del palo che lo sorregge. L'effetto finale doveva essere simile a quello di una gigantesca oreficeria smaltata *en ronde-bosse*: dai più prestigiosi prodotti della *Goldemailplastik* parigina anno 1400 deriva del resto la stessa teatralizzazione del gruppo sacro, come nel *Calvario* di Ezstergom, donato nel 1403 da Margherita di Fiandra al consorte Filippo il Bello, duca di Borgogna³⁷.

Il *clou* era comunque rappresentato dalla pittura dei due pennacchi con l'*Annunciazione*, una superficie di risulta assai limitata, ma in cui è spalancata un'illusione sorprendentemente complessa e brulicante di dettagli preziosi. Anche in questo caso è necessario reintegrare la percezione originale di materiali che sono ora assai diminuiti e alterati. Sono caduti gli scudi in rilievo e le cornici marcapiano, motivi dorati, formati in cera e bloccati con dei chiodi, che sottolineavano il fastigio traforato del-

l'architettura principesca abitata dalla Vergine. L'ossidazione delle lamine di stagno di base per quelle dorate, instancabilmente incise, ha scurito lo squarcio dell'alcova, rivestita di arazzi, addobbata con coperte e cuscini ricamati in oro. Dorata ed abbagliante è la cupola dell'edificio, finemente tratteggiata da incisioni e pennellate a vernice (fig. 29). Il raggio divino, infine, come in Gentile è un fascio di puntini dorati a missione, che si disperdono fisicamente all'intorno, quasi a giustificare i riverberi giallognoli che si apprendono sugli spigoli salienti dell'architettura grigio-violacea, disposta *per angulum* (fig. 30). A questa rutilante illusione di sete fruscianti e strisciate di luce miracolosa corrispondeva nell'altro pennacchio, in esterno, con l'arrivo dell'arcangelo Gabriele, non minore esuberanza di trovate, sminuita per la caduta dei decori sulle ali e delle finiture a secco sulle colline all'orizzonte, punteggiate di castelli turriti. Il cielo, ora ottenebrato per l'ossidazione della lamina, era tutto in stagno e doveva brillare di una luminosità diffusa simile a quella dell'argento. Su questa superficie erano poi applicate le nubi in oro a missione, che facilmente dobbiamo immaginare toccate con la lacca, sì da evocare le accensioni di un tramonto corrusco, le cui luci si riflettevano e si disperdevano sulle colline vicine, punteggiate di minuti grani dorati a missione, ancora in parte leggibili (tav. II). Perdite di materia ed ossidazioni ci consegnano un'immagine molto parziale di ciò che doveva essere: la testimonianza altissima di una resa sperimentale dei più spettacolari fenomeni naturali, prigioniera della manipolazione dei materiali preziosi, ma al contempo esaltata da tale vincolo.



Petrarch on the bank of the Sorgue

William Tronzo

Giuseppe Bellafiore once suggested that the image of the *viridarium Genoard* in the late-twelfth century illustrated edition of Peter of Eboli's poem on Henry VI, *Liber ad honorem augusti* (Bern, Burgerbibliothek cod. 120 II, fol. 98r) – being the representation of an actual as opposed to imagined garden – was the first true landscape portrait in the western tradition (fig. 1)¹. But to my mind true portraiture possesses an emotional dimension, which can be muted, diminished, but never entirely suppressed, and even allowing for the visual conventions of the time, in their schematization and abstraction, the image of the *viridarium Genoard* is meager fare indeed.

Closer to the mark is a delicate sketch located in the margins of a beautifully produced thirteenth-century copy of Pliny's *Historia naturalis* (Paris BN lat. 6802, fol. 143v) (fig. 2)². The drawing serves to annotate a passage describing the source of the river Sorgue in the Vaucluse, the beloved home for many years of the poet Petrarch (fig. 3): “Est in Narbonensi provincia nobilis fons Orge (*corr. in Sorge*) nomine. In eo herbe nascuntur in tantum expetite bubus, ut totis eas querant viribus (ut mersis capitebus totis eas querant *ed.*). Sed illas in aqua nascentes certum est non nisi ymbribus ali (18, 190).” Integral to the image is an inscription of four words, “Transalpina solitudo mea iocundissima.”

Unframed, clearly adjusted to the exigencies of the pre-existing composition of the page and executed in the deft strokes of a pen that seems hardly to have touched the surface of the parchment, it is the kind of image one might easily relegate to the realm of the innocent, bland, neutral-seeming or decorative. But hovering in the background of this seemingly modest work is a set of historical issues and circumstances, more or less clearly articulated in the literature, which have the potential radically to alter this view.

Foremost among them is the question of authorship, which has elicited a surprisingly lively discussion that has gone on now for about a hundred years. The sketch, along with other annotations to the text, is clearly a later addition, and based largely on an analysis of the script, doubtless also a work of the four-



teenth, not the thirteenth century. A perennial contender for the title of draftsman has been the poet Boccaccio, who certainly worked, and lived together with Petrarch at several moments of his life, whose style of textual annotation is well known and who also wrote on the Sorgue in his geographical treatise, *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis, seu paludibus; de nominibus maris*³. Some scholars have even



1. Peter of Eboli, *Liber ad honorem Augusti*, Bern, Burgerbibliothek cod. 120 II, fol. 98r, view of Palermo with viridarium Genoard (upper left)

2. Pliny, *Historia naturalis*, Paris, Bibliothèque Nationale lat. 6802, fol. 143v

3. Pliny, *Historia naturalis*, detail, Paris, Bibliothèque Nationale lat. 6802, fol. 143v

advanced the theory that Boccaccio may have executed the design under the direction of Petrarch, the one holding the pen, the other giving instructions⁴. But this scenario is so tormented as to be unconvincing.

More likely – and this is the opinion of an emerging consensus – the drawing was the work of Petrarch himself. We know that the book was in the possession of Petrarch, who had acquired it in Mantua in 1350. The handling of the inscription accords with what we know of his writing style from other sources. The style of the image, moreover, differs from that of Boccaccio when he turns his attention to figures and landscape. There is a window of opportunity for the execution of the drawing in and perhaps even after 1351, but probably not much later, and especially not after 1359 when, to quote Michele Feo, “una prospettiva di vita transalpina non esisteva più”⁵. Petrarch lived near the source of the Sorgue and he was filled with pleasure by the place. It would seem perverse to think of the drawing in terms of anyone else.

Other questions have been raised about the content or iconography of the image, such as the issue of the naturalism of the bird, which possesses a sufficient number of specific characteristics to be identified as a heron, and the church or chapel, which has been argued to be the representation of an oratory of St. Victor or of a planned chapel to the Virgin⁶. These observations have been made in service of the opinion that the drawing was the record of an actual experience, a view of things seen (even if the experience was then decades old and mediated by memory), which is not out of the question. One senses in the drawing quite clearly the impact of convention, as, for instance, the formula of the rocky slope topped by a piece of architecture which was frequently used in the landscape setting of visual narratives of the period⁷. And yet convention and the recording of experience need not be incompatible with one another.

And finally, there is the issue of the meaning of the image, its cultural valence or symbolism. The heron, for instance, has been read as the image of Satan, who holds a Christian soul, the fish, as victim in his grip⁸. This type of reading depends on an index of meaning external to Petrarch himself, that is to say, on a set of conventions of another sort to which the poet may or may not have had recourse. In this instance there is no independent confirmation of the connection, or indeed of a context for it, which makes it in the end seem rather arbitrary. In any case, as with anything else that bears the poet's touch, one wants instinctively to reach out first to the poet's work, to make connections, above all to exorcize the nagging feeling that there is more in what one encounters in the instance, in its absolute particularity, than meets the eye.

This is precisely what I propose. What I would like to undertake in the pages that follow is a close reading of the image, which will integrate it into a set of recurrent themes, narratives and juxtapositions in the poet's work, and thus show it to be more complicated and intellectually engaging than it would

appear at first glance. This will bring us to a point where we can appreciate the nature and urgency of Petrarch's own particular formulation of a relationship with landscape. But I do not want to stop here. My ultimate goal is to use this train of thought as a kind of fulcrum to open up a larger issue and context, if only suggestively, regarding the intertwined phenomena of the landscape image rooted in a particular moment in time and the categories, conventions and discourses that have come to govern the understanding of it as history.

The graceful composition settles itself around the shadowy cave, which is the source of the river. Above it rises a rocky eminence, cleared only by a winding path that leads to a church and tower surmounted by crosses. Out of the cave and to the left flows a river that turns in the opposite direction. Its undulating bank is lined with reeds. Near it or in it stands a heron dangling a fish in its beak, which at the same time serves to point to the inscription that stands as title to the whole.

“*Transalpina solitudo mea iocundissima*”: the emotional exuberance of the verbal sentiment is well matched by the loose, free, energetic and exceedingly sure style of the drawing. But this sentiment is also anchored in a carefully contrived composition. Though its large size is clearly meant to suggest a placement in the close foreground, the heron is almost as tall as the mountain itself and this coupled with the fact that church and heron stand at the far edges of the image and opposite one another impels us to read them as pendants: the nourishment of body and soul, perhaps, with the one, freely given by nature itself, and the other, acquired in the arduous expense of exertion in overcoming nature. Emotionally enriched, the landscape would thus appear to be filled with the implication of work that has a moral valence. But this train of thought, which moves in the direction of allegory, is clearly incomplete.

If there is work to be done in this landscape there must also be one to do it. He is absent. Or is he? The inscription is the poet's medium, the medium in which he comes to life. These are his words, his voice. Cast in the first person, the inscription is the material trace of his presence: in fact it renders him present as a figure recumbent on the bank of the flowing river. This is not simple scenography, therefore – a mute, impersonal vignette – but the form of landscape reverberating with scattered energy – the sound, the touch, the affect – of an individual.

At a later point in time, the concept would become literal. In a monumental miniature which served as part of a sequence to introduce the poet's *Trionfi*, the painter has deployed a remarkably similar set of motifs: the winding stream, the grassy bank, the water birds and the building-topped hill in the distance, but in this case, in place of the poet's own words, he has arranged the person of the poet himself, asleep at the river's edge figuring the dream in which the poem is set (fig. 4)⁹. The miniature belongs to a luxurious manuscript produced in 1459, attributed in part to Jacopo da Verona, and although there is no reason to believe that the painter was aware of the earlier draw-

ing, it is interesting to observe how deeply the image reverberates in the poet's own work. I have two examples in mind.

One is from *Familiare* 24.11, where, precisely through the vehicle of these physical circumstances, Petrarch was able to conjure up the presence of his great forebear, Virgil. He writes of seeking out the man in his native Mantua, not in the city itself, but in the surrounding countryside where he imagines the living breathing Virgil at rest at the edge of the water:

“It is in this city (Mantua) that I have composed what you are now reading. It is here that I have found the friendly repose of thy rural fields. I constantly wonder by what path you were wont to seek the unfrequented glades in thy strolls, in what fields were wont to roam, what streams to visit, or what recess in the curving shores of the lake, what shady groves and forest fastnesses. Constantly I wonder where it was that you rested upon the sloping sward, or that, reclining in moments of fatigue, you pressed with your elbow the grassy turf or upon the marge of a charming spring. Such thoughts as these bring you back before my eyes”¹⁰.

An even more extreme scenario in a physical environment that also bears resemblance to the one depicted in the sketch is imagined by the poet at another point. In *Canzone* 126, the setting is the bank of a flowing stream through which Laura has just passed to bathe:

“Chiare, fresche e dolci acque,
Ove le belle membra
Pose colei che sola a me par donna;
Gentil ramo, ove piacque
(Con sospir me rimembra)
A lei di fare al bel fianco colonna”

“Biting bright water
The lovely flesh of her
Rests in the chill current.
The branch sprang back with the weight of her
Side pressed in among leaves”¹¹

Fast forward to the future. The poet, now dead, lies buried at the very spot he had occupied earlier to catch a glimpse of his beloved. He visualizes her returning to find him in a grave marked by a stone:

“Tempo verrà ancor forse
Ch'a a l'usato soggiorno
Torni la fera bella e mansueta,
E là, 'v'ella mi scorse
Nel benedetto giorno,
Volga la vista disiosa e lieta,
Cercandomi; et, o pietà!,
Già terra in fra le pietre
Vedendo, Amor l'inspìri
In guisa, che sospiri
Sì dolcemente che mercé m'impetire
E faccia forza al cielo
Asciugandosi gli occhi co'l bel velo.”



“And then, after waiting,
The time might come, some time,
When gentleness tames her fierce scorn
And she will come again to this place,
Searching for me: will find me earth under stone.
Knowing love for me, finding mercy,
She would begin to teach the stars new patterns”¹².

The inner transformation Petrarch imputes to Laura, bringing her to love him, occurs at the moment in which she recognizes him through the mark or trace – “Già terra in fra le pietre” – which proves that he has now become one with the landscape itself. It is not simply that the living environment preserves his

material existence; it contradicts the very fact of his absence. Landscape is no longer external. It no longer functions as setting, erected on the scaffolding of allegory, but as a form of poetic presence.

These images in words and pictures are like the ever widening circles caused by a momentary disturbance on the surface of a pond – echoing, amplifying, and intersecting one another. The poet-ghost of the Mantuan countryside resonates with the ghostly poet of the landscape in the sketch, as both also prefigure the sleeping poet of the miniature in the *Trionfi*. At the same time, the paradox of embeddedness in the sketch, the bodiless voice, the manifestation of an individual who lacks material form, strangely prefigures the absorption of the body of the poet in his grave.

The ultimate setting of solitude. Of the four words in the inscription of the image, it is *solitudo* that figures Petrarch most clearly and it is interesting to note the variation with which it is drawn. It is executed in letters that are larger than those of the other words and it seems darker in the tonality of its ink. The letters also have an amplitude in their spacing; certainly much more so than those of *transalpina*, which seem positively compressed by comparison. *Iocundissima* seems compressed too, but not as much. In any case, it is more in the order of things that the final word of a line be compressed than the first. Is it possible that *transalpina* was an afterthought, perhaps even along with *mea iocundissima*; in other words that *solitudo* once stood alone? The proposition is suggestive, but cannot be borne out with any certainty.

The term *solitudo* evokes a complex train of thought exposed by the author at greater length in one of his treatises, *De vita solitaria*¹³. The treatise was written in 1346 (though only finished years later), when Petrarch was actually in residence in Vaucluse, within sight of the Sorgue. Early on in the work his deliberations turn to place:

“Let provision first be made that, after the prosperous conclusion of his mental toil, one may be enabled to put off the burden of his weariness by having easy access to woods and fields and, what is especially grateful to the Muses, to the bank of a murmuring stream, and at the same time to sow the seeds of new projects in the field of his genius, and in the very interval of rest and recuperation prepare matter for the labor to come. It is an employment at once profitable and pleasant, an active rest and restful work, so that when he returns to that narrow and secret chamber favored by Demosthenes, he may eliminate all that is superfluous and give the desired perfection of expression to germinating thought. In this way not a moment of time will pass with any waste or loss to the student. This should apply particularly to those who compose oratorical discourses or histories, for I deem that those who ponder philosophy, and even more those who brood on poetry, whose minds are given to refined and subtle thought rather than to collecting many facts, must be left to their own devices. Let these follow the impulse of their genius, in the assurance that their minds will respond,

no matter where place and time invite them, wherever they feel themselves strongly incited by the goad of their inspiration, whether it be under the open sky or the roof of a locked house, within the shelter of a solid rock or beneath the shade of a spreading pine. They have no need of turning over many books, for they can read in memory the books they have read before and often even compose in their minds what they have omitted to read, but they raise themselves aloft on the wings of their genius, for they must needs be carried away with more than human rapture if they would speak with more than human power. This, I have observed, is without doubt achieved most effectively and happily in free and open places”¹⁴.

This sequence of observations is almost a program statement for the small sketch, not simply in its evocation of repose on the bank of a murmuring stream, but in the very terms in which the process it displays are cast, in the form of a juxtaposition. For the poet the essential activity of the landscape is defined by the chiasmus, “an active rest and a restful work,” which is essential above all to those who follow “the impulse of their genius.” Like the imputed juxtaposition of the nourishment of body and spirit in the sketch, this pairing is the exposition of a synergy that can never be resolved, since to do so would result in the stilling of the impulse. Its structure or matrix is oscillation. The image-analogue that comes to mind here is a perpetual motion machine, which finds striking resonance, and, finally, an equally striking sense of resolution, in another encounter of the poet with the landscape. This occurs in a letter of Petrarch’s written to Francesco Nelli in 1352, which contains an arresting description of the poet’s beloved residence in the Vaucluse:

“I have here two small gardens, perfectly suited to my nature and my taste, and if I should undertake to describe them to you I should never be done. Briefly, I do not believe that there can be such a place anywhere else, and – if I must confess a childish weakness – I only regret that it is not in Italy. I am wont to call it my transalpine Helicon. One of the gardens is shady, precisely suitable for study, and sacred to Apollo. It is close to the point where the Sorgue gushes forth, and beyond it there are but rocks and cliffs accessible only to birds and beasts. The other garden, near the house, is of a more cultivated aspect, and dear to Bacchus. It is located, strange to say, on an island in the midst of the swift and beautiful stream; and near by, and immediately connected with it by a bridge that leads to the edge of the house, there is a formation of native cave like rock, which shelters me from the summer heat. It is conducive to study, and I like to think that it is similar to the little hall in which Cicero was wont to declaim – except that the Sorgue was not flowing past his hall. In the morning I wander over the hills; midday finds me in this shelter of mine; I spend the afternoons wandering through the fields or in my wilder garden, where nature conquers art; there I have found a spot, below the cliff and surrounded by water, confined indeed but very stimulating, where even an inert mind may rise to lofty thoughts”¹⁵.

A seemingly modest moment of in an unremarkable daily

routine, but what struck me immediately in reading this text was how Petrarch imagined his gardens: not as an abstract space endowed with the properties of extensibility and tangible contours, but as a sequence of events guided and shaped by purposive action. The term “space,” in fact, seems inadequate to convey the significance of the scene, nor is temporality the key. This is a scenario in the pure staging of motion, whose content derives from its form and whose form embraced the landscape. The composition takes the shape of a crescendo. It is in the poet’s devotion to the new activity of secular learning, it is in his innovative use of the classical as an affective frame, but above all it is in his restless movement in the landscape between the two gardens, the cultivated and the wild, his oscillation like a pendulum between reason and passion, that Petrarch creates a powerful and prescient image. At a later point in time this amalgamation of reason and passion would be enacted imaginatively in the scholar’s study, the secular version of the monastic cloister, but at this moment and for Petrarch, it is landscape that serves to lay bare the perceived mechanism of the new learning, in its relentless oscillation in nature between these two poles. Movement thus becomes a way of apprehending landscape, as landscape becomes a way of reading culture. These gardens were not just simply another instance of the ancient and venerable theme of the locus amoenus. Petrarch’s movement itself was an act of creation: the creation of a world in which he could come into being as a poet. His performance entailed the unfurling of this world.

All of which brings us to the most famous of the poet’s excursions in the landscape, set out in a narrative which forms the dramatic centerpiece of a letter to a friend: the description of his dogged, often frustrated movement to the summit of Mount Ventoux, whose secrets in the end are never entirely revealed. There was a tendency at an earlier moment in time to accept this quite unusual narrative at face value; following Jakob Burckhardt’s monumental *Die Cultur der Renaissance in Italien: ein Versuch* of 1860, it had often been mapped as the “Renaissance discovery of nature” onto the image of a culture as a whole constructed from other sources¹⁶.

But this approach was effectively gutted by modern scholarship. Giuseppe Billanovich has demonstrated beyond a shadow of a doubt that the letter was written, not close to the time in which the events that it describes are purported to have taken place, but decades later, in the 1350’s and long after its addressee, Dioniso da Borgo San Sepolcro, was dead¹⁷. The letter, therefore, was not reportage, but pure artifice. The choice of Dionisio as recipient of the missive itself is part of the program of the document, in which a series of juxtapositions and contrasts between spiritual and earthly, deferment and gratification, were engineered. These included as well the old shepherd, who warns against the undertaking, not to mention the book that the protagonist carried with him. This book was the Confessions of St. Augustine, a passage of which, appearing at an opportune moment, not only transformed Petrarch’s understanding of his

own experience but, through the vehicle of his experience, reconstituted itself as a new text before his eyes. In other words, it was in the grip of landscape and his particular engagement with it, his ascent of the mountain, that tradition, the text, for Petrarch became unsettled and was itself reshaped. In the case of Petrarch’s ascent, landscape becomes dynamic, interactive, interpenetrating with the protagonist as a new space for thought, or perhaps more accurately a space for new thought: it is almost synonymous with the mind itself.

But in the end what binds this narrative even more closely to the others to which we have now had recourse is the melancholy fact stressed in the more recent interpretations, namely, that the narrative is not simply one of ascent, but of descent as well. Conceiving of the narrative as the “Ascent of Mount Ventoux,” as has commonly been done, has allowed it implicitly to be assimilated to the tradition of spiritual journeys from Moses’ Mt. Sinai, to the Averno of St. Francis, to Dante’s Purgatory, in which an arduous effort culminated in a definitive revelation¹⁸. Petrarch’s experience on Mount Ventoux was of a different order. The moment at the top instilled an uneasiness in the poet, which he carried with him on his descent. Nor was the descent itself definitive. It offered no end to the possibility of future ambition; no end, therefore, to the possibility of continuing this set of movements as a process, like the restless movement in the landscape enacted by the poet on a daily basis in the Vaucluse.

Beginning with the sketch we have been able to follow an episodic sequence almost in the manner of a linked series of operations that interwove notions of presence and process in the landscape. What we have come to see is that the inscription, far from being an ancillary element, is, in a sense, the key to understanding the sketch as a work of the poet himself. It stands as the figure of poetic presence, of absorption in the landscape and thus aligns itself with the potent set of images Petrarch deploys elsewhere to call into being the two modalities of time that escape our grasp, the past (Virgil) and the future (his own end). At the same time, absorption is also exposure for Petrarch: landscape is the cradle of his restless movement whose very form – oscillation – exposes the mechanics of poetic creation¹⁹. Landscape for Petrarch operates on two levels at once, as enclosing and intimate and as outward turning and revelatory: it thus embodies a complexity which lends it, I would like to suggest, an extraordinary new functionality.

Let me conclude with two observations. The first is simply to reiterate a well known fact: that it was precisely at the time in which Petrarch was writing and thinking about his gardens that the role of landscape witnessed an enormous expansion, out of which it eventually emerged as a new kind of art, a new genre if you will. And this is borne out by numerous sources and histories: by the famous gardens of Palermo, Naples, Hedin and Rome, for example, or by the poetry of the Roman de la Rose, Boccaccio, and the Hypnerotomachia Poliphili, or by the images of the Palazzo Pubblico in Siena, the Très riches



heures of the Duc de Berry and the Castello del Buonconsiglio in Trent. All of these have been described by learned commentators at one or more points in their fortuna critica as revolutionary, unprecedented or strikingly new²⁰. To read these commentaries is to marvel at the disbalance between past and present imputed to these works, which implies in turn the perception of a profound change in the culture as a whole. One might almost imagine that some massive and yet unseen force holding landscape in check had suddenly disappeared. That this was not simply the case is clear. The landscape of the earlier Middle Ages was not devoid of formal variety, nor was it constrained by a single symbology. But it might seem so at times in contrast to the dynamic complexity of the landscapes that followed.

The second point that I would like to make, on the other hand, concerns the prominence in these new landscapes of the theme of work. In the *locus classicus* for the discussion of origins of landscape as an autonomous genre, Ambrogio Lorenzetti's allegories in the Sala de Nove in the Palazzo Pubblico in Siena, the scene of the countryside filled with it (fig. 5)²¹. Stretched across the foreground is a wide swath of road, like a great artery, pulsing with life. This pulsating movement reverberates in the undulating hills, which bear the lineaments of a heaving, breathing body filling the picture plane and spreading out into the distance. This is a body, in fact, revealed to us

both inside and out, from its edges and contours which beckon us with the promise of touch, of enclosure, to the purposefully moving figures that stream through it like the corpuscles in a network of veins. The landscape is criss-crossed with activity, moving outward purposefully through the fields and meadows, but at the same time also returning, relentlessly, by means of the carefully maintained network of roads, laden with the stuff out of which life in the city was built (figs. 6 and 7).

Similarly renown is the calendar sequence from the *Très riches heures* of the Duke of Berry, executed by the Limbourg Brothers (with others) at the beginning of the fifteenth century²². The deluxe manuscript has been rightly regarded as the culmination of a tradition, in which the conventions of the Book of Hours, centuries long in the making, are revisited here to stunning effect²³. Almost each full page miniature, crowned with an arched compartment that coordinates in diagrammatic fashion the days of the month, the cycle of the moon and the constellations, opens to a vista of deep space (fig. 8), which however, does not typically extend to infinity but is brought up short by the vision of a great patronal residence. These residences are often tower-bedecked castles, and thus prone to dramatic silhouette against the empty sky. Oftentimes they constitute a decisive end-plane to the spatial conceit, almost in the manner of a scrim that defines the rearmost edge of a stage on which the

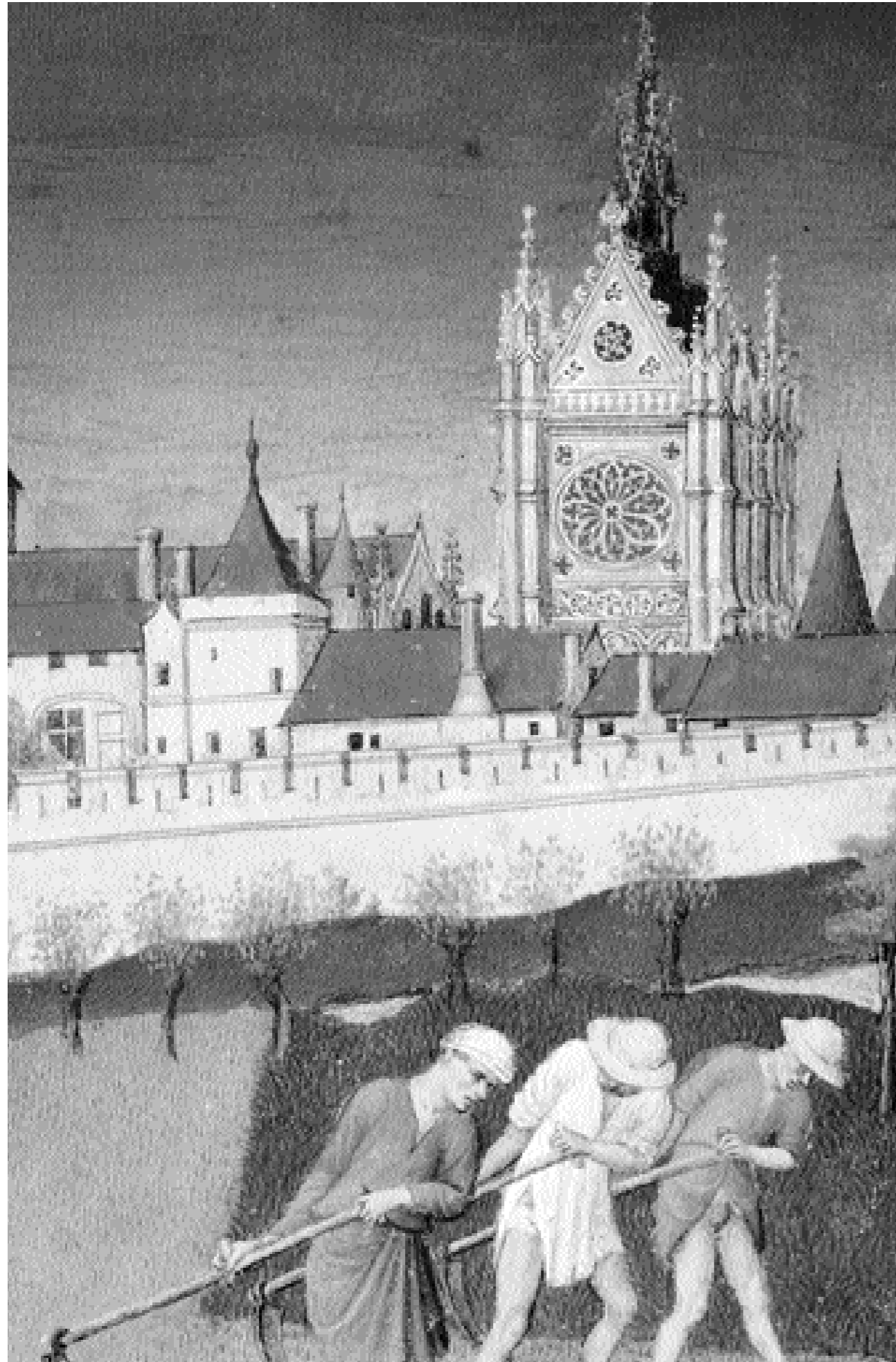
6. Ambrogio Lorenzetti, Allegory of Good Government, countryside, detail, Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove



7. Ambrogio Lorenzetti, Allegory of Good Government, countryside, detail, Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove



8. Limbourg Brothers, *Très riches heures of the Duc de Berry, Calendar, June, detail, Chantilly, Musée Condé ms. 65, fol. 6v*



human drama is played out. Only occasionally is the drama cast in the form of coursing movement through well-defined linear channels. More often than not it is grouped together at or near the center of the composition, either loosely in the case of the fieldsmen in the month of October, or tightly in the case of the hunt in the month of December. The figure with a scythe that appears in several of the scenes is emblematic: it moves with the deliberate syncopation of advance and return in the swinging of the tool that wrests sustenance from the ground (figs. 9 and 10). It is the figure of oscillation, whose deliberate repetitiveness, which in effect is the seasonal working of the land, lies at the heart of the *raison d'être* of the landscape itself²⁴.

One might infer here a heightened importance imputed to landscape and although it would be difficult on the basis of these two examples to argue a chronological development in a narrow sense, given the complexity of the phenomenon and the obvious differences in function, purpose and medium, the lineaments of change on a broader scale seem tantalizingly on the horizon. That this change had at its heart a new concept of the functionality of landscape is the primary possibility, I would argue, that is worth pondering. And in what might this new functionality consist? What binds these two cases together and links them decisively to Petrarch is precisely the image of work. Work is the essential point of both landscapes, work defined to embrace a whole host of activities, and not simply that of poetic creation per se which was the case with Petrarch, which was in turn deeply embedded in the landscape. As was the case with the drawings and descriptions of Petrarch, the landscape itself takes shape from this work, it forms itself to contain and enclose it, but also to reveal it at the same time. Such work is housed within these respective landscapes but it is also cannot be extricated from them. The two in fact are inseparable. And like Petrarch's two gardens, these are also landscapes of subdivisions, of fields, of fields of vision. One might even say that the emergence of the field is one of the contributions of these landscapes, for existence of the field, that entity definable as a clearly delineated part of a whole, is essential to work²⁵. Work makes necessary a field in which the worker may operate, and the field is that arena in which the worker may come to exert some control, to dominate.

It is work that links these cases, expressed as the undertaking of an individual in the case of Petrarch, in the creative, poetic act, or communal or social in the case of the Palazzo Pubblico and the *Très riches heures*, as manifestations of the well-governed state, whose form has taken shape within the landscape. And what is work in the end but a state of becoming, and becoming, a form of motion, which brings us back to our theme. Once the possibility that landscape might function in this way was breached, it moved from an abstraction to an arena in which an infinitely expanding set of content could be performed.

9. Limbourg Brothers, *Très riches heures of the Duc de Berry, Calendar, June, detail, Chantilly, Musée Condé ms. 65, fol. 6v*



10. Limbourg Brothers, *Très riches heures of the Duc de Berry, Calendar, November, detail, Chantilly, Musée Condé ms. 65, fol. 11v*

Il paesaggio storico nelle pitture dell’abbazia di Abondance

Carlo Tosco

Il chiostro di Abondance

Il chiostro di Abondance

Il chiostro di Abondance

Il chiostro di Abondance

Il chiostro di Abondance

La riscoperta del ciclo affrescato

Nel Medioevo le immagini pittoriche restano una fonte molto rara per lo studio del paesaggio storico. Nel chiostro dell’abbazia di Abondance, in Alta Savoia, si conserva un esempio precoce di pittura di paesaggio fuori dall’Italia, realizzato intorno al 1430. In quegli anni si andavano consolidando le strutture del ducato di Amedeo VIII, che comprendeva un eterogeneo mosaico di territori a cavallo dell’arco alpino occidentale. Il centro di gravitazione del potere non si collocava sul versante italiano o nella pianura piemontese, ma sulle montagne della Savoia e nei territori che circondavano il lago Lemano, oggi divisi tra la Francia e la Svizzera. È proprio questo spazio geografico che compare, per la prima volta nella storia dell’arte, nelle pitture del chiostro di Abondance.

Il monastero di Abondance era stato fondato nell’XI secolo, nella regione alpina del Chablais, lungo il corso della Dranse, un torrente che sfocia sulla sponda meridionale del lago Lemano (fig. 1). La comunità di canonici regolari seguiva una regola di matrice agostiniana, ma il suo prevosto aveva assunto il titolo abbaziale, attestato nei documenti a partire dal 1144¹. Il cenobio nasceva nel cuore della regione alpina, dove più forti erano le radici dell’egemonia sabauda, e aveva intrecciato un legame duraturo con la dinastia, a partire da una donazione del conte Amedeo III del 1108. Nel XV secolo Amedeo VIII aveva rafforzato questi rapporti e dimostrato, in diverse occasioni, il suo favore verso la comunità religiosa. Quando nel 1433, poco dopo l’esecuzione del ciclo affrescato, l’abbazia fu ridotta a commenda, la nomina dell’abate venne attribuita di diritto al duca di Savoia.

I dipinti che narrano le storie della Vergine si collocano sulle pareti del chiostro, collocato a sud della chiesa (figg. 2-4). Quando vennero scoperti risultavano già in cattivo stato di conservazione, e soltanto l’intervento delle autorità francesi salvò quanto restava del ciclo. Le pitture vennero realizzate infatti, come di consueto, con una tecnica mista “a fresco-secco”, che prevedeva la stesura di un primo strato sull’intonaco ancora umido e di successive finiture di dettaglio. Gli strati superficiali a secco erano più fragili, per la mancata coesione chimica con l’intonaco, e tendevano al distacco nel corso del tempo. Le forti escursioni termiche del clima alpino hanno accelerato nei secoli i processi di degrado: molti particolari delle pitture di Abondance apparivano già compromessi agli occhi dei primi osservatori moderni, e vennero integrati nei successivi interventi di restauro.

In seguito alle soppressioni napoleoniche l’abbazia versava in uno stato di semi-abbandono, utilizzata come fabbricato agricolo e cava di materiali da costruzione. Soltanto dopo il passaggio della Savoia alla Francia nel 1860 iniziava una fase di recupero, promossa dal servizio dei Monuments Historiques. L’architetto Léon Charvet venne incaricato nel 1862 dalla prefettura dell’Haute-Savoie di una relazione preventiva per il “classement” dell’edificio nel catalogo nazionale. Dopo un accurato sopralluogo, l’architetto dichiarava che il chiostro era in rovina, minacciava di crollare definitivamente e necessitava di urgentissimi interventi².

figurative,” *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, ed. Salvatore Settis, I, *L’uso dei classici* (Turin: Giulio Einaudi, 1984), 221-67; A. Dunlop, “Allegory, Painting and Petrarch,” *Word & Image* 24 (2008), 77-91.

⁸ Fiorilla, *Marginalia figurati*, 53, n. 132.

⁹ *Petrarca nel tempo*, M37. See also the discussion with regard to the Virgil Frontispiece: J. Brink, “Simone Martini, Francesco Petrarca and the Humanistic Program of the Virgil Frontispiece,” *Mediaevalia. A Journal of Mediaeval Studies* 3 (1977), 83-117; L.B.T. Houghton, “Simone Martini’s frontispiece to Petrarach’s Vergil,” *Paragone* 53 (2002), 54-76.

¹⁰ Trans. T.M. Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (New Haven: Yale University Press, 1982), 89-90, based upon *Petrarch’s Letters to Classical Authors*, ed. and trans. M.E. Cosenza (Chicago: University of Chicago Press, 1910), 138-9.

¹¹ *Francesco Petrarca Canzoniere*, ed. Ugo Dotti, 8th ed. (Milan: Feltrinelli, 2008), 368; Greene, *The Light in Troy*, 91-2. See also J. Petrie, *Petrarch. The Augustan Poets, the Italian Tradition and the Canzoniere* (Dublin: Irish Academic Press, 1983), esp. 51-102; J. Freccero, “The Fig Tree and the Laurel: Petrarch’s Poetics,” *Diacritics* 5 (1975), 34-40; M.R. Waller, *Petrarch’s Poetics and Literary History* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1980), 27-104; G. Mazzotta, *The Worlds of Petrarch* (Durham and London: Duke University Press, 1993), 58-79;

¹² *Canzoniere*, ed. Dotti, 370-1.

¹³ Among recent scholarly editions: Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, ed. G. Martellotti with Italian trans. by A. Bufano (Turin: Einaudi, 1977); F. Petrarca, *De Vita Solitaria. Buch I. Kritische Textausgabe und Ideengeschichte Kommentar von K.A. E. Enenkel* (Leiden: E.J. Brill, 1990); *Pétrarque, De vita solitaria/La vie solitaire, 1346-1366*, ed. C. Carraud with an intro. by N. Mann (Grenoble: Éditions Million, 1999).

¹⁴ *De vita solitaria*, Book I, Chapter 7, Section 8; trans. J. Zeitlin, *The Life of Solitude by Francis Petrarch* (Westport CT: Hyperion Press, Inc., 1978, repr. of 1924 ed. of University of Illinois Press, Urbana), 157.

¹⁵ Petrarch, *Epistolae Familiares* XIII 8, addressed to Francesco Nelli in 1352; *Petrarch at Vaucluse. Letters in Verse and Prose translated by Ernst Hatch Wilkins* (Chicago: University of Chicago Press, 1958), 122-3.

¹⁶ J. Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, trans. S.G.C. Middledmore (London, Bombay and Sydney: George G. Harrap & Co., Ltd., 1929), 293-7.

¹⁷ G. Billanovich, *Petrarca e il primo umanesimo* (Padua: Editrice Antenore, 1996), 168-84. See also B. Martinelli, “Del Petrarca e il Ventoso,” *Studi in onore di Alberto Chtari*, II (Brescia: Paideia, 1973), 768-834; R. Durling, “The Ascent of Mt. Ventoux and the Crisis of Allegory,” *Italian Quarterly* 18 (1974), 7-28; Greene, *The Light in Troy*, 104-11; M. O’Connell, “Authority and the Truth of Experience in Petrarch’s ‘Ascent of Mount Ventoux’,” *Philological Quarterly* 62 (1983), 507-20; J. Robbins, “Petrarch Reading Augustine: ‘The Ascent of Mont Ventoux’,” *Philological Quarterly* 64 (1985), 533-53; A. Russell Ascoli, “Petrarch’s Middle Age:

Memory, Imagination, History and the ‘Ascent of Mount Ventoux’,” *Stanford Italian Review* 10 (1991), 5-43.

¹⁸ See M. Hope Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite* (New York: W. W. Norton & Company Inc., 1959); *Le montagne dans le texte médiéval. Entre mythe et réalité*, ed. Cl. Thomasset and D. James-Raoul (Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2000), and *Les Montagnes de l’esprit. Imaginaire et histoire de la montage à la Renaissance, Actes du Colloque International Saint-Vincent (Vallée d’Aoste) les 22-23 novembre 2002*, ed. R. Gorris Camos (Aosta: Musumeci Éditeur, 2005).

¹⁹ See the remarks of L. Barkan, *The Gods Made Flesh. Metamorphosis & the Pursuit of Paganism* (New Haven and London: Yale University Press, 1986), 206-21.

²⁰ See, for example, O. Pächt, “Early Italian nature Studies and the Early Calendar Landscape,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13 (1950), 13-47; T. Comito, *The Idea of the Garden in the Renaissance* (New Brunswick NJ: Rutgers University Press, 1978); G. Bertone, *Lo sguardo escluso. L’idea di paesaggio nella letteratura occidentale* (Novara: interlinea srl edizioni, 2000); J. Wamberg, *Landscape as World Picture. Tracing Cultural Evolution in Images*, trans. G. Kynoch, 2 vols. (Aarhus: Aarhus University Press, 2009).

²¹ U. Feldges-Henning, “The Pictorial Programme of the Sala della Pace: A New Interpretation,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972), 145-62; M. Baxandall, “Art, Society, and the Bouguer Principle,” *Representations* 12 (1985), 32-43; H. Belting, “Remarks on Communal Paintings in the Fourteenth Century in Siena and Pisa,” *Studium Artium Orientalis et Occidentalis* 2, fasc. 1 (1985), 11-16; id., “The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: *Historia* and Allegory,” *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, ed. M.S. Simpson and H. Kessler, *Studies in the History of Art of the National Gallery of Art*,16 (1985), 151-68; R. Starn, “The Republican Regime of the ‘Room of Peace’ in Siena, 1338-40,” *Representations* (1987), 1-32; J. M. Greenstein, “The Vision of Peace: Meaning and Representtion in Ambrogio Lorenzetti’s *Sala della Pace* Cityscapes,” *Art History*, 11 (1988), 492-510; Q. Skinner, “Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher,” *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, ed. H. Belting and D. Blume (Munich: Hirmer Verlag, 1989), 85-103; C. Frugoni, *A Distant City. Images of Urban Experience in the Medieval World*, trans. W. McCraig (Princeton: Princeton University Press, 1991); R. Starn and L. Partridge, *Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300-1600* (Berkeley: University of California Press, 1992), 11-59; R. Starn, *Ambrogio Lorenzetti. Palazzo Pubblico a Siena* (Turin: Società Editrice Internazionale, 1996); M.M. Donato, C. Frugoni, A. Monciatti, *Pietro and Ambrogio Lorenzetti*, ed. C. Frugoni (Florence: Le Lettere, 2002).

²² M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbours and Their Contemporaries*, with the assistance of S.O.D. Smith and E.H. Beatson (New York: Braziller, 1974).

²³ J.C. Webster, *The Labors of the Months*

¹ G. Bellafiore, *Parchi e giardini della Palermo normanna* (Palermo: Flaccovio Editore, 1996), 27.

² P. de Nolhac, *Pétrarque et l’humanisme* (Paris: Libraire Honoré Champion, 1965, repr. of 1907 ed.), vol. 1, 113 and vol. 2, 69-83 , 269-71 and pl. 277; L. Chioyenda, “Die Zeichnungen Petrarcas,” *Archivum Romanicum* 17 (1933), 42-50, fig. 22; E. Pellegrin, “Manuscrits de Pétrarque dans les bibliothèques de France (Censimento dei codici Petrarceschi, II),” *Italia medioevale e umanistica* 6 (1963-4), 283; A. Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca* (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1967), 127, n. 45; B. Degenhart and A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, I, Süd- und Mittelitalien* (Berlin: Mann, 1968), 130-1; M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke* (London: Phaidon, 1969), 25 (with an attribution to the Master of the St. George Codex); G. Frasso, *Itinerari con Petrarca* (Padua: Antenore, 1974), pl. 85; F. Callu and F. Avril, *Boccace en France: de l’humanisme a l’érotisme* (Paris: Éditions Nationale, 1975), 14, n. 20; S. Clap, *Fontaine-de-Vaucluse: Le temps retrouvé* (Marguerites: Equinoxe, 1992), 4; G. Bilanovich, *Petrarca e il primo umanesimo* (Padua: Editrice Antenore, 1996), 150-57; E. Duperray, *L’or des mots. Une lecture de Pétrarque et du mythe littéraire de Vaucluse des origines à l’orée du XXe siècle: Histoire de Pétrarcbisme en France* (Paris: Publications de la Sorbonne, 1997), fig.1; C. Bologna, “PetrArca petroso,” *L’Io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia* dei Rerum vulgarium fragmenta, ed. G. Desideri, A. Landolfi and S. Marinetti, *Critica del testo*, 6 (2003), 367-420; *Petrarca nel tempo. Tradizione lettori e immagini delle opere. Catalogo della mostra, Arezzo, Sottocobiesia di San Francesco, 22 novembre 2003 – 27 gennaio 2004*, ed. M. Feo (Edizioni Bandecchi e Vivaldi, 2003), 486, fig. M113 A76 on 487, 499-512; R. Fabiani Gianetto, “Writing the Garden in the Age of Humanism: Petrarch and Boccaccio,” *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, 23, 2003, 232, fig. 1; M. Fiorilla, *Marginalia figurati nei codici di Petrarca* (Florence: Leo S. Olshcki Editore, 2005), 52-8, fig. 53; J.B. Trapp, “Petrarchan Places. An Essay in the Iconography of Commemoration,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 69 (2006), 1-14.

³ Callu and Avril, *Boccace en France*, 14, n. 20; M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, “Boccaccio ‘visualizzato’ dal Boccaccio, I: Il corpus dei disegni e cod. Parigiño It. 482,” *Studi sul Boccaccio* 22 (1994), 199-200.

⁴ M. Feo, *Le cipolle di Certaldo e il disegno di Valchiusa* (Pontedera: Bandecchi & Vivaldi, 2004), 12-30 (rev. version of *Petrarca nel tempo*, 499-512); Fiorilla, *Marginalia figurati*, 54.

⁵ Feo, *Le cipolle di Certaldo e il disegno di Valchiusa*, 40.

⁶ Fiorilla, *Marginalia figurati*, 53, n. 132; Nolhac, *Pétrarque*, II, 270, n. 3. See also Chioyenda, “Die Zeichnungen Petrarcas,” 4708; Fiorilla, *Marginalia figurati*, 53, n. 130; Trapp, “Petrarchan Places,” 4.

⁷ On Petrarch’s interest in the visual arts, see Maurizio Bettini, “Tra Plinio e sant’Agostino: Francesco Petrarca sulle arti



Witz dipingerà per l'altare di San Pietro del duomo di Ginevra la pala della *Pesca miracolosa*, con lo sguardo rivolto allo stesso paesaggio del lago Lemano illustrato dalle pitture di Abondance.

Le opere della Savoia pervenute fino a noi che testimoniano un'elaborazione matura dei temi paesaggistici sono da considerarsi soltanto frammenti di un patrimonio in gran parte scomparso, che adornava le pareti delle residenze signorili e delle chiese più prestigiose⁸. Il pittore di Abondance condivideva questa cultura figurativa, attenta alla topografia dei luoghi, alla consistenza fisica degli ambienti naturali, alla cultura materiale delle popolazioni alpine.

Il paesaggio storico e la sua rappresentazione

Sebbene gli aspetti stilistici siano molto importanti per comprendere la qualità delle pitture, in questa sede si vorrebbero piuttosto approfondire le opere di Abondance come testimonianza storica per lo studio del paesaggio alpino all'inizio del XV secolo. Una lettura dettagliata delle immagini consente di dimostrare che il pittore ha osservato e riprodotto con estrema attenzione i caratteri del territorio. L'indagine sarà indirizzata soprattutto ad una lunetta del ciclo, quella che illustra la *Fuga in Egitto* (fig. 4), un tema iconografico che nella pittura

del primo Quattrocento offriva di sovente agli artisti l'occasione per realizzare delle vedute paesaggistiche.

Nella scena si riconosce un vasto panorama del lago Lemano e delle alture che lo circondano. La pittura mostra una straordinaria attenzione alla topografia dei luoghi e alle forme del paesaggio. L'identificazione dei singoli elementi geografici può essere proposta con un grado diverso di sicurezza, a seconda dei dati storici disponibili, ma nel complesso non esistono dubbi nel riconoscere i caratteri dello spazio rappresentato⁹. Il pittore ha posto in primo piano, come di consueto nella tradizione iconografica, la sacra famiglia, mentre si allontana dalla Palestina. Alle spalle della Vergine il panorama si apre verso il lago, osservato in direzione sud, dai Pays de Vaud verso la Savoia (nella geografia politica odierna dalla sponda svizzera del lago verso quella francese). L'osservatore è collocato in una posizione elevata, sui rilievi che degradano verso la riva, e si riconosce il corso del Rodano che entra come immissario nel lago, sulla sinistra, ed esce sul lato opposto, presso la città di Ginevra (fig. 7). Data la posizione obliqua dell'osservatore rispetto all'asse longitudinale del Lemano, la sua caratteristica forma allungata risulta ridotta per lo scorcio prospettico. La precisione realistica della veduta invita a credere che il pittore abbia realizzato uno schema compositivo dal vero, osservando direttamente i luoghi.



2. Abbazia di Abondance, chiostro,
manica sud allo stato attuale

3. Abbazia di Abondance, chiostro,
manica sud prima degli interventi di
restauro

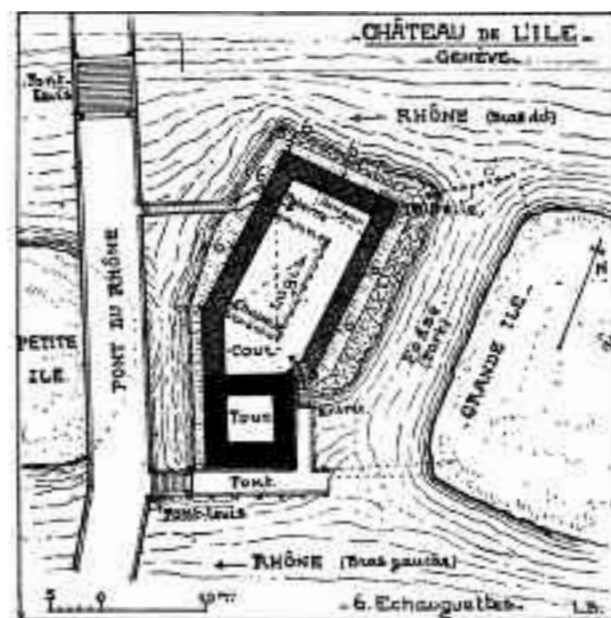


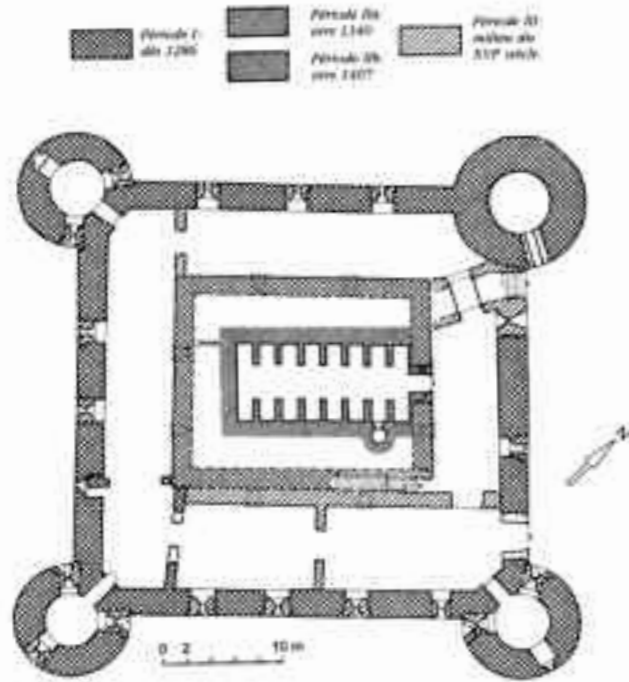


Nel punto in cui il Rodano fuoriesce dal lago, proseguendo il suo corso, compare nel dipinto una sorta di torre quadrangolare, forata da un grande arco per ogni lato visibile (fig. 8). La struttura rappresenta il Château-de-l'Île, un'importante fortezza collocata di fronte a Ginevra, nel mezzo di un'isola fluviale, a guardia del ponte che valicava il Rodano¹⁰ (fig. 9). Costruito all'inizio del XIII secolo come polo fortificato vescovile, e vera chiave di accesso alla città, il castello era stato conteso con i conti di Savoia e definitivamente occupato da Amedeo V nel 1287, dopo un lungo assedio. A partire da quella data il castello-ponte era rimasto sotto il controllo sabauda e rappresentava una costante minaccia per l'autonomia della città. Ginevra però restava un comune indipendente, e il duca Amedeo VIII era costretto a fronteggiare la forza dell'oligarchia urbana, ormai del tutto emancipata dall'autorità vescovile¹¹. Nel dipinto di Abondance non figura quindi la città di Ginevra, ma una visione sintetica del suo presidio sabauda, il Château-de-l'Île, che unisce l'immagine della torre quadrangolare con quella del ponte sul Rodano.

Procedendo nell'esame iconografico, a sinistra della torre troviamo un secondo castello, collocato presso la sponda meridionale del lago (fig. 8). Presenta una struttura caratteristica e ben riconoscibile: un quadrilatero munito di torri angolari, con base quadrata quelle di destra e rotonda quelle di sinistra. Le mura di cortina sono coronate da merlature e le torri coperte da tetti conici o piramidali. All'interno delle mura svettano delle strutture palaziali, riservate alla residenza signorile. Il castello rappresentato condivide la planimetria delle "enceintes carrées", caratteristica dell'Alta Savoia: la ritroviamo ben conservata, sul lato opposto del lago, nei castelli di Yverdon e di Morges (figg. 10-11), controllati dai conti di Savoia¹². Sulla sponda che compare nella veduta tale schema costruttivo era sicuramente realizzato in un altro castello sabauda, quello di Evian, costruito presso le acque del lago, a guardia del porto¹³. La fortificazione è oggi scomparsa, distrutta a più riprese durante le guerre di religione, ma i suoi ruderi compaiono nella veduta del 1674 nel *Theatrum Sabaudiae*¹⁴, e ancora sussiste fino ad oggi la base circolare della torre dell'angolo nord-est (fig. 12). In effetti ad Evian l'ingresso era collocato ad ovest, le torri esibivano coperture con manti di tegole, testimoniate nei conti di castellania, e la "grande tour", a destra del portale, era a base quadrata, sormontata da un pomo di coronamento, esattamente come si vede nel dipinto¹⁵. In ogni caso, indipendentemente dall'identificazione del castello con una località precisa, la pittura mostra senza dubbio il modello architettonico del *carré savoyard*, diffuso dalla committenza sabauda.

Sulle alture retrostanti, in lontananza, compare un agglomerato di case con due torri: il luogo può essere identificato con il castello e il borgo di Allinges, un altro importante centro di castellania ducale, posto sui rilievi collinari a sud di Evian. Il nucleo fortificato era composto da due castelli, il Château-Neuf e il Château-Vieux¹⁶, e nel dipinto si riconoscono infatti due torri, circondate da una chiesa e da alcune abitazioni.





Sulla sponda opposta del lago, corrispondente a quella settentrionale, si estende la regione del Vaud, e nella pittura compaiono altre strutture fortificate. Un ponte dall'aspetto fantasioso, coronato da guglie e torrette, dovrebbe rappresentare l'immagine di un ponte fortificato, probabilmente adibito alla riscossione dei pedaggi. Il torrente può essere identificato con la Veveysse che scorre sui terrazzi alluvionali degradanti verso il lago. Più a valle, nel punto in cui il corso d'acqua sfocia nel Lemano, sono collocate due torri, una cilindrica e l'altra quadrangolare, che sorreggono una catena di sbarramento, tesa all'imbocco del lago. Sulla torre più alta sventola uno stendardo dove si riconoscono le tracce della croce sabauda, degradate per il distacco della pellicola pittorica applicata a secco. La fortificazione potrebbe essere identificata con il castello di La Tour-

de-Peilz, ricostruito da Amedeo V negli anni 1282-1288 presso la villanova e oggi in parte scomparso, ma ben testimoniato dalla cartografia storica¹⁷. Un pianta catastale del 1698 (fig. 13) documenta il perimetro del castello e lo sbarramento sul lago, con una torre collocata a guardia dell'accesso. Infine sulle alture a destra, nascosto tra le pieghe dei rilievi, si delinea il profilo lontano di una città, che dovrebbe rappresentare Losanna. La sede vescovile, metropoli del Vaud, si trovava interamente compresa nella regione dominata dai Savoia fin dai tempi di Amedeo VI, ma manteneva una sua tenace autonomia¹⁸. Losanna era una città amica, ma di fatto indipendente.

In definitiva nel dipinto di Abondance è possibile identificare con buona sicurezza gli edifici e gli insediamenti rappresentati. Una caratteristica sembra accomunarli tutti: il legame con il dominio ducale. È evidente nel pittore la volontà di offrire una visione unitaria, inquadrata nell'egemonia sabauda, delle terre che circondano il lago Lemano. Nella *Fuga in Egitto* però non compaiono soltanto costruzioni, ma anche persone. Le attività umane rappresentano un altro elemento di grande interesse che emerge ad un esame ravvicinato dei dipinti di Abondance.

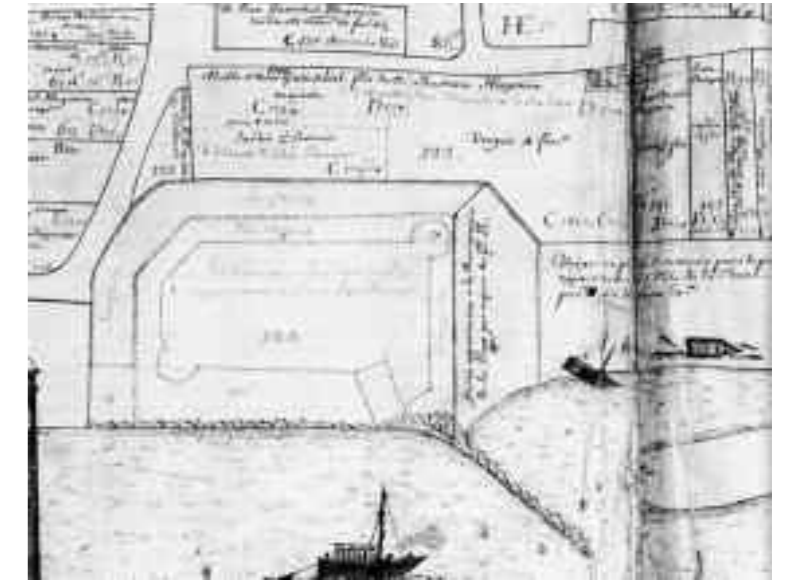
Nella veduta si delincono immagini di vita quotidiana, legate al lavoro agricolo, ai trasporti e alle attività di commercio¹⁹. Sui rilievi a fianco della città di Losanna è rappresentato un mulino a vento. Un secondo mulino doveva trovarsi sulla sponda opposta, nelle alture presso Allinges, oggi non più visibile ma testimoniato dal disegno di Marcel Rouillard. I mulini a vento erano strutture produttive molto diffuse nel tardo Medioevo, anche in regioni dove oggi risultano del tutto scomparsi. Nell'arte figurativa coeva si riconoscono altri esempi negli scorci paesaggistici dell'*Apocalisse* di Savoia (foll. 1v, 11 e 27v). In Italia, nella pittura vicina alla scuola jaqueriana, l'immagine di un mulino a vento compare negli stessi anni, in un dipinto della parrocchiale Manta²⁰ (fig. 14), nella pianura saluzzese.

Nei dipinti di Abondance emerge un altro elemento carat-

teristico del territorio: lo sviluppo della rete viaria. Le montagne intorno al lago sono attraversate da tracciati stradali. La direttrice principale percorre la sponda sud, attraversa il castello e giunge al punto di passaggio sul Rodano, controllato dal Château-de-l'Île. Lungo il corso del torrente si distingue, nonostante le integrazioni di restauro, una barca ippotrainata. Il Rodano era navigabile per un lungo tratto e il sistema di trasporto che sfruttava la forza animale, combinata con quella della corrente, era impiegato per grandi carichi, con barche lunghe a fondo piatto, come quella rappresentata nel dipinto. Anche il lago è rappresentato come uno spazio di comunicazione e, di fronte al castello quadrangolare, è ancorato un gruppo di navi di diversa grandezza, con le vele ammainate. All'epoca il lago Lemano era attraversato da una fitta rete di traffici commerciali, che collegavano le città e i porti dei castelli di Thonon, Evian, La Tour-de-Peilz, Morges, Chillon. L'imbarcazione maggiore presenta dei caratteri militari, con un castelletto ligneo a poppa, e sappiamo che esisteva sul lago una flottiglia ducale per prevenire azioni di pirateria.

Oltre il castello-ponte di Ginevra la strada prosegue, salendo a tornanti verso i valichi alpini che conducono all'Alta Savoia e all'Italia. La strada è percorsa da una carovana di mercanti, che sale lungo i rilievi con i muli carichi di bagagli. Sulla sponda opposta compare un altro percorso, che scende verso il lago: si tratta della strada proveniente dal cantone di Friburgo, un ramo della via Francigena che attraversava le Alpi, già attestato nell'itinerario di Sigerico²¹. Qui un personaggio scende lungo i tornanti trasportando una fila di tome rotonde posate su un asse, tenuto in equilibrio sulla spalla sinistra. È interessante notare che tutte le figure umane rappresentate nel dipinto della *Fuga in Egitto* sono figure in movimento, collocate su una strada. Gli stati di Savoia si estendevano a cavallo della catena alpina e la loro prosperità economica si basava sui commerci e sui traffici che attraversavano le montagne. Nell'immagine offerta dal dipinto le Alpi non sono una barriera, ma uno spazio di comunicazione.

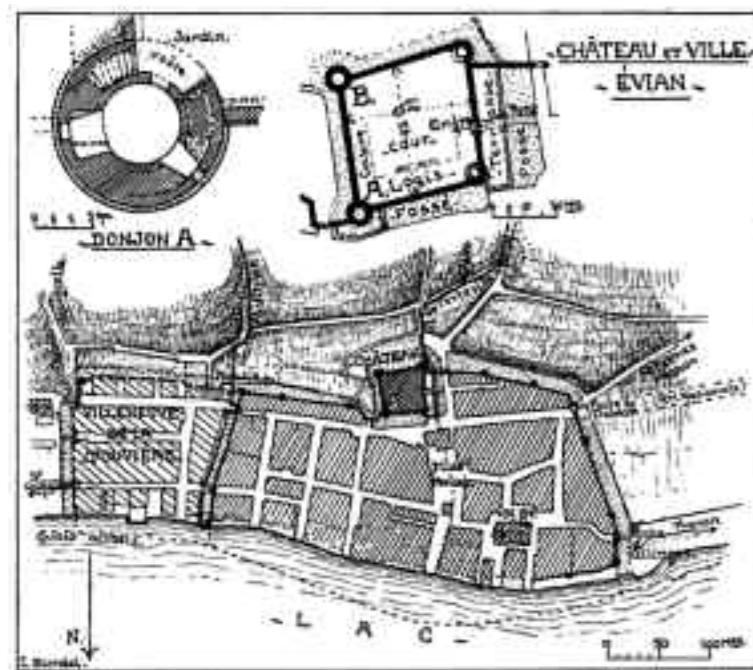
La figura del portatore di formaggi è una testimonianza del crescente sviluppo del commercio di latticini in area alpina nel tardo Medioevo²². I formaggi e gli altri prodotti caseari venivano confezionati in estate presso gli alpeggi e trasportati a valle per essere venduti nei mercati urbani e nei centri di castellania. Lo sviluppo delle attività casearie era legato all'espansione della pastorizia transumante, che conosce una fase di notevole crescita tra XIV e XV secolo. Durante la stagione estiva le greggi di bovini e di ovi-caprini salivano alle stazioni di monticazione, collocate presso i pascoli d'altura, e scendevano verso il piano all'inizio dell'autunno. È importante ricordare che l'abbazia di Abondance era direttamente coinvolta in queste pratiche di allevamento e il controllo dei pascoli era un oggetto di continue dispute con la popolazione della valle²³, che rivendicava contro i monaci i diritti collettivi di utilizzo degli incolti produttivi. In Italia si conservano altri affreschi del XV secolo che offrono una visione realistica della vita dei pastori e delle



attività connesse alla preparazione del formaggio. La testimonianza più significativa si riconosce in un'immagine del santuario della Madonna del Brichetto, presso Morozzo (Cuneo), nelle pitture firmate da Giovanni Mazzucco nel 1491 (fig. 15). La scena fa parte di un altro ciclo di storie della Vergine, e ritrae con attenzione la cultura materiale una comunità di pastori impegnati nelle diverse fasi dell'industria casearia²⁴.

Nel ciclo di Abondance il tema della pastorizia compare con maggiore dettaglio in un'altra lunetta, quella dedicata alla *Natività* (fig. 16). Come di consueto l'iconografia dell'annuncio ai pastori offre al pittore l'opportunità di rappresentare scene di vita agreste, ma ad Abondance l'immagine è caratterizzata da un grande dettaglio e da un quadro realistico ben preciso. I pastori con il loro gregge sono posti sulla cima della montagna, mentre in basso, in corrispondenza della pianura, si estendono i campi coltivati e figura l'immagine di un mulino idraulico a ruota verticale. È sintetizzata così una situazione caratteristica dell'insediamento alpino²⁵: la montagna è il regno dei pastori, la pianura lo spazio di sviluppo degli insediamenti stabili e delle attività produttive legate ai seminativi.

La capanna della Natività, con la sua mangiatoia, s'ispira probabilmente alle costruzioni lignee che venivano realizzate in Alta Savoia per il ricovero della mandrie. La struttura di copertura, con una coppia di capriate terminali e montanti a base allargata per garantire la tenuta sul terreno, rafforzati da saette nel nodo di ancoraggio della catena, è ritratta con estrema cura dal





16. Abbazia di Abondance, Natività e adorazione dei pastori

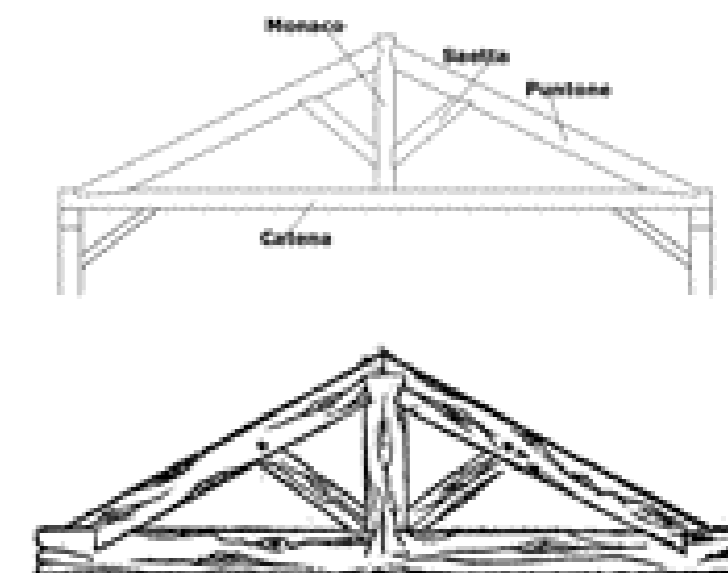
pittore, che ha sicuramente osservato dal vero l'assetto di una costruzione di questo genere. Il manto di copertura a scandole lignee, collocate sui travetti in posizione sfalsata, mostra una soluzione ancora visibile nei fabbricati alpini della Savoia (fig. 17). Anche il tipo di capriata risulta ben riconoscibile, caratterizzato dalla tangenza del monaco sulla catena. Si tratta di una soluzione d'irrigidimento della struttura, che evita il ricorso al metallo per l'inserimento di una staffa, così come appare illustrata nel libro VII del trattato di Sebastiano Serlio²⁶ (fig. 18). L'uso esclusivo del materiale ligneo, senza l'utilizzo di chiodi, si riconosce nella natura degli incastrati rappresentati nel dipinto, realizzati presumibilmente con il sistema a tenone e mortasa, ampiamente documentato nel tardo Medioevo²⁷. I punti che com-

paiono nella nostra immagine infatti non possono essere chiodi, data la loro posizione sulle travi, ma chiavichetti lignei inseriti per ancorare i nodi strutturali. In questo modo si realizzavano abitualmente in area alpina strutture prefabbricate, che potevano essere smontate e rimontate all'occorrenza durante i trasferimenti della transumanza. La copertura a scandole lignee appare tuttora frequente nelle tecniche costruttive dell'Alta Savoia e in particolare nella valle d'Abondance, dove le scandole venivano identificate con il termine dialettale di *écrâves*²⁸. A ben vedere tutti gli utensili rappresentati sono esempi dei lavori di carpenteria e di artigianato del legno: la mangiatoia, segnata con estrema precisione dai fasci di venature, lo sgabello di san Giuseppe, il recipiente allungato per il bagno del bambi-

17. Tetto con manto di copertura a scandole lignee, collocate in posizione sfalsata, identica a quella visibile nelle pitture di Abondance (Allinges, Haute-Savoie)



18. Esempio di capriata con monaco tangente alla catena, da S. Serlio, L'Architettura, lib. VII (Francoforte 1545), p. 197



no. In definitiva riconosciamo nei dipinti una rappresentazione altamente realistica di quella "civiltà del legno" che caratterizzava da secoli le popolazioni alpine.

Le nostre immagini potrebbero essere utilizzate efficacemente per approfondire ricerche di tipo etnografico condotte sulla cultura materiale. Per la Svizzera meridionale e la Savoia disponiamo di preziose raccolte etnografiche realizzate all'inizio del Novecento²⁹, che registrano sul campo modi di vita, utensili, forme del lavoro quotidiano ormai scomparse con l'avvento dell'industrializzazione. Nella documentazione grafica e fotografica si possono riconoscere puntuali riscontri con le scene delle pitture di Abondance.

Nei dipinti che stiamo esaminando però non compaiono soltanto immagini del lavoro e delle attività popolari. Sullo sfondo della scena, in cima alle alture che si delineano all'orizzonte, si staglia la figura di un impiccato. Si tratta di un elemento iconografico talvolta presente nella pittura del Tre-Quattrocento, che compariva già nei dipinti del *Buon Governo* di Lorenzetti e che, negli stessi anni di Abondance, ritroviamo nel *San Giorgio* di Pisanello a Verona. Sul versante italiano del dominio sabauda a Chieri, presso Torino, la figura dell'impiccato è presente in un disegno del 1457 che ritrae gli insediamenti del contado³⁰. L'immagine della forca richiama chiaramente la giustizia che regna sul territorio, la punizione che attende inevitabilmente i malfattori. In Savoia la sentenza di pena capitale spettava alle supreme autorità dello stato, e proprio in rapporto all'abbazia di Abondance si era verificato, negli anni cui venne eseguito il dipinto, un fatto di particolare gravità. Nel 1429 un ufficiale dell'abbazia (un *métral*) era stato assassinato, durante una fase acuta dei conflitti che opponevano gli abitanti della valle ai canonici per l'accesso ai diritti di pascolo. Il presunto assassino era stato arrestato dagli uomini dell'abate e, pochi giorni dopo, venne trovato impiccato in carcere: i religiosi affermarono che si era suicidato, mentre gli abitanti accusavano apertamente gli ufficiali dell'abbazia di omicidio. Conosciamo questi eventi perché è pervenuta fino a noi la sentenza giudiziaria,

pronunciata dal duca Amedeo VIII nell'aprile del 1430, che dichiarava del tutto innocente l'abbazia e imponeva ai valligiani un perpetuo silenzio su questi fatti³¹. Tali eventi si verificarono proprio durante il governo abbaziale di Guillaume de Lugrin, il probabile committente del ciclo di pitture. L'immagine dell'impiccato dunque non era casuale e rappresentava un chiaro richiamo, per chiunque guardasse i dipinti negli anni in cui furono eseguiti, alla "giustizia" imposta dagli abati e garantita dalle autorità ducali.

Nella scena della *Fuga in Egitto*, come abbiamo cercato di dimostrare, il pittore ha ritratto con grande fedeltà la topografia della regione, le attività umane e i segni del lavoro, ma nel quadro ideologico dello stato sabauda, riorganizzato negli anni di Amedeo VIII. Il grande stemma crociato, posto alla base della cornice, rimanda con chiarezza al simbolo dell'autorità ducale. Nella pittura è mostrata una Savoia senza città, popolata soltanto da torri e castelli. I centri urbani che si affacciano sul lago, antiche sedi del potere vescovile, non trovano spazio: così nel dipinto non compare Ginevra, ma il castello sabauda che la controllava (Château-de-l'Île), e si profila un modesto richiamo a Losanna, la città amica ma non del tutto sottomessa. Veri protagonisti del paesaggio sono i castelli, il segno forte del dominio ducale sul territorio.

In definitiva l'abbazia di Abondance, come la Siena di Lorenzetti, offre un *paesaggio del potere*, ma non dominato da un libero comune, bensì da una dinastia signorile. È lo specchio di un ordine politico. Un ordine garantito dall'autorità del duca, basato sulla forza delle castellanie, dove si sviluppano in pace le attività agricole e prosperano i commerci lungo le vie alpine, mentre la figura dell'impiccato, sullo sfondo, ricorda l'esercizio inflessibile della giustizia. È questa, nell'ideologia dell'immagine, la Palestina verso cui la Vergine in fuga rivolge il suo sguardo: la terra promessa custodita dai Savoia nel cuore delle Alpi.

In margine al restauro: figura e natura nel *Tabernacolo dei Linaioli* del Beato Angelico

Marco Ciatti, Soprintendente dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di restauro, Firenze
Francesca Martusciello

Tabernacolo dei Linaioli

Tabernacolo dei Linaioli, particolare del dipinto

L'intervento di conservazione e restauro, compiuto dall’Opificio delle Pietre Dure sul *Tabernacolo dei Linaioli* del Beato Angelico e presentato nel marzo del 2011¹, ha consentito anche di approfondire la nostra conoscenza dell’opera, sotto tutti i punti di vista, come accade ormai di consueto per i progetti realizzati dall’Istituto fiorentino. Da tempo, infatti, il Laboratorio di restauro dei dipinti mobili segue una metodologia che vede il restauro come un progetto generale di conservazione, il cui primo momento è la conoscenza approfondita dell’opera sia nei suoi materiali, per quanto concerne la tecnica artistica e il degrado, sia nei suoi significati e valori espressivi.

Si tratta cioè di esaminare il dipinto sotto tutti i possibili punti di vista e con tutti i possibili strumenti critici di interpretazione, dalle vicende storiche e documentarie a quelle legate alla tecnica di esecuzione, dall’analisi iconografica e iconologica a quelle connesse con l’analisi stilistica. In questa fase, dunque, una grande importanza assumono le indagini diagnostiche, non solo per l’analisi della tecnica, ma anche per le vicende legate alla genesi artistica del manufatto, ed al suo tempo-vita. Cerchiamo così di perseguire una lettura ed una interpretazione che possa essere sostenuta dall’insieme dei risultati raggiunti dalle varie vie di indagine, senza instaurare una scala gerarchica precostituita tra di essi. Ci sia consentito di sottolineare che questo metodo di lavoro ha permesso negli anni di conseguire molti importanti risultati, dal progetto di studio e conservazione della *Croce* di Santa Maria Novella di Giotto a quello della *Madonna del Cardellino* di Raffaello, attraverso casi esemplari come la *Madonna* di Santa Maria Maggiore². Pensiamo, infatti, che, tranne che nei casi di un pericolo imminente di perdita, solo un reale incremento delle nostre conoscenze, unito ad una corretta conservazione per il futuro, possono giustificare l’inevitabile invasività del momento del restauro nei confronti dell’opera, sia pur doverosamente ridotto al minimo necessario al conseguimento degli obiettivi tecnici di conservazione individuati nella fase progettuale.

Una volta tanto, nella complessa e assai discussa cronologia del catalogo dell’Angelico, nel caso del *Tabernacolo dei Linaio**li* i dati storici della realizzazione dell’opera sono certi, e ruotano intorno alla data del 1433 per l’esecuzione da parte del pittore e con una complessa distribuzione di ruoli, dalla progettazione dell’insieme del tabernacolo marmoreo, compiuta da Lorenzo Ghiberti, alla realizzazione del supporto ligneo, eseguito da Jacopo di Piero, soprannominato “papero”, e della parte marmorea a cura di Iacopo di Bartolommeo da Settignano e Simone di Nanni da Fiesole. L’unico elemento di discussione è stato il ruolo del Ghiberti, che avrebbe fornito un disegno dell’insieme, nei confronti dell’Angelico, quest’ultimo considerato, a seconda dei punti di vista, o il mero esecutore del progetto del collega, oppure, l’autonomo inventore della propria parte sia pur in un contesto ben progettato, secondo la prevalente interpretazione più recente. Ovviamente nulla abbiamo da aggiungere alle considerazioni della letteratura esistente e alla loro discussione egregiamente compiuta da Magnolia Scudieri nel catalogo del recente restauro³.

Tabernacolo dei Linaioli

Tabernacolo dei Linaioli, particolare del dipinto

Tabernacolo dei Linaioli, particolare del dipinto

ville, Lausanne 1984, pp. 61-100.¹⁰ *La maison de Savoie et le Pays de Vaud*, a cura di A. Paravicini Bagliani e J.-F. Poudret, Lausanne 1989.

¹⁹ Per la vita delle popolazioni alpine nelle terre di Savoia alla fine del Medioevo: G. Baud, C. Chatelain, *Habundantia. La vie au val d’Abondance à travers les temps*, Thonon 1983; Falque-Vert, *Les hommes et la montagne en Dauphiné au XIII^e siècle*, Grenoble 1997; N. Carrier, *Vie montagnarde en Faucigny à la fin du Moyen-Âge, fin XIII^e, début XVI^e*, Paris 2001.

²⁰ L. Senatore, *Cicli di affreschi quattrocenteschi alla Manta: Santa Maria del Monastero e l’antica parrocchiale*, in *Manta nei secoli. Momenti di arte e di storia*, a cura di A. De Angelis e M. Gattullo, Cuneo 1988, pp. 44-50. L’immagine di un mulino a vento la ritroviamo ancora più tardi, negli anni 1470-1480, negli affreschi della chiesa dei Santi Pietro e Colombano a Pagno (cfr. M. Bartoletti, *Pittura del secondo Quattrocento tra tradizioni e novità*, in *Arte nel territorio della diocesi di Saluzzo*, a cura di R. Allemanno, S. Damiano, G. Galante Garrone, Savigliano 2008, p. 188, fig. 27).

²¹ Intorno al 990 l’arcivescovo di Canterbury, dopo aver valicato le Alpi al Gran San Bernardo, discende la valle del Rodano, raggiunge Saint-Maurice d’Agaune, costeggia il bordo orientale del lago Lemano fino a Vevey (“Vivaesc”, presso La Tour-de-Peilz), e punta quindi verso Besançon: R. Stopani, *Le vie di pellegrinaggio del Medioevo. Gli itinerari per Roma, Gerusalemme*, Compostella, Firenze 1991, p. 53.

²² L’esame delle gabelle dell’amministrazione sabauda documentano la grande circolazione delle forme di formaggio dagli alpeggi alla pianura: A.M. Nada Patrone, *Caseus est sanus quem dat avara manus: il consumo del formaggio dal XII al XVII secolo*, in Greggj, *mandrie e pastori nelle Alpi Occidentali (secoli XII-XX)*, a cura di R. Comba, A. Dal Verme, I. Naso, Cuneo-Rocca de’ Baldi 1996, pp. 97-124.

²³ N. Carrier, *Les communautés montagnardes et la justice dans les Alpes nord-occidentales à la fin du Moyen Âge. Chamonix, Abondance et les régions voisines, XIV^e-XV^e siècles*, “Cahiers de recherches médiévales et humanistes”, 10 (2003), pp. 89-118.

²⁴ Per un quadro generale sulle immagini pittoriche che ritraggono scene di attività casearia: F. Stroppa, Lac et caseum *nelle fonti artistiche tra età medievale e moderna*, in *La civiltà del latte. Fonti, simboli e prodotti dal Tardoantico al Novecento*, Atti dell’incontro internazionale di studio, Brescia 2008, a cura di G. Archetti e A. Baronio, Brescia 2011, pp. 183-196.

²⁵ M.T. Kaiser-Guyot, *Le berger en France aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris 1974.

²⁶ S. Serlio, *L’architettura. I libri I-VIII e Extraordinario nelle prime edizioni*, a cura di F.P. Fiore, Milano 2001, lib. VII (ediz. orig. Francoforte 1545), p. 197.

²⁷ Cfr. gli esempi presentati in C.A. Hewett, *English Cathedral and Monastic Carpentry*, Chichester 1985; per l’utilizzo del sistema nelle costruzioni rurali: J. Chapelot e R. Fossier, *Le village et la maison au Moyen Âge*, Paris 1980, p. 318.

²⁸ H. Raulin, *L’architecture rurale française: Savoie*, Paris 1977, p. 30.

²⁹ La raccolta più vasta per la nostra area rimane il catalogo di P. Scheuermeier, *Bauernwerk in Italien, der italienischen*

Tabernacolo dei Linaioli, particolare del dipinto

di R. Comba, Torino 1997, pp. 659-692; *Jaquero* e *le arti del suo tempo*, a cura di W. Canavesio, Torino 2000; E. Castelnuovo, *L’arte e gli artisti ai tempi di Amedeo VIII*, in *Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, catalogo della mostra, a cura di Id., E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, Milano 2006, pp. 145-152; F. Elsig, *L’arte del Quattrocento a nord delle Alpi. Da Jan Van Eyck ad Albrecht Dürer*, Torino 2011, pp. 44-45.

⁶ C. Gardet, *L’Apocalypse figurée des ducs de Savoie* (Ms Escorial E. Viir. V), Anney 1969: nel codice soltanto le prime quarantotto miniature sono attribuite alla mano del Bapteur; cfr. anche *Les manuscrits enluminés des comptes et ducs de Savoie*, a cura di A. Paravicini Bagliani, Torino 1990.

⁷ L. Rivière Ciavaldini, *Imaginaires de l’Apocalypse. Pouvoir et spiritualité dans l’art gobique européen*, Paris 2007, p. 328.

⁸ E. Castelnuovo, *Alla corte dei duchi di Savoia*, in *Il gotico nelle Alpi (1350-1450)*, catalogo della mostra, a cura di Id. e F. De Gramatica, Trento 2002, pp. 204-223.

⁹ Sebbene tutti gli autori siano concordi nel riconoscere una veduta del lago Lemano nell’affresco della *Fuga in Egitto*, i pareri circa l’esattezza topografica dei particolari restano diversi: secondo C.

Gardet, *De la peinture du Moyen Âge en Savoie* cit., p. 68, “Il serait aventureux d’avancer une identification de ce paysage typiquement alpin”. Le ricerche più dettagliate per il riconoscimento degli elementi geografici si devono a J.-M. Benand, *Abondance. Les peintures murales du cloître* cit., pp. 87-94.

¹⁰ L. Blondel, *Château de l’ancien diocèse de Genève*, Genève 1956, pp. 29-33.

¹¹ P. Duparc, *Le comté de Genève, XI-XV^e siècle*, Genève 1955, pp. 328-347; per l’organizzazione del ducato e il rapporto con le comunità urbane della Savoia e dei cantoni svizzeri: A. Barbero, *Il ducato di Savoia. Amministrazione e corte di uno stato franco-italiano (1416-1536)*, Roma-Bari 2002, pp. 6-10.

¹² Ch.-L. Salch, A. Longhi, *En Savoie des apanages: châteaux à donjon cylindrique et cincente quadrangulaire*, “Châteaux -forts d’Europe”, 41 (2007), numero monografico, e D. de Raemy, *Châteaux, donjons et grandes tours dans les Etats de Savoie (1230-1330). Un modèle: le château d’Yverdon*, I-II, Lausanne 2004.

¹³ L’identificazione con il vicino castello di Thonon, proposta con riserva da M. Benand, *Abondance. Les peintures murales du cloître* cit., p. 88, appare invece più difficile, perché quel castello presentava una struttura meno regolare, articolata in una cinta poligonale.

¹⁴ *Theatrum Sabaudiae: teatro degli Stati del Duca di Savoia*, a cura di R. Roccia, Savigliano 2000, II, 18.

¹⁵ L. Blondel, *Château de l’ancien diocèse de Genève* cit., pp. 368-373, e D. de Raemy, *Châteaux, donjons et grandes tours dans les Etats de Savoie* cit., I, pp. 197-200.

Tabernacolo dei Linaioli, particolare del dipinto

^[1] I primi studi a carattere sistematico sulla storia dell’abbazia si devono a J. Mercier, *L’Abbaye et la vallée d’Abondance*, “Mémoires et documents publiés par l’Académie Salésienne”, VIII (1885), pp.1-380, e a L.-E. Piccard, *L’abbaye d’Abondance et la vallée du même nom*, “Mémoires et documents publiés par l’Académie Chablaisienne”, XVIII (1904), pp. 3-158, e XIX (1905), pp. 3-146; in seguito vennero sviluppate le ricerche sull’architettura e sulla pittura: W. Deonna, E. Renard, *L’abbaye d’Abondance en Haute-Savoie*, Genève 1912; M. Dumolion, *L’Abbaye d’Abondance en Chablais*, “Bulletin monumental”, 90 (1931), pp. 227-247; P.E. Martin, *Quelques notes sur les monuments d’Abondance*, “Revue Savoisienne”, 4 (1931), pp. 221-226; R. Ourssel, *L’abbatale d’Abondance en Chablais. Notes archéologiques*, “Vallesia”, IX (1954), pp. 183-194; C. Gardet, *De la peinture dans les Etats de Savoie au XV^e siècle: l’ école de G. Jaquero* et les fresques de Saint-Gervais à Genève et de l’abbaye d’Abondance en Chablais, “Genava”, 11 (1963), pp. 407-432; Id., *De la peinture du Moyen Âge en Savoie*, I, *Du XI au XV^e siècle*, Anney 1965, pp. 27-77; Id., *L’Abbaye d’Abondance*, in *Congrès Archéologique de France*, session CXXIII^e, Savoie, Paris 1965, pp. 239-253; M. Chalabi e Th. Monnet, *La Val d’Abondance*, Lyon 1994; J.-M. Benand, *Abondance. Les peintures murales du cloître de l’abbaye*, Montmélian 2000; J. Volet, *Le noces de Cana du cloître d’Abondance. Lecture iconographique*, in *Arts et artistes en Savoie. Actes du XXXVII^e congrès des sociétés savantes de Savoie*, Thonon-les-Bains 1998, Thonon-les-Bains 2000, pp. 147-154; sui rilievi del chiostro: A. Gerber, *Les sculptures du cloître d’Abondance en Haute-Savoie*, “Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte Schweizerisches Landesmuseum”, 64 (2007), pp. 243-258. Il forte legame con la pittura italiana era già stato riconosciuto da C. von Mandach, *De l’élément italien dans la peinture savoyarde du XV^e siècle à propos des fresques d’abondance*, in *L’Italia e l’arte straniera*, Roma 1922, pp. 281-293.

^[2] L. Charvet, *Recherches sur l’abbaye d’Abondance*, Lyon 1963, p. 9; in particolare la lunetta della *Fuga in Egitto* risultava, prima degli interventi di restauro, in stato di forte degrado: “Le côté ouest est en mauvais état et semble la *Fuite en Egypte*”, *ibid.*, p. 13.

^[3] Per il recupero delle pitture, la documentazione fotografica e i disegni di rilievo: D. Recrosio, *Les peintures murales du cloître d’Abondance: bistoire d’un succès précoce*, “Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte Schweizerisches Landesmuseum”, 60 (2003), pp. 257-276.

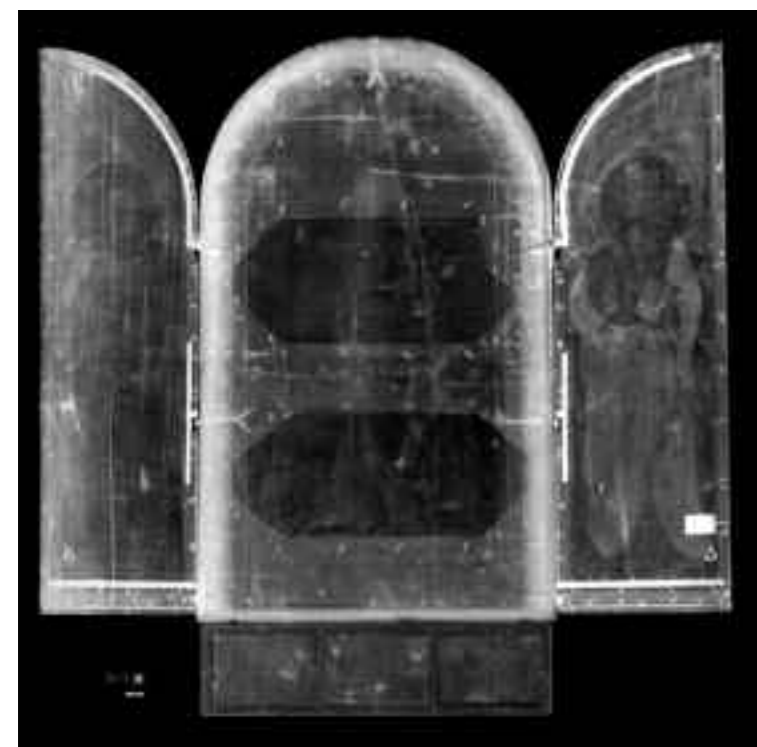
^[4] *Ibid.*, p. 266.

^[5] E. Castelnuovo, *Giacomo Jaquero* e *l’arte nel ducato di Amedeo VIII*, in *Giacomo Jaquero e il gotico internazionale*, catalogo della mostra, a cura di Id. e G. Romano, Torino 1979, pp. 52-53, ed E. Castelnuovo, *Les fresques du cloître d’Abondance*, in *Amédée VIII - Félix V premier duc de Savoie et pape (1383-1451). Colloque international*, Ripaille-Lausanne 1990, Lausanne 1992, pp. 405-418. Per la pittura di ambito jaqueriano cfr. anche A. Griseri, *Le arti alla corte di Amedeo VIII*, in *Storia di Torino*, II, *Il basso Medioevo e la prima età moderna (1280-1536)*, a cura

1. Beato Angelico, Tabernacolo dei Linaioli, Firenze, Museo di San Marco, parte centrale prima del restauro



2. Radiografia del Tabernacolo dei Linaioli



differisce da quello di Orsanmichele, in quanto, pur avendo dimensioni da *Maestà*, iconografia che proprio nelle grandi tavole compiute tra fine Duecento e primi decenni del Trecento aveva trovato la massima realizzazione, presenta, invece, una Vergine col Bambino, non in trono, ma adagiata su di un cuscino secondo il tipo della Madonna dell'Umiltà, molto più diffusa, come è ben noto, a partire dagli anni successivi alla peste nera e in questi stessi anni, come si può vedere da tanti esempi, tra cui quelli di Lorenzo Monaco (Gangalandi, Lastra a Signa, Museo Vicariale di San Martino), Gentile da Fabriano (Tulsa, Oklahoma, Philbrook Art Center), interessante per la posizione del Bambino, e di Masolino (Firenze, Galleria degli Uffizi, ante 1423), in cui esso è unito al tema dell'allattamento del Figlio. Un altro esempio che può avere direttamente influenzato l'Angelico è la Madonna al centro del *Polittico Quaratesi* di Gentile eseguito nel 1425 nel corso del suo soggiorno fiorentino (The Royal Collection, Hampton Court, in deposito presso The National Gallery di Londra) che presenta una Madonna col Bambino al centro di una profusione di ricchi tessuti coevi, sostituendo così l'umiltà dei fiori dell'*Hortus conclusus*, con un più mondano riferimento alla ricca produzione serica delle manifatture italiane del tempo. È appena curioso sottolineare che nello stesso 1433 anche Domenico di Bartolo si applicava ad una ben più piccola *Madonna col Bambino e con angeli musicanti* (Siena, Pinacoteca Nazionale), che mostra evidenti diversità stilistiche, ma anche sorprendenti analogie con i due innovatori del primo Quattrocento nella volontà di coniugare la saldezza prospettica del primo Rinascimento con la lezione di eleganza formale lasciata da Gentile da Fabriano nelle due città. L'esempio di Gentile deve essere stato ricco di interesse per l'Angelico e, oltre all'opera citata, può essere interessante anche il confronto con la *Madonna* di Orvieto (Duomo), soprattutto per una consonanza innegabile nel morbido distendersi del panneggio del manto ai piedi della Madonna.

L'importanza della committenza deve avere spinto l'Angelico ad un importante lavoro di studio e di messa a punto di un disegno, per quanto concerne il gruppo della Madonna col Bambino, che, ritroviamo alla base di varie altre opere, sia pur elaborato con i necessari adattamenti e piccole innovazioni. Data la sempre discussa collocazione cronologica delle opere del Maestro è impossibile stabilire con certezza le precedenze e le ripetizioni, ma sicuramente in questi anni trenta la composizione del gruppo principale ed il motivo del ricco drappo in broccato d'oro sullo sfondo trovano numerose esemplificazioni. Per quanto concerne la posa eretta del Bambino si possono, per esempio, stabilire dei confronti con il pannello centrale del *Trittico di San Pietro Martire*, riferibile alla seconda metà degli anni venti e con una *Madonna col Bambino* di incerta provenienza e databile forse alla fine dello stesso decennio (entrambi: Firenze, Museo di San Marco). La posizione della Madonna e lo sviluppo del panneggio del suo manto trovano, invece, confronti significativi oltre che con il citato *Trittico di San Pietro*, anche con le successive analoghe figure presenti nel *Polittico di Perugia* (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria) e nella *Pala di Annalena* (Firenze,

3. Parte centrale del Tabernacolo dei Linaioli dopo il restauro



4. San Giovanni Battista, anta interna sinistra, dopo il restauro



5. San Marco, anta interna destra, dopo il restauro



6. San Marco, anta esterna sinistra, dopo il restauro



7. San Pietro, anta esterna destra, dopo il restauro





8. Predica di San Pietro, *dopo il restauro*

9. Adorazione dei Magi, *dopo il restauro*

10. Martirio di San Marco con il miracolo della grandine, *dopo il restauro*



11. *Madonna col Bambino e fondo dorato*



12. *Particolare del cuscino e del tessuto in basso*



13. *Particolare della doratura in basso*



Museo di San Marco) la cui più tarda datazione recentemente avanzata da Kantner non appare condivisibile⁶.

Un altro interessante aspetto è costituito dalla messa a punto da parte dell'Angelico di fondi imitanti preziosi drappi serici broccati, che richiedono una capacità di lavorazione della foglia d'oro di grande qualità e livello⁷. Naturalmente un motivo di discussione tuttora aperto circa questo tema riguarda la possibilità di riferire anche l'esecuzione, oltre che la sua invenzione, al pittore, oppure l'opportunità di immaginare il coinvolgimento di una diversa personalità, cioè di una maestranza specializzata, un doratore. I confronti in questo senso sono molti, ma sembra di potersi individuare una certa linea di evoluzione a partire dalla seconda metà degli anni venti, sino a soluzioni più complesse nel corso del successivo decennio. Nella *Madonna con il Bambino* di Princeton (Barbara Piasecka Johnson Foundation) troviamo delle semplici velature di colore in semitrasparenza sul fondo dorato, in modo da rendere l'andamento del modellato delle pieghe del panneggio. Ricchi tessuti broccati più complessi, costruiti con fondo dorato lavorato e sovrapposizione di strati pittorici coprenti, nel disegno del tessile, e semitrasparenti, nelle ombreggiature delle pieghe, appaiono subito dopo, per esempio, nella *Madonna dell'Umiltà con i Santi Giovanni Battista e Paolo e l'incontro dei santi Domenico e Francesco* della Galleria Nazionale di Parma, nelle già ricordata *Madonna col Bambino e Trittico di San Pietro* (Firenze, Museo di San Marco), e trovano una ricca dimostrazione nelle *Madonne dell'Umiltà* di Berlino (Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz), di Barcellona (Museu Nacional d'Art de Catalunya, collezione Thyssen-Bornemisza) e di Washington (National Gallery of Art).

Appare evidente come questa ricerca rechi al suo interno una doppia anima: una volontà di eleganza e ricchezza decorativa non propria della tradizione trecentesca fiorentina, che certo l'esempio di Gentile deve avere sollecitato, ma, al contempo, la volontà di costruire comunque uno sfondo reale, con una impronta naturalistica non solo nell'imitazione di tessuti esistenti, ma anche nella resa spaziale e tridimensionale dei panneggi.

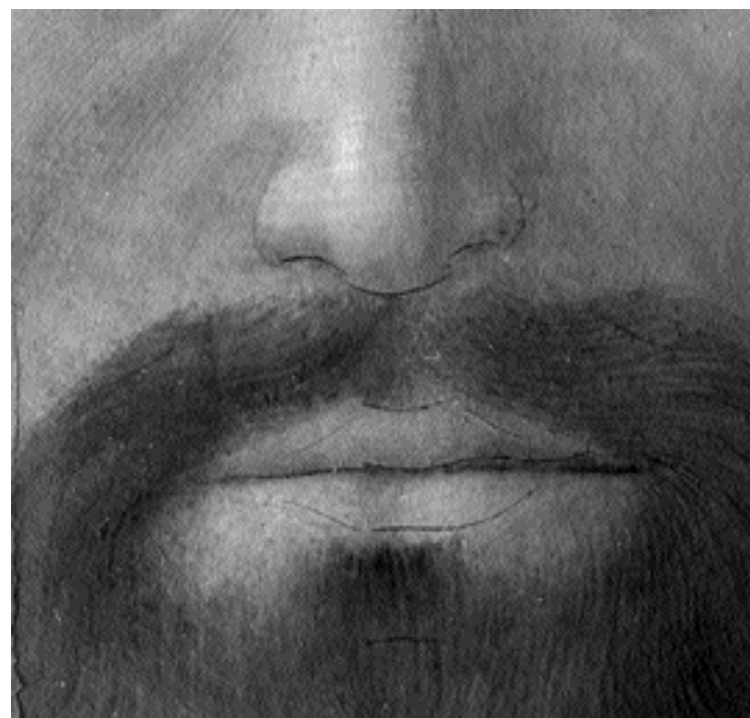
Ma il *Tabernacolo dei Linaioli* è anche un tabernacolo mar-

moreo, ed il confronto con gli analoghi esempi di Orsanmichele è ovvio, in particolare con quello del *San Matteo* del Ghiberti, responsabile anche della progettazione dell'opera dei Linaioli, anche se l'esecuzione fu affidata a persone di sua fiducia quali Jacopo di Bartolomeo da Settignano e Simone di Nanni da Fiesole che, infatti, doveva lavorare "chome appare per uno disegno fatto di mano di Lorenzo di Bartoluccio"⁸.

Nell'opera dell'Angelico sono però soprattutto le quattro figure dei Santi disposti sulle ante (San Giovanni Battista e San Marco all'interno e nuovamente San Marco e San Pietro all'esterno) a porsi immediatamente in confronto con le novità della scultura del primo Quattrocento, che ancora nei tabernacoli di Orsanmichele trovano la massima espressione grazie a Donatello, che aveva realizzato il *San Marco* per la stessa Arte dei Linaioli, lo stesso Ghiberti e Nanni di Banco. Pur non potendo stabilire dei confronti diretti nel senso di evidenti riprese o di derivazioni dirette, si avverte comunque che esse appartengono tutte alla stessa temperie artistica, con continui scambi e reciproci riferimenti.

Tornando al fondo della parte centrale del *Tabernacolo dei Linaioli*, qui l'Angelico ha compiuto un vero e proprio capolavoro dal punto di vista della tecnica artistica⁹. Tranne che per lo spazio piramidale occupato dalla Madonna col Bambino, tutto il resto della superficie è stato dorato a guazzo e tutto quello che vi vediamo raffigurato è stato compiuto con tutte le possibili tecniche di lavorazione della foglia d'oro, con una incredibile abilità esecutiva unita sia ad una visione prospettica del tutto rinascimentale, sia alla volontà di resa naturalistica dei tessuti raffigurati.

Il tendaggio alle spalle delle figure è costituito da due diversi tessuti, nel fronte e nell'interno, i cui motivi decorativi sono imitati, così come le pieghe dell'insieme, per mezzo di sottili e precisissime incisioni. Si noti che i *pattern* dei tessuti effigiati non sono disposti in maniera piatta, ma seguono l'andamento delle pieghe deformandosi prospetticamente. Anche il cielo stellato è compiuto a risparmio sul fondo d'oro. Altre due tecniche sono impiegate nella parte inferiore: il rosso del cuscino è un ottimo esempio delle possibilità del graffito, mentre ancora più com-



plexa è la realizzazione del drappo ai due lati. Il fondo dorato è lavorato a puntinatura con uno strumento dotato di una rotella e su questo a risparmio il motivo in verde e rosso del velluto, arrivando così ad imitare il più ricco tessuto allora prodotto dalle manifatture italiane e cioè un velluto a due corpi alto basso broccato e alluciolato. Nelle aureole, anch'esse dorate a guazzo, incisioni e punzoni svolgono un lavoro di alta qualità, mentre al di sopra della pittura, ulteriori effetti decorativi sono compiuti con la doratura a missione, con una qualità esecutiva dello stesso alto livello. Ancora le incisioni e strati pittorici semi-trasparenti di lacca e di vernice pigmentata sono largamente usati anche in molti dettagli della incorniciatura ad arricchire lo straordinario concerto dei dodici angeli musicanti e adoranti.

Un altro aspetto attentamente indagato dai restauratori e dagli esperti scientifici è stato rappresentato dal disegno preparatorio o *underdrawing*, soprattutto per mezzo della riflettografia, eseguita con il sistema a scanner ad alta definizione messo a punto dall'Istituto Nazionale di Ottica del Cnr di Firenze, anche nella più aggiornata versione con riprese a numerose diverse lunghezze d'onda. Si deve dire che, soprattutto in confronto a quanto accade con altri pittori coevi, la ricerca dell'*underdrawing* nei dipinti dell'Angelico è sempre molto difficile in quanto, probabilmente, l'estrema sottigliezza degli strati pittorici impiegati ha dissuaso l'artista dall'impiego massiccio di nero di carbone, ripiegando su altri pigmenti quali ocre e terre, di colore giallo-bruno e rosso, di difficile rilevamento con le attuali tecniche diagnostiche. L'impiego della citata strumentazione multi banda ha consentito di evidenziare tratti di disegno diversi a lunghezze d'onda molto distanti fra loro, a dimostrazione anche dell'impiego simultaneo di materiali diversi nella stessa opera. Riassumendo sinteticamente i principali risultati, possiamo affermare che l'Angelico usa estesamente nella definizione del disegno anche la tecnica dell'incisione diretta, non solo per segnare il confine tra le zone da dorare e quelle da dipingere. Altri segni molto leggeri sono stati individuati soprattutto nei panneggi costituiti da pigmenti meno coprenti, con pochissimi cambiamenti tra disegno e pittura: si segnala il leggero spostamento della cintura nella figura della Madonna. Pur con molta cautela, una certa rigidità evidente nei segni individuati sembra quasi potersi attribuire ad un riporto per ricalco da un cartone. Tali caratteristiche, insieme alla sottigliezza degli strati pittorici sono evidenti dall'affiorare del disegno in una osservazione ravvicinata del volto di San Giovanni Battista.

Nella predella, la scena della *Predica di San Pietro* fornisce l'occasione all'Angelico di inserire una numerosa serie di figure, in prevalenza femminili, che recano abiti e soprattutto acconciature del proprio tempo. In questo senso la ricerca di aderenza al dato naturale arriva quasi a costituire una cronaca della moda femminile coeva, della quale evidentemente il pittore era un attento osservatore. Colpisce la minuzia della descrizione, compiuta con minuti tratti di pennello, e la varietà dei modelli che qui sono rappresentati e che si possono ora leggere con maggiore precisione, dopo una leggera pulitura. Altrettanto fedele al dato reale è anche la rappresentazione degli strumenti musicali, sui quali si

è soffermata l'indagine compiuta da un esperto del settore, Gabriele Rossi Rognoni¹⁰. Sono stati così identificati precisamente dieci strumenti tipici dell'epoca: un organo portativo, una ribeca, una tromba a esse, un tamburo a due pelli, due tamburi a cornice, una bombardarda, i cimbali, un salterio, una tromba da tirarsi, un flauto a tre fori, tutti compiuti con estrema raffinatezza tecnica ed una grande cura. Raggruppando gli angeli musicanti in tre gruppi secondo l'altezza della loro collocazione nella cornice, ed analizzandone la valenza sonora e funzionale, ne è derivata una affascinante interpretazione della loro possibile valenza simbolica, che indicherebbe il passaggio, dal basso verso l'alto, da un suono forte e penetrante tipico della danza all'aperto e dunque connesso con la condizione terrena, a quello di una musica celebrativa forte e potente, sino ad un più tenue suono celeste, legato sia alla contemplazione in preghiera, sia alla musica delle sfere, non percepibile da orecchio umano secondo la teoria di Severino Boezio. Comunque sia, se cioè l'Angelico abbia davvero voluto introdurre questo complesso messaggio nel suo dipinto oppure si tratti solo di una affascinante ipotesi, resta il fatto incontestabile della grande attenzione ai minimi dettagli degli strumenti, così come della posizione delle mani dei musicisti, che non può che derivare da una attenta osservazione dell'esempio naturale.

Dal punto di vista conservativo il *Tabernacolo dei Linaioli* presentava consistenti problemi sia sotto il punto di vista strutturale, come conseguenza della logica costruttiva dell'insieme e delle sue vicende storiche, sia sotto quelle della leggibilità della, già tenue, pellicola pittorica, in parte compromessa per il suo inevitabile assottigliamento e in parte sofferente per l'azione dell'uomo che si è tradotta in ampie patinature, abrasioni e varie ridipinture. Per nostra fortuna il supporto, tranne alcune marginali trasformazioni connesse con lo smontaggio dalla collocazione originale, ci è pervenuto sostanzialmente integro e le spaccature, già segnalate al momento del suo arrivo nelle Gallerie, non erano state trattate con gli interventi assai invasivi e drastici più volte progettati, ma mai attuati, limitandosi, secondo la tradizione fiorentina, ad una serie continua di piccoli e limitati interventi locali di fermatura e di ritocco. È comunque interessante ricordare tra queste ipotesi più invasive una sorta di gabbia metallica di costrizione, della quale possediamo addirittura uno schizzo del 1879 di mano di Giovan Battista Cavalcaselle, poi tradotto in un più regolare disegno dalla mano di qualche suo collaboratore ministeriale, e la successiva proposta del restauratore Alessandro Mazzanti del 1887 che proponeva l'estrema soluzione si separare il tavolato dalla cornice per mezzo di un taglio, le quali sono state rintracciate da Gabriella Incerpi che ha curato la ricerca sui restauri storici, pubblicata anch'essa nel volume di studi dell'Opificio¹¹.

Possiamo affermare che la pulitura ha costituito la parte criticamente più significativa e difficile dell'intero progetto e solo la grande esperienza e sensibilità di Paola Bracco potevano consentirci di raggiungere il risultato che è stato ottenuto. Applicazione di tecniche diverse di pulitura, gradualità e differenziazione, che da sempre sono le linee guida di questa delicata operazione tecnica nella scuola fiorentina, sono divenute qui un vero





e proprio atto critico di lettura dei valori espressivi del dipinto che sono stati così valorizzati adeguatamente. Anche un leggero cambiamento di tono, in una pittura così leggera e complessa può portare a un risultato significativo e, tra questi, sicuramente da segnalarsi il recupero della monumentalità tridimensionale dei quattro Santi sulle ante, appiattiti dalle patinature e dall'incurimento inevitabile dei fondi, leggermente velati in azzurrite su di una base grigio scura, detta "veneda", che oggi invece prevale. Per comprendere quanto questa estrema sottigliezza degli strati pittorici, unita anche all'azione negativa di qualche pulitura del passato, facciano apparire piatta la pittura rispetto a come doveva essere in principio, è interessante segnalare il caso della mano del San Marco posta sull'anta esterna, la quale, invece, vista in fluorescenza UV, che eccita anche le minime tracce di materiale superficiale, ci rivela il modellato e la descrizione delle vene e dei tendini dell'anatomia. Un danneggiamento causato da una incauta pulitura è stato sicuramente riscontrato nel volto della Vergine e nel manto azzurro che era stato, per rimediare a questo danno, interamente ripassato. La fragilità della materia pittorica originale ha reso la pulitura di questa parte incredibilmente difficile ed inevitabilmente lenta, al fine di poter recuperare il miglior aspetto possibile di un pannello così significativo. Assai rilevante è anche il cambiamento prodotto dalla pulitura sui fondi dorati e così mirabilmente lavorati, sui quali era stata stesa, come sulle superfici pittoriche, una pesante patinatura che ne appiattiva l'effetto decorativo.

Risanamento del supporto, consolidamento degli strati pittorici e recupero di una corretta leggibilità dei suoi valori espressivi sono stati, come di consueto, l'obiettivo dell'intervento del nutrito gruppo di lavoro che l'Opificio ha formato intorno al Tabernacolo dei Linaioi, la cui successiva conservazione è stata assicurata da alcuni provvedimenti di prevenzione e sarà seguita nel tempo da un costante monitoraggio.

¹ È stato organizzato un evento espositivo mirato prima di ricollocare l'opera nella sala in cui è solitamente esposta presso il Museo di San Marco, con relativo catalogo che è anche il volume di studi sul restauro: *Il Tabernacolo dei Linaioi del Beato Angelico restaurato. Restituzioni 2011 e A.R.P.A.I. per un capolavoro* (Firenze, Museo di San Marco, 22 marzo-12 giugno 2011), a cura di M. Ciatti e M. Scudieri, Firenze, 2011, al quale si rimanda per una più approfondita trattazione delle analisi tecniche e dell'intervento di restauro.

² I risultati degli studi e dei restauri delle opere citate sono stati pubblicati in: *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti e M. Seidel, Firenze, 2001; *Raffaello: la rivelazione del colore. Il restauro della Madonna del Cardellino della Galleria degli Uffizi*, a cura di M.

Ciatti, C. Frosinini, A. Natali, P. Riitano, Firenze, 2008; *L'immagine antica. La Madonna col Bambino di Santa Maria Maggiore*, a cura di M. Ciatti e C. Frosinini, Firenze, 2002.

³ M. Scudieri, *Il Tabernacolo dei Linaioi nel percorso dell'Angelico*, in *Il Tabernacolo dei Linaioi del Beato Angelico restaurato. Restituzioni 2011 e A.R.P.A.I. per un capolavoro*, a cura di M. Ciatti e M. Scudieri, Firenze, 2011, pp. 15-26.

⁴ A. Cecchi, *L'Arte dei Linaioi e l'Angelico*, in *Il Tabernacolo dei Linaioi del Beato Angelico restaurato*, cit., pp. 55-62.

⁵ Sulla costruzione del supporto ligneo del dipinto si veda: C. Castelli, M. Parri, A. Santacesaria, *Il Tabernacolo dei Linaioi, il supporto ligneo*, in *Il Tabernacolo dei Linaioi del Beato Angelico restaurato*, cit., pp. 89-100.

⁶ L. Kantner, *Fra' Angelico: Artistic Maturity and Late Career (1433-55)*, in L. Kantner, P. Palladino, *Fra Angelico*, catalogo della mostra, New Haven-London 2005, pp. 139-146.

⁷ Sul rapporto tra la pittura dell'Angelico e la coeva produzione di ricchi tessuti serici si veda: L. Monnas, *Merchants, Princes and Painters. Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300-1550*, New Haven-London, 2008, in particolare sul Tabernacolo dei Linaioi le pp. 154-156, e M. Ciatti, *Il progetto di conservazione: l'impostazione di metodo ed alcune riflessioni sulla tecnica e sui problemi del restauro*, in *Il Tabernacolo dei Linaioi del Beato Angelico restaurato*, cit., pp. 73-80, in particolare p. 77 e nota n. 9.

⁸ Archivio di Stato di Firenze, *Arte dei Rigattieri, Linaioi e Sarti*, n. 20, c. 98 v.

⁹ Sulla tecnica artistica dell'opera si veda lo studio di P. Bracco, O. Ciappi, A.M. Hilling, L. Landi, *La pittura del Tabernacolo dei Linaioi di Beato Angelico: osservazioni tecniche ed intervento di restauro*, in *Il Tabernacolo dei Linaioi del Beato Angelico restaurato*, cit., pp. 101-142.

¹⁰ Si veda G. Rossi Rognoni, *Strumenti musicali e Angeli musicanti nel Tabernacolo dei Linaioi: una proposta di interpretazione*, in *Il Tabernacolo dei Linaioi del Beato Angelico restaurato*, cit., pp. 39-44.

¹¹ Si veda: G. Incerpi, *Il Tabernacolo dei Linaioi agli Uffizi: problemi conservativi, proposte ed interventi di restauro nel XVIII e XIX secolo*, in *Il Tabernacolo dei Linaioi del Beato Angelico restaurato*, cit., pp. 81-88.

Natura e figura della "maniera greca" nella storiografia italiana e nella realtà*

Valentino Pace
Università di Udine / Richard-Krautheimer-Professor,
Bibliotheca Hertziana/Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma

A Montecassino, ci racconta il cronista, "...ognuno potrebbe dire di vedere nei mosaici figure dotate quasi di vita propria..."¹ tanto esse erano, alla percezione di chi le guardasse, a fine XI secolo, simili a quanto si scorge nella natura e nella vita circostante.

Come sappiamo, quei mosaici non ci sono più, ma una qualche idea delle loro figure la possono rendere, allo spettatore di oggi, alcune immagini affrescate nei celebri affreschi di Sant'Angelo in Formis (figg. 1, 2), dove il sentimento e l'espressione di umanità paiono, almeno a noi che ancora le vediamo un dieci secoli dopo, fortemente impregnate di un senso di mimetica realtà.

Sant'Angelo in Formis è uno dei tanti esempi che si possono addurre per evidenziare l'attenzione ai "sentimenti" che nell'ecumene bizantina, nella sua transperiferia, nei territori che ne recepirono l'esperienza figurativa, furono espressi con tanta partecipazione visiva². Gli affreschi dei pittori metropolitani attivi a Studenica nell'iniziale decennio del XIII secolo ne sono indelebile sigillo³ (fig. 3).

L'insegnamento dei modelli dell'oltremare bizantino plasmò l'arte della penisola e anche dell'Europa, dalla Sicilia fino alle isole britanniche, come la migliore storiografia ci ha insegnato a riconoscere – basti ricordare il fenomeno dell'"arte del 1200"⁴. Durante il XIII secolo la pittura italiana mantenne, nella misura in cui ci sia consentita una semplificante generalizzazione, un orientamento su quei modelli, acquisendone non soltanto di nuovi, ma anche modificandoli all'interno delle proprie esperienze, con esiti che avrebbero dato luogo, a torto o ragione che fosse, a voci critiche.

È così che, guardando alle opere nelle chiese di Firenze, Filippo Villani ne sottolineava la perdita di arte e ingegno. Lo storico fiorentino coglieva questa situazione, con toni che oggi quasi definiremmo "politicamente corretti", nella pittura "greca e latina", sottolineando peraltro il loro riscatto con la pittura di Cimabue, che "antiquatam picturam et a nature similitudine 'pictorum inscitia pueriliter discrepantem ad nature similitudinem' quasi lascivam et vagantem longius arte et ingenio revocavit",

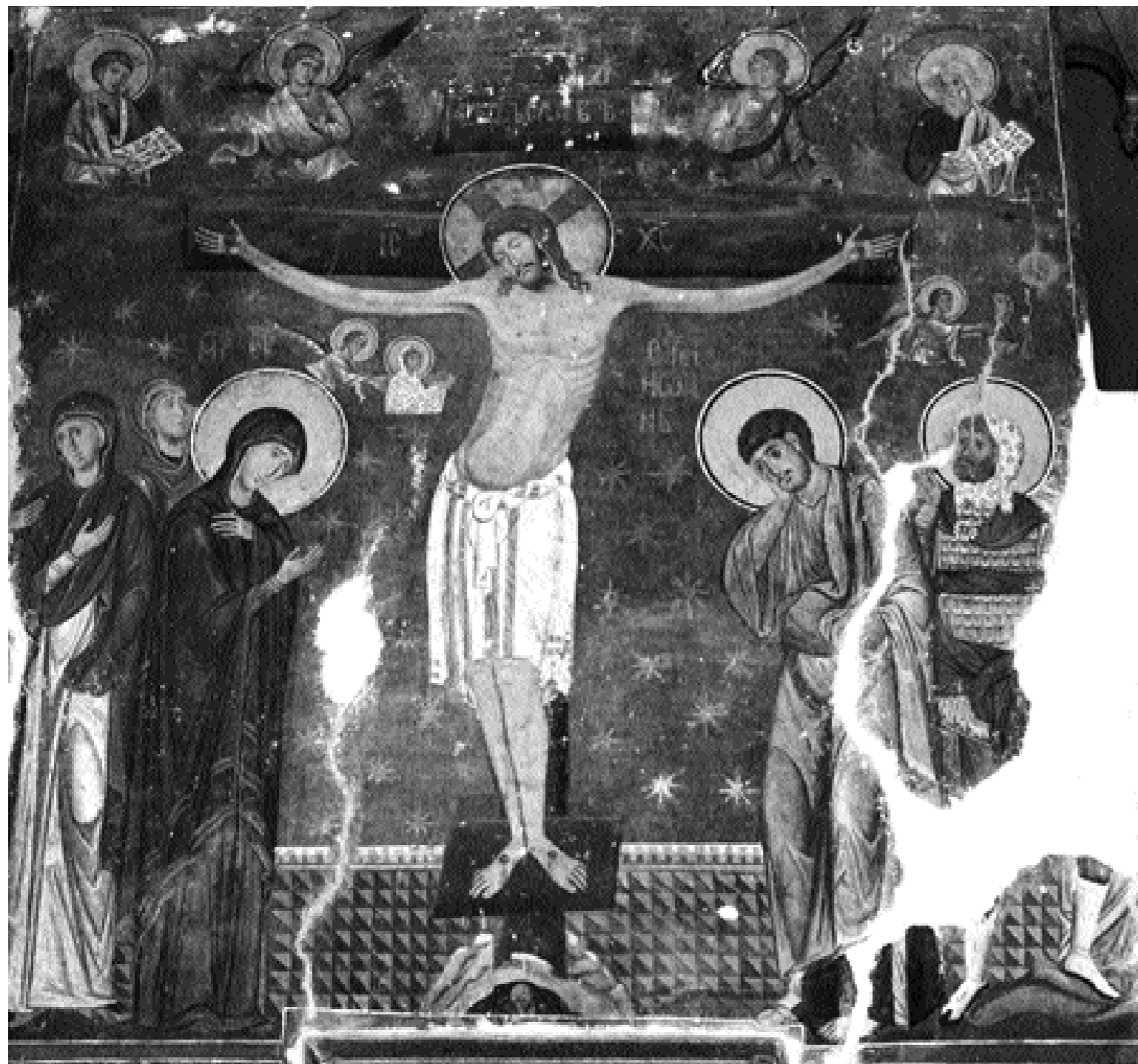
aggiungendo immediatamente dopo che "[constat] siquidem ante istum grecam latinamque picturam per multa secula sub crasse peritiae ministerio iacuisse, ut plane ostendunt figure et ymagines que in tabellis parietibusque cernuntur sanctorum ecclesias adornare"⁵. Chi fosse il Cimabue di Villani nella specificità delle sue opere purtroppo non lo sappiamo, se non, arguendolo da verosimili riferimenti tradizionali come nel caso della Maestà di Santa Trinita. Dovremmo comunque poter credere che il Cimabue di Villani fosse lo stesso di Dante, che del tutto verosimilmente delle opere di questo pittore doveva aver avuto conoscenza precisa e ne aveva immortalato l'opera nei celebri versi della *Commedia* (Purg., XI, 94-96): "Credette Cimabue ne la pintura / tener lo campo e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura".

È Ghiberti che, in seguito, introduce quella che potremmo chiamare la maledizione dei Greci, ovvero della pittura bizantina, pur mantenendo un esemplare equilibrio di giudizio per coloro nei quali riteneva effettiva la persistenza della "maniera greca"⁶. Per lui infatti Giotto "arrecò l'arte nuova, lasciò la rozzezza de' Greci", essendo egli il pittore grazie alla cui "dottrina [...] si vede la natura procedere in lui ogni ingegno [...] condusse l'arte a grandissima perfezione". Ma solo qui Ghiberti sottolinea in tono drasticamente negativo la "rozzezza dei Greci" perché, passando a scrivere del "romano" Cavallini, lo qualifica, a ragione, "nobilissimo maestro [...] dottissimo infra tutti gli altri maestri", scrivendone che "tiene un poco della maniera antica, cioè greca", ma anche, ciò nonostante, soggiungendo che "ardirei a dire in muro non avere veduto di quella materia lavorare mai meglio". Il toscano congiungeva nel suo giudizio tanto gli affreschi di Santa Cecilia, chiesa che "dipinse tutta di sua mano" quanto le "istorie [che] sono in Santa Maria in Trastevere di musaico", lavorate "molto egregiamente". Che Ghiberti abbia percepito nell'opera del Cavallini qualche presenza della "maniera antica, cioè greca" ci induce a riflettere su quali fossero gli specifici "ingredienti visuali" dei quali si teneva conto nel formulare questo giudizio: verosimilmente qual-



1. Sant'Angelo in Formis: Adamo ed Eva (particolare della Cacciata dal paradiso)

2. Sant'Angelo in Formis: l'Adultera

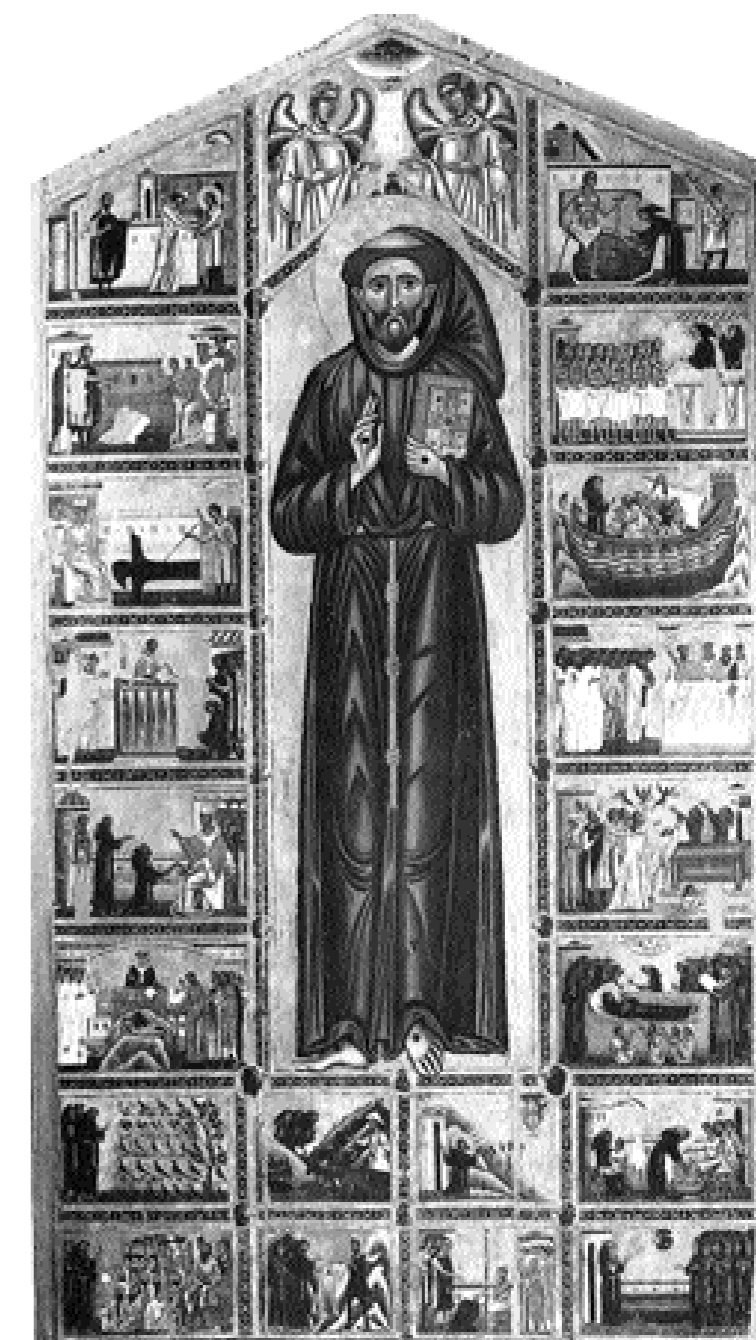


che scelta iconografica o fisionomica, piuttosto che quei formalismi esecutivi o soluzioni spaziali, sui quali si è poi interrogata qualche voce storiografica del XX secolo⁷. Da grande artista quale egli era, Ghiberti, malgrado la sua nominalistica condanna dell'arte dei Greci, riuscì dunque a mantenersi libero nel giudizio di fronte alle opere d'arte che poté egli stesso ammirare. Altrettanto positivo, d'altronde, fu il suo giudizio sul senese Duccio "il quale fu nobilissimo, tenne la maniera greca"⁸. L'orgoglio civico, tuttavia, non gli permise di andare oltre ed equiparare esplicitamente il suo Giotto con artisti di Roma o di Siena.

Chi esplose tutte le sue munizioni contro i Greci ed eleva Firenze al vertice delle arti è, ben si sa, Giorgio Vasari, ripetutamente citato in ogni capitolo storiografico sulla Maniera greca

per il suo giudizio senza appello, basato su un sentimento fiorentino a dir poco "leghista", sia per l'orgoglio della sua coscienza civica (benché nativo di Arezzo), sia per disprezzo di quanto fiorentino non fosse⁹.

Quel che peraltro deve destare attenzione è la confusione con cui Vasari affastella opere diversissime, giudicate bene se credute di referenza cimabuesca (per via della necessaria sequenza teleologica Cimabue-Giotto), male invece se, senza la stappella attributiva a Cimabue, vengono ritenute di maniera greca. Ne deriva un atteggiamento di "contraddittorietà" o, meglio, di "ambiguità" che Luciano Bellosi ha bene spiegato con la sua pragmaticità di comportamento nei confronti della tradizione fiorentina, senza peraltro aggiungere, come forse avrebbe pur



dovuto fare, che da una tale pragmaticità ne sono conseguiti giudizi per partito preso, esteticamente immotivati¹⁰.

Ricordiamoci dunque, anche se ben noto, di quanto scrive il Vasari all'inizio della *Vita* di Cimabue: "di continuo esercitandosi l'aiuto in poco tempo talmente la natura, che passò di gran lunga, sì nel disegno come nel colorire, la maniera de' maestri che gli insegnavano, i quali [...] avevano fatto quelle opere [...] non nella buona maniera greca antica, ma in quella goffa moderna di que' tempi; e [...] se bene imitò quei Greci, aggiunse molta perfezione all'arte, levandole gran parte della maniera loro goffa [...]"¹¹.

Quali sono tuttavia i caratteri che caratterizzano l'arte dei "Greci, vecchi e non antichi" e la "maniera loro goffa" (usando una distinzione fra i "vecchi" e gli "antichi" che già era emersa in Ghiberti, qui specificata dallo spartiacque dell'età costantiniana)? Nel Proemio delle *Vite* Vasari si era già così espresso: "[ne] fanno fede oggidì infiniti mosaici, che per tutta Italia lavorati da essi Greci si veggono per ogni vecchia chiesa di qual si voglia città d'Italia; e massimamente nel duomo di Pisa, in San Marco di Vinegia, et ancora in altri luoghi; e così molte pitture, continuando, fecero di quella maniera con occhi spiritati e mani aperte, in punta di piedi [...]"¹² proseguendo poi con esempi da chiese fiorentine, delle quali solo quello di San Miniato è ancora oggi identificabile, mentre quello romano dal vecchio San Pietro può solo giovare delle ben note copie barberiniane¹³.

Non so se sia comprensibile che nel mosaico pisano (fig. 4) Vasari "non" abbia distinto la presenza di Cimabue nell'evangelista da quella delle restanti parti, ma resta comunque significativo che la sua attenzione venne (verosimilmente) attratta dalla figura del Cristo, dominata dal volto di piena aderenza al tipo di Pantocrator bizantino e dalla crisografia delle vesti, piuttosto che dalla più "naturale" immagine dell'evangelista, così da asserirne in senso negativo la sua greicità¹⁴.

Per converso Vasari ritenne d'altronde di Cimabue le due tavole francescane a Santa Croce (fig. 5) e nel San Francesco di Pisa (fig. 6), apprezzando la prima, nella cappella Bardi, con queste parole: "fece in una tavoletta in campo d'oro un s. Francesco, e lo ritrasse, il che fu cosa nuova in que' tempi, di naturale, come seppe il meglio, et intorno a esso tutte l'istorie della vita sua in venti quadretti pieni di figure picciole in campo d'oro"¹⁵. La seconda giustificandone l'apprezzamento dei pisani "conoscendosi in esso [cioè nella figura del santo] un certo che più di bontà, e nell'aria della testa e nelle pieghe dei panni, che nella maniera greca non era stata usata in fin'allora"¹⁶. Con un giudizio che, escludendo l'evidente azione dei modelli "greci" – al massimo espliciti nella formula compositiva, ma anche ben evidenti nei volti, segnati dal tipico "linearismo tardo-comneno" – punta sorprendentemente invece nell'uno (il san Francesco Bardi) sulla forza fisionomica del ritratto ("di naturale"), nell'altro, a ragione, anche sulla novità del panneggio¹⁷.

Non si può dar certo colpa allo storiografo di non aver viaggiato nel mondo bizantino e che non fosse stato a Costantinopoli, in Serbia o in Bulgaria, per apprezzare quanto nel mondo

6. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (dalla chiesa di San Francesco): pala agiografica di san Francesco



7. Sofia, Museo Archeologico Nazionale, da San Nicola, a Melnik: Ebrei (particolare della Cattura di Cristo)

8. Firenze, Santa Croce, particolare della pala agiografica: Egiziani (particolare della Predica davanti al Sultano)

9. Mileševa, chiesa del monastero: San Sava e Stefan Nemanja

dell'ortodossia il ritratto "naturale" fosse stato privilegiato per la memoria delle generazioni successive – ad esemplificarlo ricordo lo spettacoloso, doppio ritratto di san Sava e del padre, il monaco Simeone (già Stefan Nemanja), a Mileševa in Serbia (fig. 9), oppure Kalojan e Desislava, ovvero il donatore degli affreschi di Bojana, in Bulgaria, e sua moglie, rispettivamente degli anni trenta e cinquanta del XIII secolo –¹⁸ ma non può dunque non sorprendere che egli abbia giudicato questo ritratto di san Francesco "naturale" e che per le scenette vicine si sia limitato al giudizio assertivo di "figure piccole", accettandone dunque, o sembrando di accettarne, stilizzazioni e manierismi che non ci si aspetterebbe scissi dal giudizio (negativo) sulla Maniera dei pittori greci; evidente, a tal proposito, quanto i sapienti musulmani che ascoltano san Francesco nella tavola Bardi (fig. 8) siano "parenti" pittoricamente dei partecipanti alla cattura di Cristo negli affreschi duecenteschi bulgari di Melnik¹⁹ (fig. 7). Ciò vale tanto di più perché, scrivendo poco dopo della Madonna Rucellai, da lui ritenuta di Cimabue, Vasari non manca di notare che in essa "alcuni angeli che le sono intorno, mostrano, ancor che egli avesse la maniera greca, che s'andò accostando in parte al lineamento e modo della moderna"²⁰.

Se ne traggono, a mio avviso, due conclusioni: 1) Vasari non conosceva opere che potessero davvero definirsi "greche", ma come tali dovette ritenere *sic et simpliciter* quelle precedenti alla svolta impressa alla pittura dall'asse fiorentino Cimabue-Giotto²¹; 2) il "partito preso" cui accennavo prima gli fece accettare alcune opere delle quali di sicuro sarebbero state "condannate" se non avessero avuto il tradizionale crisma dell'attribuzione cimabuesca.

La "natura" che Vasari tira in ballo nel suo proemio è un concetto astratto, non verificato sulle opere, ovvero verificato solo contraddittoriamente e parzialmente. Una tale contraddizione o ambiguità non sarebbe poi tanto sorprendente, considerata nella prospettiva di lungo periodo delle *Vite*, se non fosse che essa è stata riproposta quattro secoli dopo, con ovvie varianti, da Roberto Longhi nel suo celebre *Giudizio sul Duecento*, vero e proprio "libello", scritto in una prima redazione nel 1939, integrato con un "corollario" nel 1947 e dato alle stampe nel 1948²².

Bisanzio entra nella discussione longhiana, trattando dei valori della pittura duecentesca italiana, nel ruolo di "cattivo maestro", alla stregua, se mi si permette di dirlo, delle accuse rivolte in un recente passato a intellettuali-critici del sistema per le azioni del Terrorismo rosso. Bisanzio, si legge nel contributo datato 1939, è infatti colpevole del "trasferimento strumentale, e non fantastico, di una tecnica in un'altra" che Longhi non perdona alla Santa Caterina di Pisa o al San Giovanni Battista di Siena, senza avvedersi della superba qualità di colorista di questo straordinario pittore, già messa in risalto da Toesca, con "accostamenti di cromie lampeggianti rosso rubino, lapislazzuli, lilla, verde-malva e ocra", di nuovo ben sottolineati dal suo studioso più recente, Miklós Boskovits, che ne ha giustamente rivalutato qualità e contesto²³. Per Longhi Bisanzio, i suoi "monasteri", subito ironicamente corretti in "ministeri", sono respon-

10. Nerezi, San Pantaleimon: la Discesa dalla croce



11. Sopoćani, chiesa del monastero: l'evangelista Giovanni

12. Sopoćani, chiesa del monastero: profeta



sabili del "meccanismo di plasticità e di ritmi" della testa del San Francesco di Pisa (lo stesso creduto di Cimabue dal Vasari), come pure dei suoi "pochi gesti del manichino classico" e di altro, Bisanzio, infine, ha esportato "invasori artigiani 'greci' o addirittura 'balcanici' e 'greco-asiatici'" i cui modi sarebbero riflessi dalla tavola del San Francesco di Pescia e sulle pareti del Battistero di Parma²⁴. Sul piano esclusivo del giudizio sulla pittura toscana si sarebbe comunque anche potuti essere d'accordo con lo studioso e "storicisticamente" comprenderne le venature di idealismo crociano, se il suo obiettivo fosse rimasto saldamente ancorato ad essa, ma purtroppo, come un torrente in piena, Longhi rompe gli argini (come in certa politica odierna si agisce contro la magistratura) e si sfoga con un incomprensibile astio contro il cattivo maestro, Bisanzio: contro "i brani neoellenistici di Sopoćani, di Nerez e simili", contro "i perfetti meccanismi di Bulgaria e di Macedonia" (non meglio definiti, ma verosimilmente conosciuti di seconda mano dalle

pubblicazioni di Millet e altri), contro "le Madonne costantinopolitane sott'aceto, [...] il secondo e terzo rinascimento bizantino, ch'erano nient'altro che un rimorire". Con la citazione di Sopoćani e Nerezi lo studioso dimostrava tuttavia di non avere avuto la minima idea di che cosa rappresentino questi supremi affreschi della civiltà figurativa (e, nel suo stile, avrebbe potuto dire "spirituale") di Bisanzio, dove "natura ed espressione" (termini che uso non a caso, prendendoli in prestito dal "longhiano" Francesco Arcangeli che li usò per caratterizzare l'arte emiliana) si combinano al più alto dei livelli, per raggiungere un potente naturalismo d'immagine: ne bastino qui due esempi, il primo di Nerezi, rispettando l'ordine cronologico (del VII decennio del XII secolo) (fig. 10), il secondo di Sopoćani (figg. 11-13), il cui ciclo di affreschi, voluto dal re di Serbia Uroš, figlio di Anna Dandolo e marito di Elena d'Angiò, eseguito da pittori metropolitani "in trasferta" negli anni sessanta del XIII secolo, segna l'esito qualitativamente più alto della pittura monu-

13. Sopoćani, chiesa del monastero: profeta



14. Firenze, Galleria degli Uffizi: Cimabue, Maestà di Santa Trinita



15. Daphni, chiesa del monastero: Arcangelo dell'Annunciazione a Maria.

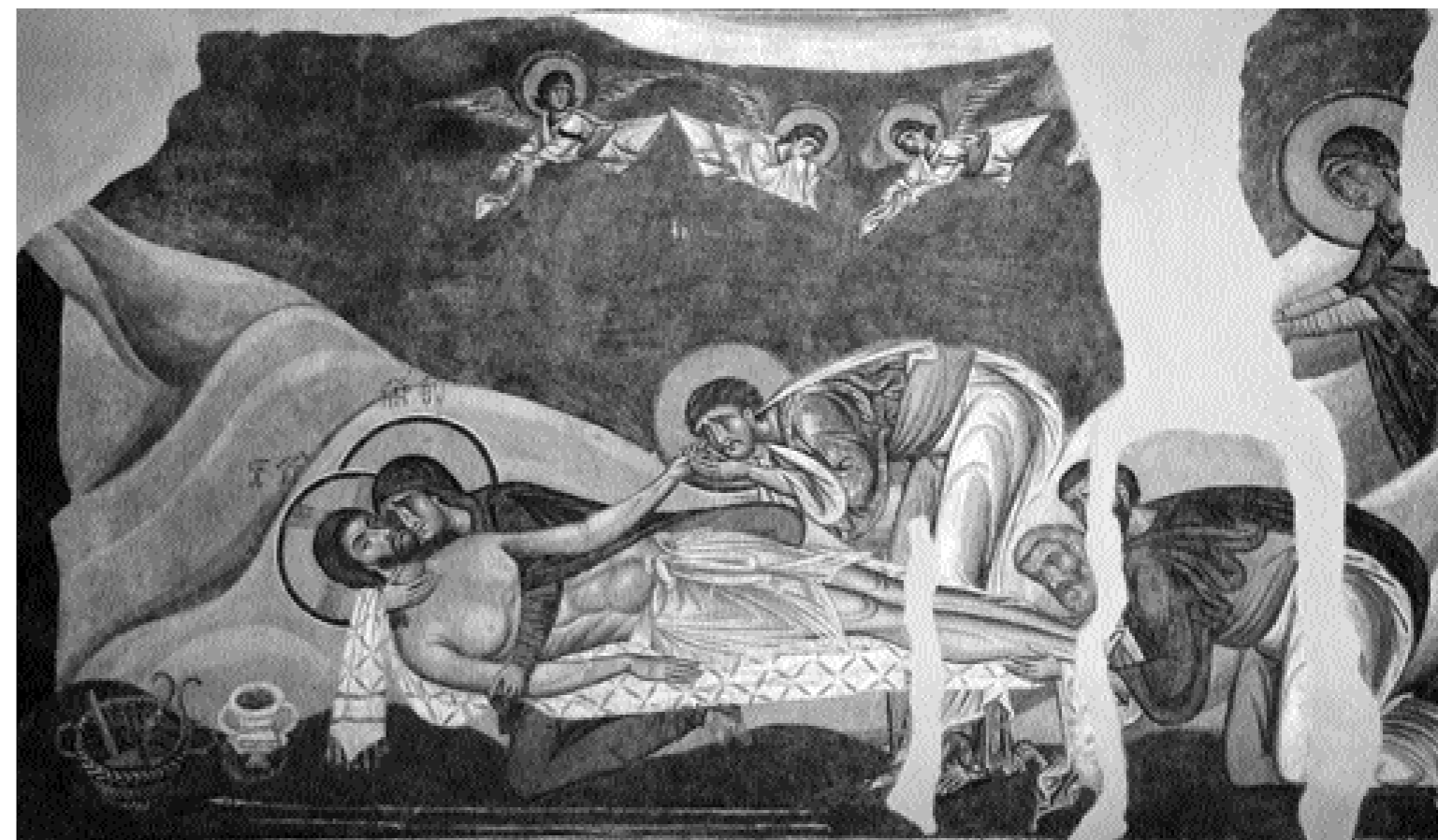


mentale medioduecentesca “fra Europa e Bisanzio”, sul quale ancora oggi restano insuperate, per comprenderne i valori, le pagine ad esso dedicate da Vojislav Djurić nella sua monografia²⁵. Può qui aggiungersi, a sigla visiva della sua importanza di modello un confronto da me altrove già proposto proprio fra un apostolo del ciclo in questione e un profeta sulla predella della Madonna cimabuesca di Santa Trinita (fig. 14), dove è esemplare il medesimo senso della “eroicità” d’immagine che così fortemente caratterizza gli affreschi serbi²⁶.

Lasciate in disparte per anni le pagine scritte nel 1939, Longhi, come detto, si decise in seguito a pubblicarle, integrate da un “Corollario”, e sigillate da una dedica a Pietro Toesca²⁷. Longhi scrive che gli sembra che la sua pubblicazione possa “tornare utile ai più giovani [...] per l’ordine generale di idee che la informa”. Il lettore potrebbe credere a un mutamento di approccio e a una più equilibrata considerazione del materiale, almeno di quello non conosciuto per diretta visione, perché egli stesso riconosce il “tono troppo acceso e perentorio” del suo scritto. Invece nulla di tutto questo, anzi si scatena, e sono adesso il “trattico di Harbaville ed affini” a sollecitare la sua ironia, e con esso la “copia del Cosmas Indicopleustes”, come pure “i mosaici dei tempi dell’imperatore Leone VI o di Basilio II, quelli di Dafni, di Hosios Lucas e tanti altri”, ridicolizzati al rango di “similarte” la cui sottigliezza di esecuzione viene sì apprezzata, ma ironicamente pareggiata a quella delle icone cretesi. Citati alla rinfusa lo studioso ne mostra l’ignoranza che, se tale non fosse stata, mai gli avrebbe permesso un tale giudizio rispetto a quelle opere, fra le quali basti qui citare la suprema nobiltà dell’angelo dell’Annunciazione di Daphni (fig. 15). La stoccata finale viene riservata alla Kahrie Djami: “Sia ben chiaro che a me non interessa prendere parte nel problema se i mosaici della Kahrie Giami siano già riflessi del rinnovamento giottesco, oppure no; ove lo fossero, non starebbero che a dimostrare la caparbia pedanteria ortodossa pronta ad incenerire uno dei maggiori movimenti spirituali del nostro mondo”²⁸. Mi domando, a questo punto, che avrebbe scritto Longhi se si fosse deciso davvero a prendere parte nel problema e come avrebbe “giudicato” questa icona musiva dell’Odigitria per il templon di San Salvatore in Chora (oggi “Kahrie Djami”) (fig. 17) la cui Vergine, dal volto corruciato, quasi imbronciato, guarda il Figlio con la dolente preveggenza delle sue sofferenze, con tale grado di “naturalismo”²⁹.

Dal 1938 al 1948 il clima longhiano non è dunque mutato e resta quello degli esponenti delle più intolleranti istituzioni della nostra storia, in Europa, nel Medio o nel lontano Oriente, nel passato e oggi. Se i “colpevoli”, quelli che hanno sollecitato all’origine (e forse persino a ragione) la requisitoria sono il Maestro del Bigallo, il Maestro della Maddalena, il Maestro di San Verano, l’accusarne per correttezza o per il ruolo di cattivo maestro l’arte bizantina, non segna di certo un punto di progresso che possa soddisfacentemente “contrapporsi all’accumulazione indiscriminata del materiale dugentesco com’è andata ancora crescendo, e seguita tutt’oggi, oltre i confini della sopportazione e, quasi del buon senso”.

16. Nerezi, San Pantaleimon: il Compianto sul Cristo morto



17. Istanbul, museo della Kahrie Djami (già San Salvatore in Chora): Odigitria



Se, d’altronde, Longhi avesse davvero conosciuto Bisanzio cercando di trarre dalle foto in bianco e nero quanto aveva con ben diversa acribia dedotto nello studio della pittura dei secoli successivi avrebbe forse capito quanto fosse stata nel giusto la posizione di Toesca che ripetutamente ne aveva sottolineato il ruolo formativo³⁰. Così però non fu e il 1948 (ovvero il 1949, anno di pubblicazione) divenne, in particolare per l’Italia, l’*annus horribilis* dell’arte bizantina, cui risale quella sottovalutazione del suo mondo figurativo, dovuto proprio al grande prestigio dello studioso piemontese, che si ripercosse anche sui suoi migliori allievi che si occuparono di Medioevo³¹.

La storiografia sulla pittura “bizantina” non ha comunque tenuto conto di questa “scheggia impazzita” e i suoi studiosi hanno continuato nelle loro ricerche a dare il giusto peso alle qualità lì negate per una ingiustificata superficialità, sottolineandone le peculiarità di articolazione spaziale, di forza espressiva, di aderenza a messaggi di fede espressa con straordinaria “umanità”³².

Bisanzio ha tradotto in immagine le forme retoriche dell’omiletica dando anche “naturalizza” a concetti teologici: nel San Salvatore in Chora il suo mosaicista riuscendo a formulare in modo straordinariamente umano, nell’icona musiva cui ho fatto già riferimento, il senso di prefigurazione della morte del Figlio da parte della Madre (fig. 17)³³; a Nerezi il suo pittore avendo espresso altrettanto sapientemente il tragico dolore nel momento del Compianto (fig. 16)³⁴. Con questa perfetta coincidenza di liturgia e immagine, di retorica e immagine, di immagine e spazio, Bisanzio ha dunque saputo creare un mondo nel quale natura e figura hanno avuto pari dignità.

*All'atto della lettura di questo testo, nel settembre 2011, lo dedici a Miklós Boskovits, lo studioso fiorentino d'adozione che tanto ha indagato, senza pregiudizi e con occhio attento, la pittura toscana (e altro) sapendone cogliere quanto le sia stato prezioso l'insegnamento della pittura di Bisanzio. Il 19 dicembre 2011 Miklós ci ha lasciato e con profondo rimpianto dedico adesso queste pagine alla memoria dell'amico e collega scomparso. Questo testo è stato da me preparato nella Bibliotheca Hertziana, dove fra l'ottobre del 2010 e il febbraio 2012 ho avuto il privilegio di essere nominato "Krauthheimer-Professor".

¹ *Die Chronik von Montecassino*, a cura di H. Hoffmann, Hannover 1980 (MGH, SS, XXXIV: Chronica monasterii casinensis), III, 27, 17-20.Qui citata nella traduzione di V. Lucherini, in Leone Marsicciano, *Cronaca di Montecassino (III 26-33)*, a cura di D. Aceto e V. Lucherini, Milano 2001, p. 55.

² Che Sant'Angelo in Formis sia stata dipinta da pittori campani, come d'altronde crede la stragrande maggioranza degli studiosi, o da pittori bizantini, è qui irrilevante, l'insegnamento, dipendenza o inerenza dei modi e modelli bizantini essendo da tutti accettato. Argomentazioni a favore di pittori in diretta relazione alla sorgente costantinopolitana sono state esposte da F. de' Maffei, *Sant'Angelo in Formis. I-II*, "Commentari", 27, 1977, pp. 143-178 e 28, 1978, pp. 26-57, 195-235.Tengo a dire che questa soluzione, vista la pluriцит formale della pittura bizantina, può anche essere vera, ma ne occorre una dimostrazione che distingua l'operatività dei modelli dalle inerenze dirette di stile. Per l'uso e significato del termine "transperiferia" devo qui rinviare al mio *La Transperiferia bizantina nell'Italia meridionale del XIII secolo. Affreschi e chiese del Salento pugliese, della Basilicata e della Calabria, in Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*, Atti del convegno internazionale (Atene, Ecole française 2009), a cura di J.P. Cailllet e F. Joubert, Paris 2012, pp. 215-234.

³ Per la migliore sintesi sulla pittura bizantina in Serbia resta insuperato V. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Belgrad 1976. V. anche R. Hamann-MacLean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, 2 voll., Giessen 1963 e 1976.

⁴ Solo un paio di titoli, di maggiore importanza, nel percorso storiografico: W. Koehler, *Byzantine Art and the West*, "Dumbarton Oaks Papers", I, 1941, pp. 61-87; E. Kitzinger, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, ed. orig.: "Dumbarton Oaks Papers", XX, 1966, pp. 25-47 (ristampa in: E.K., *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*, a cura di W. E. Kleinbauer, Bloomington-London 1976, III, con postfazione dell'autore a p. 395); *The year 1200: A Symposium* (The Metropolitan Museum of Art), New York 1975; O. Demus, *Byzantine Art and the West*, London 1970 (adesso anche in ed. italiana: *L'arte bizantina e l'Occidente*, Torino 2008). Si ricor- di l'icastica espressione di Bernard Berenson: "Fino all'anno 1200 la pittura in tutta Europa fu costantinopolitana [...]”, ad epigrafe del suo *Due dipinti del decimo-*

secondo secolo venuti da Costantinopoli, "Dedalo", 2, 1921-22, pp. 285-304, riecheggiata, ma con diversa prospettiva, da C. Brandi, *Duccio*, Firenze 1951, pp. 7 e 93, nota 1.

⁵ F. Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tanturli, Padova 1997, p. 411 (ediz. B, XXVI, 6-7). Nel "Volgarizzamento di C.L2", si scrive che Cimabue "all'antica pitura e dal naturale già quasi smarita e vagante con arte e ingegno rivoce. Però che innanzi a questo la greca e latina pitura per molti secoli aveva erato, come apertamente dimostrano le figure nelle tavole e nelle mura anticamente dipinte" (*ibid.*, p. 463). Per brevi, ma incisivi commenti alle sue pagine v. L. Venturi, *La critica d'arte alla fine del Trecento*, "L'Arte", XXVIII, 1925, pp. 233-244, e R. Krauthheimer, *Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien*, "Repertorium für Kunstwissenschaft", L, 1929, pp. 49-63 (riedito in italiano: *Gli inizi della storiografia artistica in Italia*, in R.K., *Architettura sacra paleocristiana e medioevale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Torino 1993, pp. 220-239, in part. 223-226). V. adesso, anche D. Levi, *Il discorso sull'arte*, Milano 2010, pp. 278-280.

⁶ L. Ghiberti, *I Commentari*, a cura di O. Morisani, Napoli 1947. Le citazioni nel testo sono tratte dal "Commentario secondo", rispettivamente alle pp. 33 (per Giotto), 36 (per Cavallini) e 39 (per Duccio). Per la prima valutazione critica del Ghiberti storiografo: J. Von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924 (III ed.it. aggiornata da O. Kurz, Firenze 1964, pp. 101-106).

⁷ Alla componente "bizantina" del pittore ha rivolto il suo interesse soprattutto Guglielmo Matthiae nella sua monografia: *Pietro Cavallini*, Roma 1972, a mio avviso talora con troppa insistenza (e giustamente P. Muratoff, *La pittura bizantina*, Roma, s.d. [ma 1928]), p. 150, aveva già da tempo scritto che "egli è sempre rimasto integralmente 'occidentale' nella maniera". A mia volta non so se oggi riproporrei con la stessa preteritività il confronto che proposi quasi trent'anni fa fra i volti di Cristo a Santa Cecilia e a Sopočani, anche se mi pare pur sempre suggestiva qualche similitudine: V. Pace, *Alle soglie del 1300: aspetti della pittura romana fra Bisanzio e l'Occidentne*, in *Europäische Kunst um 1300*, Akten des XXV int. Kongresses für Kunstgeschichte (Wien 1983), Wien-Köln-Graz 1986, pp. 125-133, fig. 71-72 in part. (ristampa: V.P., *Arte a Roma nel Medioevo*, Napoli 2000), pp. 327-343. Per la prospettiva storiografica d'insieme ricordo anche gli interrogativi formulati da P.J. Nordhagen, *Byzantium and the Duecento: Remarks on story with no end*, in *Kairos. Studies in Art History and Literature in Honour of Professor Gunilla Åkerström-Hougen*, a cura di E. Piltz e P. Åström, pp. 66-77.

⁸ Krauthheimer, *op. cit.* [nota 5], p. 229; Levi, *op. cit.* [nota 5], p. 301, hanno giustamente sottolineato questi apprezzamenti.

⁹ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, ed. 1568, a cura di P. Della Pergola, L. Grassi e G. Previtali, Novara 1967; oppure G. Vasari, *Le Vite...*, nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1967.

¹⁰ Sulla "contraddittorieta" vasariana ha scritto G. Previtali, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964, pp. 7ss.; sulla sua "ambiguità" v. invece L. Bellosi, *Cimabue*, Milano 1998, cit. dalla ried. del 2004, p. 10.

¹¹ Vasari, *Le Vite*, ed. Della Pergola-Grassi-Previtali, cit., I, p. 198; Id., ed. Bettarini-Barocchi, II/testo, pp. 36-37. Esempiare il commento del Milanese a questo passaggio: "...a profferire si sfavorevole giudizio sopra di loro [i Greci] egli [Vasari] fu portato dalla forza del suo prestabilito sistema di gettare a terra tutto quanto innanzi a Cimabue si era fatto; e con mettere in discredito grandissimo i greci pittori esaltar maggiormente il genio del suo Cimabue, dando a credere che sotto la disciplina di sì perversi maestri il genio di lui valesse a tramutar l'arte e rinnovarla meravigliosamente, come fecee (*Le vite...* ecc., ed. V. Marchese, C. Pini e G. Milanese, Firenze, I, 1846, p. 232 [cit. nell'ed. Bettarini-Barocchi, II/Commento, pp. 74-75]).

¹² Ed. Della Pergola-Grassi-Previtali, I, p. 188; Idem, ed. Bettarini-Barocchi, II/testo, p.29.

¹³ Per l'affresco fiorentino, di cui è stata proposta una data dell'iniziale seconda metà del XIII secolo, con riferimento all'ambito del Maestro di sant'Agata, comunque di una qualità (modesta) di scarsa attinenza con la Maniera greca, v. M. Boskovits, *The Origins of florentine paintings. 1100 – 1270*, Firenze 1993 (A Critical and Historical Corpus of Florentine painting, Sect. I, vol. I), pp. 720-723. Nel suo commento alle *Vite* del Vasari K. Frey così ne aveva scritto: "...befinden sich an der von Vasari gezeichneten Stelle Reste von Malereien in streng byzantinischer Manier und bräunlicher Tönung, zwei reich gewandeten Frauengestalten in feierlicher Haltung und Würde, wohl zu Anfang des XIII. sec. entstanden..." (G. Vasari, *Le Vite...*, a cura di K. Frey, München 1911, I, p. 55). A una data intorno al 1280 e alla stessa campagna decorativa è stata riferita l'immagine di un santo, di ben altra qualità, meritatoriamente pubblicata e commentata da A. Tartuferi, *Riflessioni, conferme e proposte ulteriori sulla pittura fiorentina del Duecento*, in *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)*, a cura di A. Tartuferi e M. Scalini, catalogo della mostra (Firenze 2004), Firenze 2004, pp. 51-65, in part. 56-57.

¹⁴ Per il San Giovanni evangelista pisano: *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena 1995 (Mirabilia Italiae, 3), I, pp. 286-287 (scheda di R.P. Novello), II/2, pp. 268-274; Bellosi, *Cimabue*, cit., pp. 256-275 e 282-283 (scheda bibliografica di G. Ragionieri); A. Monciatti, *Le baptistère de Florence. "Ex musivo figuravit". Dessin, texture et interprétations de la mosaïque médiévale*, "Revue de l'art", 120, 1998/2, pp. 11-22 (18-19); *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa 2005), a cura di M. Burresi e A. Caleca, Pisa 2005, pp. 238-239 (scheda di L.C[arletti] e C.G.[iometti]). Ancora oggi senza messa a fuoco della sua pur evidente importanza nel panorama della "maniera greca" resta il Cristo in trono, in merito al quale v. Chastel, *op. cit.* infra [nota 22], p. 75.

¹⁵ Vasari, *Le Vite*, ed. della Pergola-Grassi-Previtali, cit, I, p. 199; Id., ed. Bettarini-Barocchi, II/testo, p. 37, 6-9. Ancora

una volta esemplare, per il suo tempo, il commento di Frey, ed. cit., pp. 430 ss. (riportata nell'ed. Bettarini-Barocchi, II/Commento, pp. 81-82) Vasari, *Le Vite*, cit.

¹⁶ Vasari, *Le Vite*, ed. Della Pergola-Grassi-Previtali, cit., p. 200; Id., ed. Bettarini-Barocchi, II/testo, p. 38, 5-8.

¹⁷ Per il contesto formale "bizantino" delle pale fiorentina e pisana sia qui sufficiente ricordare un paio di testi "classici": J.H. Stubblebine, *Byzantine Influence in Italian Panel Painting*, "Dumbarton Oaks Papers", XX, 1966, pp. 87-101; K. Weitzmann, *Crusader Icons and the "Maniera greca"*, *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII secolo*, Atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte (Bologna 1979), vol. 2, a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 71-77. Per la pala d'altare fiorentina, in part.: Boskovits, *The Origins*, cit. [nota 13], pp. 112-116 e 472-507. Per il san Francesco pisano vale comunque ricordare anche l'accenno di P. Muratoff, *La pittura bizantina*, cit., p. 143, dove se ne definisce il ritratto "assolutamente conforme nell'esecuzione ai metodi dell'arte neo-bizantina". L'opera è stata attribuita a Giunta pisano da M. Boskovits, *Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del Duecento*, "Arte illustrata", VI, 1973, pp. 339-352; per i più recenti commenti: *Cimabue a Pisa*, cat. cit. [nota 14], passim (nel saggio di M. Burresi e A. Caleca) e scheda n. 13 (di L. Carletti), pp. 122-125.

¹⁸ Per gli affreschi della chiesa serba, nel cui narcece si trova il ritratto in questione v. *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe*, Colloque scientifique int. (Belgrado 1985), Belgrado 1987, a cura di V. Djurić; per quelli bulgari v. E. Bakalova, *La pittura medievale, in Tesori dell'arte cristiana in Bulgaria*, catalogo della mostra (Roma 2000), Sofia 2000, a cura di V. Pace, pp. 78-100 (= 87-91), cui si rinvia anche per le illustrazioni.

¹⁹ Sul ciclo di affreschi della chiesa, del 1200 ca., v. adesso Th. Burnand, *The St. Nicholas Church in Melnik (Twelfth-Thirteenth Century) and the Iconographic programme of the CathedraIs from the period*, in *From the Holy Girdle of the Theotokos to the Fertility Belt. Studies in Art History and Cultural Anthropology in Honour of Prof. Elka Bakalova*, Sofia 2010, pp. 231-237; B. Penkova, *Thirteenth Century Mural Paintings in South Bulgaria in the light of the recent studies, in Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle*, cit.

²⁰ Vasari, *Le Vite*, ed. Della Pergola-Grassi-Previtali, I, cit., p. 204; Id., ed. Bettarini-Barocchi, II/testo, p. 40, 10-12. Per la più recente scheda sulla Madonna Rucellai, di G. Ragionieri, v. *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Siena 2003, pp. 152-157.

²¹ Chastel, *op. cit.* infra [nota 22], p. 76 lo disse con icastica chiarezza: "Il est évident qu'il ne la connaissait pas [cioè, la maniera greca], n'en avait pas la moindre idéee car cette idée s'est formée au cours des âges et faute de documents, à travers des intermédiaireire". Ma lo si legge anche, pur se in un contesto motivato di rivalità civiche e di verosimile ignoranza di "vere pitture greche", nella *Dissertatione del dott. Giovanni Lami relativa ai pittori e scultori italiani che fiorirono dal 1000 al 1300*, Firenze 1792, pp. LXIV-LXV (il brano è citato da L. Carletti, *Fortuna e sfortuna*

della pittura pisana del Duecento, in *Cimabue a Pisa*, cat. cit. [nota 14], pp. 91-92, con altre interessanti citazioni storiografiche).

²² R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, "Proporzioni", II, 1948, pp. 5-54, riedito in R.L. "Giudizio sul Duecento" e *ricerche sul Trecento nell'Italia centrale. 1939-1970*, Firenze 1974 (ed. completa delle opere di Roberto Longhi, VII), pp. 1-53). Il *Giudizio* immediatamente "suscitò un vespaio di polemiche", in Italia e all'estero. Mi limito a ricordarne le reazioni più immediate, p.e.: S. Bettini, *Studi recenti sull'arte bizantina*, "La Critica d'Arte", VIII, 1949, pp. 135-147; R. Salvini, *Apologia di Bisanzio*, "Rassegna d'Italia", III, 1948, pp. 1132-1141, riedito in R.S., *Medioevo nordico e medioevo mediterraneo. Raccolta di scritti*, Firenze 1987, a cura di M. Salvini, I, pp. 289-298; E.B. Garrison, *The role of criticism in the historiography of painting*, "College Art Journal", X, 1950-1951, pp. 110-120, cui fece seguito una risposta di Roberto Longhi, *Prima Cimabue poi Duccio*, "Paragone", n. 23, 1951, pp. 8-13 (riedito nell'ed. cit. delle opere di R. L., pp. 55-59). L'espressione virgolettata la si legge in L. Bellosi, *Roberto Longhi e l'arte del Trecento, in L'arte di scrivere sull'arte*, a cura di G. Previtali, Roma 1982, pp. 27-36 (cit. da p. 32). A distanza di decenni un paio di autorevoli voci critiche hanno offerto un alternativo equilibrio di giudizio: C. Gnudi, *Italianische Maleret, in Das Mittelalter II. Das bobte Mittelalter* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 6) a cura di O. Von Simson, Berlin 1972, pp. 360-366; Id., *Il ruolo dell'Italia nel Duecento, in Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, cit. [nota 17], pp. 153-161; C. Bertelli, *Fondazioni medievali dell'arte italiana, in Storia dell'arte italiana*, 5 (parte II, Dal Medioevo al Novecento / vol. I: Dal Medioevo al Quattrocento), Torino 1983, pp. 5-11; E. Castelnuovo, *Mille vite della pittura italiana, in La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano ed. del 1986, pp. 7-24, in part. pp. 8-9; A. Chastel, *L'Italie et Byzance*, éd. établie par Chr. Lorgues-Lapouge, Paris 1999 (si tratta di un'opera postuma dove sono trascritti i testi delle lezioni accademiche degli anni 1978-1979, sulla base di registrazioni e appunti); B. Toscano, *Bisanzio a Spoleto?*, 231-237; B. Penkova, *Thirteenth Century Mural Paintings in South Bulgaria in the light of the recent studies, in Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle*, cit.

²³ Vasari, *Le Vite*, ed. Della Pergola-Grassi-Previtali, I, cit., p. 204; Id., ed. Bettarini-Barocchi, II/testo, p. 40, 10-12. Per la più recente scheda sulla Madonna Rucellai, di G. Ragionieri, v. *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Siena 2003, pp. 152-157.

²⁴ Per il San Giovanni evangelista pisano: *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena 1995 (Mirabilia Italiae, 3), I, pp. 286-287 (scheda di R.P. Novello), II/2, pp. 268-274; Bellosi, *Cimabue*, cit., pp. 256-275 e 282-283 (scheda bibliografica di G. Ragionieri); A. Monciatti, *Le baptistère de Florence. "Ex musivo figuravit". Dessin, texture et interprétations de la mosaïque médiévale*, "Revue de l'art", 120, 1998/2, pp. 11-22 (18-19); *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa 2005), a cura di M. Burresi e A. Caleca, Pisa 2005, pp. 238-239 (scheda di L.C[arletti] e C.G.[iometti]). Ancora oggi senza messa a fuoco della sua pur evidente importanza nel panorama della "maniera greca" resta il Cristo in trono, in merito al quale v. Chastel, *op. cit.* infra [nota 22], p. 75.

²⁵ Vasari, *Le Vite*, ed. della Pergola-Grassi-Previtali, cit, I, p. 199; Id., ed. Bettarini-Barocchi, II/testo, p. 37, 6-9. Ancora

approfondito, come parrebbe promettere il titolo, ma solo una svelta sintesi storiografica (che si ferma al XVIII secolo) è invece quella di G. Bickendorf, "*Maniera greca"*. *Wahrnehmung und Verdrängung der byzantinischen Kunst in der italiienischen Kunstliteratur seit Vasari in Okcident und Orient*, Istanbul 2002 (Sanat tarihi defterleri / Kunsthistorische Hefte, j6), pp. 113-124.

²⁶ Per la "grecità" della Santa Caterina di Siena v. V. Pace, *Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia centrale*, "Mitteilungen des Kunsthist. Institutes in Florenz", XLIV, pp. 19-43, in part. 32-33. Per una successiva scheda sull'opera: L. C[arletti], in *Cimabue a Pisa*, cit. [nota 13], pp. 192-194, cui devono farsi seguire le osservazioni di M. Boskovits, in: M. Boskovits, A. Labriola, V. Pace, A. Tartuferi, *Officina pisana: il XIII secolo*, "Arte cristiana", XVII, 2006, pp. 161-209, in part. pp. 167-168. Per la citazione e il più recente contributo sul Giovanni Battista senese: M. Boskovits, *Sulle tracce di un grande pittore toscano di metà Duecento*, "Arte cristiana", XCVIII, 2010, pp. 241-252 (cit. da p. 242).

²⁷ Erano e sono toni, lasciati inalterati nella pubblicazione del 1948, assolutamente insopportabili, intrisi dei peggiori toni usati nei proclami della propaganda fascista (sul tipo, per capirci, del mussoliniano "spezzeremo le reni alla Grecia"), che possono ben essere la spia di quelle simpatie, che devono del tutto verosimilmente essere stata la causa prima dell'avversione di Lionello Venturi, esule durante il ventennio, alla chiamata di Longhi dall'università di Bologna a quella di Roma. Su questo aspetto della storiografia longhiana vi è adesso il mio *Politica e accademia: Lionello Venturi, Roberto Longhi, in Storia dell'arte italiana*, 5 (parte II, Dal Medioevo al Novecento / vol. I: Dal Medioevo al Quattrocento), Torino 1983, pp. 5-11; E. Castelnuovo, *Mille vite della pittura italiana, in La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano ed. del 1986, pp. 7-24, in part. pp. 8-9; A. Chastel, *L'Italie et Byzance*, éd. établie par Chr. Lorgues-Lapouge, Paris 1999 (si tratta di un'opera postuma dove sono trascritti i testi delle lezioni accademiche degli anni 1978-1979, sulla base di registrazioni e appunti); B. Toscano, *Bisanzio a Spoleto?*, 231-237; B. Penkova, *Thirteenth Century Mural Paintings in South Bulgaria in the light of the recent studies, in Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle*, cit.

²⁸ V. Djurić, *Sopočani*, Leipzig 1967. In contesti più ampi: V. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Belgrad 1976, pp. 54-57, oppure T. Velmans, V. Korać, M. Šuput, *Bisanzio. Lo splendore dell'arte monumentale*, Milano 1999, pp. 189-193 (di T. Velmans). A questi volumi si può rinviare anche per gli affreschi di Nerezi, per i quali cfr. anche I. Sinkevič, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi*, Wiesbaden 2000, o la "classica" *Storia dell'arte bizantina* di V. Lazarev, Torino 1967.

²⁹ Pace, in *Officina pisana*, cit. [nota 23] p. 187 e figg. 67-68.

³⁰ Una tale dedica appare a prima vista sorprendente dal momento che le posizioni critiche di Longhi e Toesca nei riguardi di Bisanzio non potevano essere più divergenti, ma la si comprende se ci si pone nell'ottica della strategia accademica longhiana nel momento in cui si preparava la successione alla cattedra romana di Storia dell'arte lasciata libera da Pietro Toesca. In proposito mi permetto di rinviare al mio *Politica e accademia*, cit. [nota 24].

³¹ Proprio a proposito della Kahrie Djami vale citare l'“invito” rivolto a Longhi da Sergio Bettini, *art. cit.* [nota 22], p. 146, nel quale con garbata ironia così gli si rivolge: "...se il prof. Longhi vorrà fare un viaggio a Costantinopoli vada alla Kahrie [...] e, poiché la genialità della sua critica [...] si fonda sopra una sensibilità

acutissima e costantemente in allarme davanti ai valori di 'pura visibilità', non potrà rimanere indifferente, quando si troverà immerso in quel colore inaudito, d'una quasi sovraumana maturità linguistica e tecnica senza dubbio, ma anche d'un grado emotivo commovente e profondo".

³² Il termine “naturalismo” applicato all’arte bizantina può prestare il fianco a obiezioni, come per esempio se ne leggo, sulla scorta della precedente storiografia, in Salvini, *Apologia di Bisanzio*, cit. [nota 21], ma io preferisco mantenerne l’uso, mutuantone il significato proprio dall’espressione del Cronista cassinese citata all’inizio del mio testo e valida, in quanto tale, anche per le opere di più stretta adesione ai canoni estetici di Bisanzio. Per i mosaici e gli affreschi della chiesa: P. Underwood, *The Kariye Djami*, voll. 1-3, New York 1966; *The Kariye Djami*, a cura di P. Underwood, New York 1975 (sul mosaico qui riprodotto v. vol. I, pp. 168-171 e vol. III, pp. 329-330); C. Mango, A. Ertug, *Chora: The Scroll of Heaven*, Istanbul 2000. Per il commento dell’icona musiva della Kahrie Djami, all’insegna di un raffinato uso della retorica, v. Maguire, *op. cit.*, infra [nota 32].

³³ Non è naturalmente possibile sapere quali libri di arte bizantina Longhi abbia consultato nelle biblioteche, ma doveva avere assai poco sui suoi scaffali, a giudicare da quanto è repertoriato nella biblioteca della Fondazione Longhi: un libro sull’“arte” bizantina (Dalton del 1911) e uno sulla “pittura” (Wulff del 1924) e quelli di Muratov (1925-1928) sulle icone russe e sull’arte bizantina (e in quest’ultimo, del 1928, l’autore ricorda “il profitto [...] avuto dalle conversazioni con gli amici Bernard Berenson e Roberto Longhi, ai quali mi sia concesso di esprimere qui la mia gratitudine”). Nulla di Millet, Grabar o altri. Ringrazio in proposito due amici e colleghi: la dr.ssa Maria Cristina Bandera, direttrice della Fondazione Longhi, per avermi facilitato questo controllo, facendolo eseguire dal bibliotecario, dr. A. Bliznikov.

³⁴ Così uno storico dell’arte, pur tanto fine e sensibile ai valori pittorici della pittura occidentale come Luciano Bellosi giunse a scrivere questo delocante passo, a chiara evidenza del suo approccio da “attribuzionista”: “È molto facile rendersi conto della distanza che corre fra lo scultore del portale di Moissac e Nicolas de Verdun, mentre occorrono degli sforzi per capire i mutamenti da Hsíos Likas a Dafni, a Monreale, a un'icona del Sinai del XIII secolo” (Bellosi, *Cimabue*, ed. cit. 2004, p. 57). La maggiore impronta del *Giudizio* longhiano la si coglie nel volume di F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma-Erfurt 1962.

³⁵ Solo un paio di citazioni esemplative: A. Stojaković, *La conception de l'espace défini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIIIe siècle*, in *L'art byzantin du XIII siècle*, Atti del symposium di Sopočani 1965, a cura di V. Djurić, Belgrado 1967, pp. 169-178; T. Velmans, *Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIIIe siècle et la manière de le représenter, ibid.*, pp. 47-57; H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.

³⁶ Su questo tema v. Maguire, *op. cit.* alla nota prec., pp. 91ss.

³⁷ È verosimilmente un segno del *Giudi-*

zio longhiano che per gli affreschi della cripta del duomo di Siena la pertinente storiografia toscana abbia ignorato la decisiva ascendenza della linea genetica bizantina che risale proprio a Nerezi, come già da me altrove osservato: V. Pace, *Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara: il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di "maniera greca" nel Veneto e in Emilia*, in "Zograf", 30, 2004-2005, pp. 63-78.

La natura figurata. Monumenti ai caduti e forme di sacralizzazione dei campi di battaglia medievali

Fulvio Cervini

Il monumento-ossario ai caduti tedeschi di El Alamein, progettato da Robert Tischer e inaugurato nel 1959 (fig. 1), rammenta quanto il Medioevo abbia rappresentato una via d'uscita identitaria per elaborare il lutto durante e soprattutto dopo le guerre mondiali. E ancora, almeno in questo caso, quanto il Medioevo sia servito ad alimentare una retorica monumentale dei caduti in battaglia che le stesse dimensioni dei conflitti concorrevano a rendere assai enfatica. In questa prospettiva la somiglianza con Castel del Monte trascende la mera coincidenza per diventare il frutto di una cosciente citazione attualizzata. El Alamein vanta in verità almeno un precedente significativo nel cimitero-castello – grande recinto con torri a sezione quadrata – che commemorava la vittoria di Tannenberg del 1914, attraverso la quale si volle cancellare il ricordo della battaglia combattuta sullo stesso terreno nel 1410, nella quale i polacchi avevano annientato i cavalieri dell'Ordine Teutonico. Nel mausoleo, costruito da una Germania non ancora nazista, venne poi sepolto anche Hindenburg, vincitore nel 1914 con Ludendorff. Ma del resto lo stesso cimitero di Quero, nella valle del Piave, costruito negli anni trenta del Novecento per raccogliere le salme di caduti tedeschi e austro-ungarici della Grande Guerra, si configurava esplicitamente come un castello di accentuate forme medievalesgianti, secondo una partitura che verrà ripresa, in termini “decostruzionisti”, da Dieter Oesterlen in un capolavoro come il cimitero germanico del passo della Futa (fig. 2)¹. Questo processo memorialistico di spiccata fisionomia cavalleresca conosce peraltro una lenta elaborazione che si snoda attraverso tappe come l'altissima torre neogotica di Solferino, innalzata nei primi anni Novanta dell'Ottocento come mausoleo simbolico di Vittorio Emanuele II e della campagna del 1859, là dove un comitato locale aveva raccolto in due chiese-ossario, dieci anni dopo la battaglia, le spoglie di quasi diecimila caduti, esponendone le ossa in uno straordinario teatro del sacro².

Spesso tendiamo a credere che il culto monumentale dei caduti in guerra sia prerogativa del mondo moderno e contemporaneo, con un significativo addensamento di pratiche commemorative intorno alle guerre mondiali. Talvolta, però, questo culto ha bisogno di forme che ne diano una proiezione retrospettiva, quasi avesse bisogno di una legittimazione storica. In verità il Medioevo non ha rappresentato soltanto un serbatoio di modelli per rivisitazioni in stile, ma ha costituito per certi versi un interessante laboratorio dell'uso pubblico di immagini, sepolture e architetture in qualche modo legate ai morti in battaglia, che chiama direttamente in causa il rapporto tra luoghi e memoria, e tra natura e figura. Quelli che seguono sono solo alcuni spunti di riflessione che vorrebbero sollecitare una ricognizione più ampia dei fenomeni che stiamo per descrivere; e vorrebbero suggerire la praticabilità di qualche percorso tra storia e antropologia che potrebbe aiutarci a percepire uno spazio medievale da punti di vista finora non troppo frequentati, ma non privi di fascino e significato. E aiutarci a ragionare su come lo percepivano i medievali.

Certo, il Medioevo non ci ha lasciato nessun monumento ai

caduti in senso stretto, vi siano o meno i morti dentro; ma ciò non vuol dire che non abbia sviluppato, specie nei suoi secoli centrali, una certa attenzione per le onoranze ai morti in battaglia, per la dignità scultoreo-architettonica delle tombe di alcuni caduti ritenuti eroi, e per la costruzione di luoghi di culto votivi – e magari inusitati nella loro spettacolarità – che celebrano la vittoria e insieme purificano e sacralizzano lo spazio violato del campo di battaglia.

Onorare chi muore con le armi in pugno, specie in difesa della fede, è un gesto che trascende la mera opera misericordiosa del seppellimento dei defunti. Di sicuro diventa eccezionale quando è un re in persona a compiere il pietoso ufficio: come fece Luigi IX nel 1253, durante la VII crociata, a Sidone, dove i franchi avevano subito una dura sconfitta lasciando sul terreno più di tremila cadaveri. Racconta Guillaume di Saint-Pathus, nella vita di san Luigi scritta nel 1302-1303, che quando il sovrano arriva sul campo si preoccupa immediatamente di far scavare fosse e ordinare cimiteri; e vince la resistenza dei suoi uomini, motivata dal caldo e dunque dal fetore dei corpi in decomposizione, mettendosi personalmente a raccogliere le ossa a mani nude, in segno di umiltà e insieme di rispetto per i corpi. Il raro episodio, esemplare di una biografia ormai diventata agiografia, è narrato per immagini da Jean Pucelle nel *Libro d'ore* di Jeanne d'Evreux e in una tavoletta da scrittura del Bargello, databile sul 1320-1330 (fig. 3)³. Il minuscolo avorio, alto otto centimetri e largo quattro con una profondità di appena sei millimetri, mette in scena il sovrano coronato che depone un teschio in quel che sembra un sacco, aiutato da un monaco, mentre due gentiluomini del seguito si turano il naso. Le archeggiature pensili sono forse da intendere più come un'incorniciatura convenzionale che come un'effettiva ambientazione architettonica, ma è suggestivo credere che vi si adombri una sorta di idea di celebrazione monumentale, come se le spoglie dei martiri venissero effettivamente deposte all'interno di una chiesa.

Corpo meno fortunato, stando al racconto di Giovanni Villani (*Nuova Cronica*, VIII, IX), fu certo quello di Manfredi, morto con la spada in pugno a Benevento nel 1266. Ma a suo modo onorato dai soldati avversari che pongono sul suo cadavere una pietra ciascuno: di fatto seppellendolo, ma al tempo stesso impedendo allo scomunicato di contaminare la terra.

“E bene venne a Manfredi e a sue rede la maladizione d'Iddio, e assai chiaro si mostrò il giudizio d'Iddio in lui, perchè era scomunicato e nimico e persecutore di santa Chiesa. Nella sua fine, di Manfredi si cercò più di tre giorni, che non si ritrovava, e non si sapea se fosse morto, o preso, o scampato, perchè nonn-avea avuto a la battaglia indosso armi reali. Alla fine per uno ribaldo di sua gente fu riconosciuto per più insegne di sua persona in mezzo il campo ove fu la battaglia. E trovato il suo corpo per lo detto ribaldo, il mise traverso in su uno asino, vegnendo gridando: ‘Chi acatta Manfredi, chi acatta Manfredi?’; il quale ribaldo da uno barone del re fu battuto, e recato il corpo di Manfredi dinanzi al re, fece venire tutti i baroni ch'e-

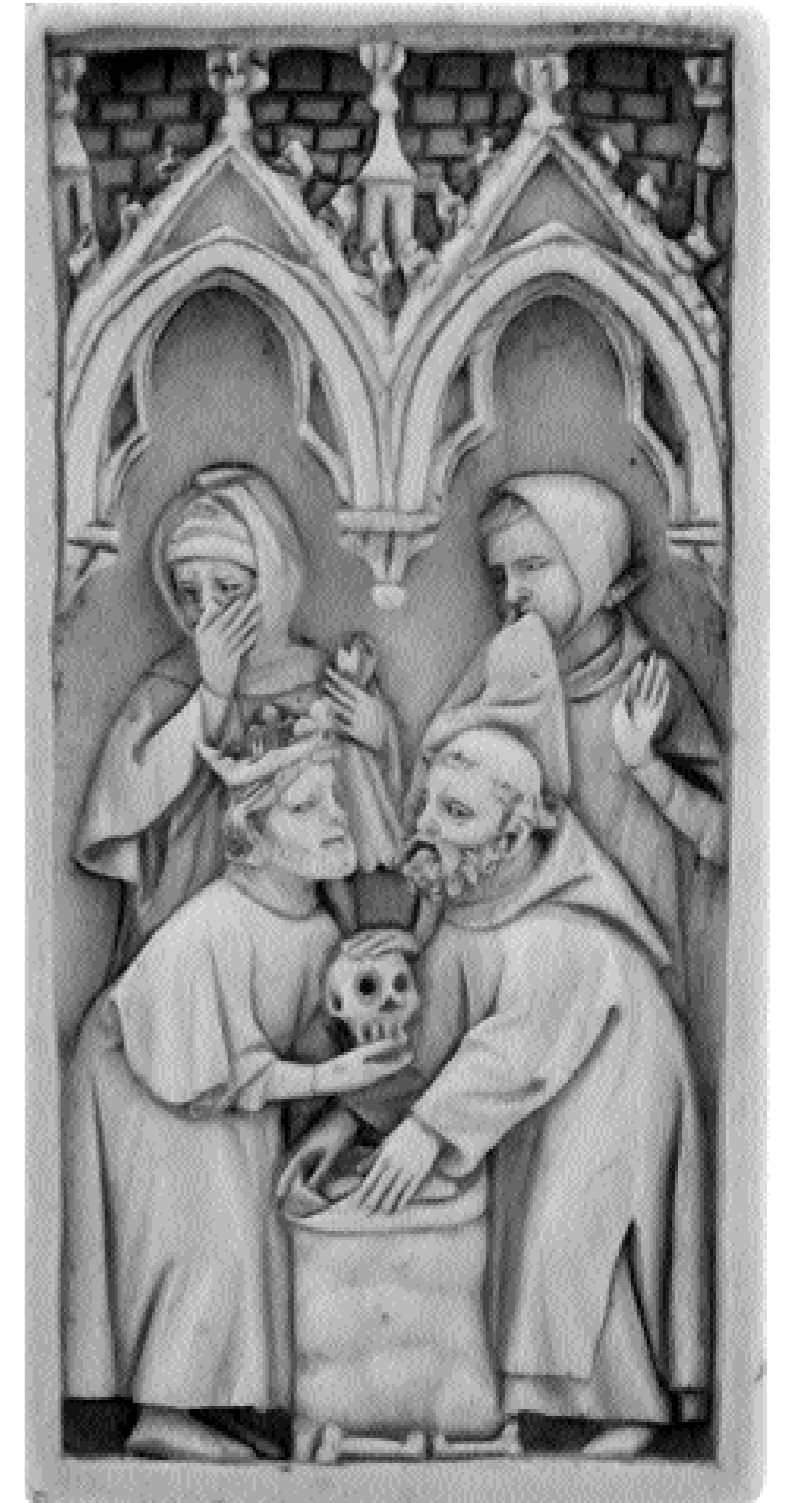
1. Robert Tischer, Sacrario militare tedesco, El Alamein



2. Dieter Oesterlen, Cimitero militare tedesco, Passo della Futa



3. Intagliatore parigino, San Luigi seppellisce i morti di Sidone. Firenze, Museo Nazionale del Bargello



rano presi, e domandato ciascuno s'egli era Manfredi, tutti temerosamente dissono di sì. Quando venne il conte Giordano si si diede delle mani nel volto piagnendo e gridando: 'Omè, omè, signore mio!'; onde molto ne fu commendato da' Franceschi, e per alquanti de' baroni del re fu pregato che gli facesse fare onore alla sepultura. Rispuose il re: 'Si feisse ie volontiers, s'il non fust scomunié'; ma imperciò ch'era scomunicato, non volle il re Carlo che fosse recato in luogo sacro; ma appiè del ponte di Benevento fu soppellito, e sopra la sua fossa per ciascuno dell'oste gittata una pietra, onde si fece grande mora di sassi. Ma per alcuni si disse che poi per mandato del papa il vescovo di Cosenza il trasse di quella sepultura, e mandollo fuori del Regno, ch'era terra di Chiesa, e fu sepolto lungo il fiume del Verde a' confini del Regno e di Campagna: questo però non-affermiamo. Questa battaglia e sconfitta fu uno venerdì, il sezaio di febbraio, gli anni di Cristo MCCLXV."

Il destino dei caduti, quando non giacevano a lungo insepolti, era in genere quello di venire ammassati in grandi fosse dopo essere stati spogliati di tutto quel che di valore avevano indosso; e soprattutto di armi ed equipaggiamento, visto il loro costo. Una testimonianza di grande effetto – vien da dire viva, per quanto sembri una pessima battuta – è offerta dalle cinque fosse comuni scoperte e scavate a più riprese nel secolo XX a Visby nel Gotland, dove vennero sepolti non meno di 1800 svedesi morti nel 1361 combattendo contro gli invasori danesi. Fatto piuttosto singolare, molti dei difensori di Visby furono sepolti con le loro armi, e anche per questo il giacimento è diventato uno straordinario repertorio di informazioni. Non si tratta peraltro di armi eccelse; i caduti erano armati alla leggera e indossavano in qualche caso corazze a lamelle piuttosto fuori moda rispetto alle nuove armature a piastre, ma era ben raro che non ci si preoccupasse di mettere in salvo del metallo comunque prezioso. Forse il caldo e il gran numero di cadaveri mise fretta ai seppellitori; forse c'erano in gioco anche aspetti rituali che dobbiamo lasciare in sospeso, ma sui quali ci si potrà interrogare⁴.

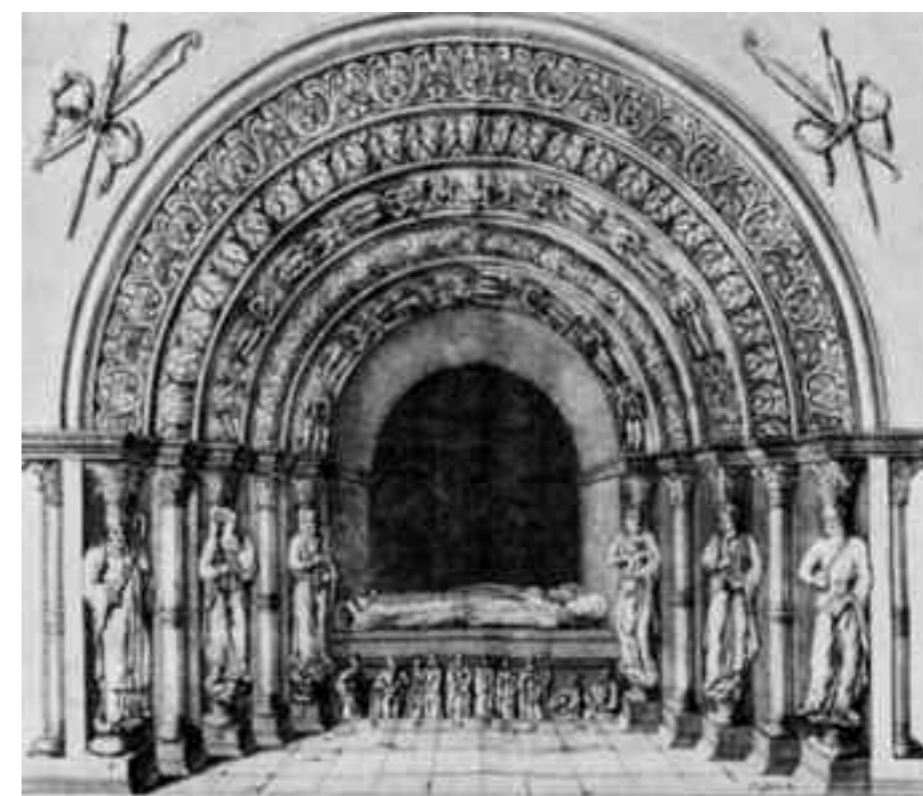
I caduti di Visby erano dei poveracci, rispetto a quelli di Roncisvalle. Almeno stando a come ce li ha tramandati l'epica del ciclo carolingio. Per Rolando, Oliviero, Turpino e i migliori dei loro compagni si apprestano tombe monumentali, ma diversamente localizzate secondo le differenti versioni della leggenda. Il manoscritto di Oxford della *Chanson de Roland* (prima metà XII) ricorda tutte le vittime inumate sul posto in una fossa comune, mentre solo i tre eroi vengono composti su altrettanti carri e trasportati oltre i Pirenei (ma non prima che Carlo abbia sconfitto Baligant e preso Saragozza). I corpi sono infine sepolti a Saint-Romain di Blaye, mentre l'olifante di Rolando viene deposto in Saint-Seurin di Bordeaux. Ma altre tradizioni propongono luoghi di sepoltura alternativi, e tra questi il cimitero degli Alyscamps ad Arles (fig. 4).

La *Cronaca* dello Pseudo-Turpino, molto orientata in chiave filo provenzale, e tesa alla legittimazione storica della città, fornisce un lungo elenco dei prodi che vi sarebbero stati sepolti, alla presenza di Turpino stesso e di Carlo Magno: tredici eroi



e diecimila altri. Del resto Arles sembra essere stato un luogo di convergenza e di elaborazione di miti e narrazioni che tendono ad attribuire alla città un sicuro *pedigree* carolingio sostenuto fin nel Quattrocento: quando cioè nell'abbazia di Montmajour venne posta un'epigrafe che ricordava come Carlo avesse debellato i saraceni dopo l'assedio di Arles (che alcune fonti gli attribuivano), avesse costruito l'abbazia e vi avesse sepolto i suoi nobili cavalieri⁵. E in effetti la necropoli che si estende dal corpo abbaziale alla cappella dedicata alla Santa Croce, e costellata di sarcofagi scavati nella roccia, rafforza la suggestione di un sito sepolcrale fuori dall'ordinario, benché nessuna evidenza archeologica permetta di riconoscerne sepolture di eroi carolingi (fig. 5).

Gervasio di Tilbury conosce bene Arles, perché vi ricopre, almeno tra il 1194 e il 1217, la carica di giudice del conte di Provenza e poi di maresciallo della corte imperiale, nominato da Ottone IV di Braunschweig; e difatti molte sono le storie mirabili di ambientazione provenzale che convergono nel terzo libro degli *Otia Imperialia*. La necropoli degli Alyscamps, racconta Gervasio, avrebbe goduto di una particolare protezione divina. Cristo stesso, apparso durante la consecrazione ai vescovi guidati da saint Trophime, conferì ai defunti lì sepolti di non essere turbati da apparizioni diaboliche. "In tal modo [...] invalse l'abitudine, presso tutti i più eminenti di Francia, principi e ecclesiastici, che la gran parte dei signori che morivano combattendo i pagani in Gallia o nei Pirenei o nelle Alpi Pennine, venivano sepolti qui: alcuni in una carretta, altri in un carro, altri ancora a cavallo, i più affidati alla corrente del Rodano, venivano portati al cimitero di Aliscamps dove riposano Vivia-



no, il conte Bertranno, Astolfo e innumerevoli nobili⁶. Gli eroi morti combattendo sono quindi gratificati da una sepoltura monumentale in un luogo monumentale, che è tuttavia uno spazio magicamente sacro, perché consacrato da Cristo in persona: un cimitero d'*élite*, se vogliamo, destinato anche a guerrieri d'*élite*. Non è tuttavia da escludere che a loro volta i corpi dei guerrieri, specie se percepiti come martiri, attribuissero al luogo una connotazione qualificata che poteva innescare nuovi portenti.

Ancora Gervasio ricorda infatti che sul monte ove riposano le spoglie di Costanzo, martire della legione tebea (cioè, oggi San Costanzo al Monte, sopra Dronero, non lungi da Cuneo), ogni anno, nel giorno della sua festa, "appaiono numerosi stendardi andare e venire sulla cima del monte, ora bianchi, ora rossi, senza che si mostri chi li porta. Ma questi stessi vessilli sono invisibili a chi si trova in peccato mortale, e se qualcuno sale sulla cima del monte, tutta questa visione della processione sparisce immediatamente⁷". La schiera di stendardi fantasma sottolinea l'eccezionalità del luogo con la forza del prodigio, ma sembra voler evocare le insegne di battaglia del martire, e intanto rappresentare l'alternativa bianca al ben più temibile esercito nero che come vedremo tra poco dominava il mondo delle apparizioni spettrali almeno dal XII al XVI secolo.

Certo, delle tombe dei paladini non possiamo dire nulla, se non che forse qualcuno di loro è stato tumulato in un sarcofago tardoantico come quelli arlesiani. Ma almeno un caso di tomba di paladino è piuttosto nota, per quanto il suo ospite non sia morto in battaglia ma anzi, deposte le armi, abbia finito i suoi giorni nell'abbazia di Saint-Faron a Meaux. Stiamo par-



lando naturalmente di Oggieri il Danese (Ogier le Danois), che figurava, insieme al compagno Benedetto, come *gisant* al centro di un insolito complesso plastico-architettonico che pareva fondere la tipologia della tomba con quella del portale protogotico a statue-colonne come veniva affermandosi nell'Ile-de-France intorno al 1150. Il tutto è stato smantellato e disperso nel Settecento, ma ne rimane un disegno pubblicato da Mabilon con un bizzarro commento che tenta di riconoscere nelle statue i personaggi chiave dell'epica carolingia, da Carlo a Turpino, da Alda a Rolando (fig. 6). In verità la scultura di quegli anni predilige temi biblici per le statue-colonne, e forse dovremmo immaginarci un programma iconografico non necessariamente incentrato sulle avventure guerresche e cortesi di Oggieri; sempre che non si tratti di un effettivo *pastiche* in cui si sono associati in epoca più tarda pezzi provenienti da compagini diverse. Si è ritenuto che la splendida testa del museo di Meaux, databile non oltre il 1160 (fig. 7), potesse appartenere alla figura di Oggieri, cui conviene anche un certo "gigantismo" delle proporzioni⁸.

La "conversione" di Oggieri è in fondo molto simile a quella di Valtario, un cavaliere che si ritira a vita contadina ed eremitica, e muore a Novalesa da ortolano (e difatti di lui parla proprio la *Cronaca* della celebre abbazia alpina). Interessante è che egli stesso scavi nella pietra e in luogo impervio la propria tomba, ove si fa seppellire insieme al nipote Rataldo. Come lui, anche Orlando avrebbe lasciato in Val di Susa tracce non solo leggendarie ma anche materiali, colpendo le rocce con la spada, in preda alla follia⁹.

Quando la committenza disponeva di buone risorse, perché era forte e centralizzata, e quando la battaglia era stata decisiva – cosa che capitava piuttosto di rado, visto l'esiguo numero di grandi scontri campali combattuti nel Medioevo, almeno in Europa – il terreno e i caduti potevano venire sacralizzati anche attraverso la costruzione di edifici votivi. Guglielmo il Conquistatore doveva farsi perdonare un grande spargimento di sangue, e al tempo stesso doveva sentire di dover celebrare la vittoria e visualizzare la conquista con un intervento edilizio di grandi e nobili proporzioni. Fu così che nel 1070, sul luogo dove era stata combattuta la battaglia di Hastings quattro anni prima, fonda un'abbazia che sarà terminata dal successore Guglielmo II e consacrata nel 1094. Il complesso ha subito aggiornamenti, rifacimenti e parziali demolizioni (fig. 8); di fatto diventa tra Sette e Ottocento una residenza privata, ma nel 1783, quando Samuel Hieronimus Grimm la dipinge in un acquerello ora conservato alla British Library (fig. 9), aveva ancora uno *skyline* apprezzabile. Della chiesa normanna resta giusto poco più del perimetro, ma tuttora una lapide segna la posizione dell'altare maggiore (fig. 10) che la tradizione vuole eretto nel punto esatto in cui Aroldo, re dei Sassoni, sarebbe morto trafitto da una freccia in un occhio¹⁰.

La semantica di questa operazione è piuttosto articolata: l'abbazia è un *ex voto* ma anche una sorta di monumento espiatorio. Essa sembra ribadire il trionfo della pacificazione sulla vio-



lenza e di Dio sugli uomini, sostituendo la morte di Aroldo con il sacrificio di Cristo. Al tempo stesso, ragionando in termini antropologici, si può cogliere una forma di omaggio all'avversario sconfitto che mira ad assumerne la forza, come se pur in assenza del corpo del nemico ucciso, esso esercitasse una sorta di protezione aggiunta sull'edificio. Come se Aroldo fosse stato la vittima espiatoria di un sacrificio di fondazione, volto a compensare la violazione dello spazio e a rendere più sicuro quel che vi si costruisce. Del resto non è così frequente che si costruisca una chiesa commemorativa direttamente sul campo di battaglia. Molti campi di battaglia medievali, quando erano davvero in campagna aperta, sono rimasti per secoli pressoché deserti. Non è molto lontano dal luogo dello scontro l'immenso convento domenicano, questa volta conservato benissimo, che Giovanni I del Portogallo fece innalzare come tributo per la vittoria riportata ad Aljubarrota nel 1385, contro ogni pronostico, dai portoghesi guidati da Nuno Alvares Pereira sul preponderante esercito castigliano. Un evento ritenuto da allora uno degli atti fondativi dell'identità nazionale lusitana. Il complesso di Nossa Senhora da Vitória (fig. 11), costruito a giro piuttosto breve in un luogo che venne ribattezzato semplicemente Batalha, fu progettato e decorato con la grandiosità e lo sfarzo che convenivano a una sorta di pantheon della dinastia d'Aviz e in generale della memoria nazionale¹¹.

Se Hastings e Batalha sono i due ideali estremi cronologici della commemorazione monumentale della guerra nel Medioevo, nel mezzo non si può tacere dell'abbazia che Filippo Augusto decise di innalzare in memoria della vittoria di Bouvines, gravida di conseguenze politiche e di valore simbolico. Dai tempi di Carlo Magno, era infatti la prima volta che un re francese

guidava in campo aperto una battaglia che avrebbe concorso non poco a corroborare il peso dello stato nazionale, specie nei riguardi di Impero e Inghilterra. Fondata nel 1221, ma in fase di progettazione e finanziamento già da alcuni anni, ottiene nel 1223 la protezione spirituale di Onorio III. Viene distrutta durante la Rivoluzione; e quel poco che si vede oggi appartiene essenzialmente al rifacimento quattrocentesco della chiesa di Filippo Augusto. L'Abbaye de la Victoire viene costruita tuttavia non nel profondo nord di Bouvines, ma nei pressi di Senlis, alle porte di Parigi. Per la precisione in un terreno donato al re da Guerin, cancelliere del regno e vescovo di Senlis, cui apparteneva il castello di Mont l'Eveque, dove nel 1214 si erano incontrati i corrieri che recavano al re e a suo figlio, il futuro Luigi VIII, notizie delle vittorie riportate in simultanea a Bouvines contro gli anglo-imperiali e nell'Angiò contro gli inglesi¹². L'abbazia celebrava dunque un evento multiplo, e per questo era un monumento schiettamente memoriale, svincolato cioè, ma non del tutto, dai luoghi e dal rapporto con i caduti.

Questo precedente era senz'altro ben vivo nella mente di Carlo I d'Angiò quando volle commemorare le battaglie di Benevento del 1266 e di Tagliacozzo nel 1268 costruendo due abbazie cistercensi intitolate entrambe a Santa Maria della Vittoria e poste sotto la dipendenza, non a caso, dell'abbazia reale di Royaumont. Molto si è scritto di questi complessi, fondamentali per la penetrazione nel Mezzogiorno d'Italia di un *opus francigenum* in nobile accezione monastica e per la legittimazione ideologica, in termini monumentali, del regno angioino¹³. Non mette conto insistere qui su tali aspetti, come del resto per Hastings, Batalha e Senlis: merita piuttosto cogliere qualche sfumatura memoriale forse non così trascurabile.



I cantieri di entrambe le abbazie vengono avviati nel 1274, non prima che venga risolto il problema del pagamento delle decime da parte dei monasteri cistercensi¹⁴. I cantieri sono tuttavia diversamente dislocati. L'abbazia che deve ricordare la vittoria su Manfredi non si innalza a Benevento, là dove i soldati di Carlo avevano eretto quel tumulo improvvisato sul corpo del nemico, ma vicino a Scafati: non lontano, dunque, da Pompei, in un luogo evidentemente più propizio anche in rapporto alle vie di comunicazione e alla distanza da Napoli, che viene ribattezzato Realvalle¹⁵. La vittoria su Corradino è invece celebrata sul posto, in Abruzzo, nella piana tra Scurcola Marsicana e Tagliacozzo, quindi sul teatro stesso della battaglia (fig. 12). Villani scrive che "in quello luogo fece poi fare lo re Carlo una ricca badia per l'anime della sua gente morta"¹⁶. E Carlo stesso, per voce delle carte del 1277, attesta come le abbazie debbano rendere onore ai francesi che avevano vinto *cum multis sudoribus, et laboribus, cum multa insuper effusione sanguinis*¹⁷. Considerando il ruolo di difensore della fede e della Chiesa che il sovrano angioino si attribuiva e dichiarava, l'assimilazione dei suoi combattenti a crociati, e dunque dei caduti a martiri, è un corollario inevitabile. Plausibile, dunque, che soprattutto l'abbazia di Scurcola si configurasse anche come un monumento ai caduti. Tanto più che solo religiosi di origine transalpina vi erano ammessi, "nella convinzione che avrebbero pregato con maggior diligenza per le anime dei connazionali e dei loro discen-

denti nel Regno"¹⁸. Monumento sfortunato nelle sue vicissitudini moderne, fors'anche perché troppo legato alle sorti della dinastia angioina, e quindi problematico da indagare anche in queste componenti. Indagini archeologiche compiute in anni recenti da Fabio Redi hanno individuato molte sepolture nella navatella destra della chiesa, ma in gran parte riferibili a una riconversione cinquecentesca dello spazio. Soltanto tre sono in fase con le fondazioni, ma è arduo dire se si tratti effettivamente di caduti¹⁹. Un rapporto concreto, e non soltanto memoriale, tra abbazia e campo di battaglia, è un'ipotesi su cui converrà lavorare ancora. Al tempo stesso non andrà escluso un valore commemorativo indiretto nel grande cantiere di Santa Maria di Collemaggio a L'Aquila, fondata nel 1287, che nella sua più antica configurazione molto sembrava dovere all'impianto di Santa Maria della Vittoria. In effetti non sembra accidentale che a trent'anni esatti (più sei giorni) dalla battaglia di Tagliacozzo vi sia incoronato papa Celestino V e promulgata la bolla della Perdonanza; e dunque che Carlo II abbia celebrato il trionfo paterno anche attraverso un meditato citazionismo architettonico, per cui un monumento ricorda un monumento che codifica e stabilizza il ricordo di un grande evento²⁰.

Le grandi abbazie sono prerogative di committenze reali, e sostanzialmente fuori dalla portata dei comuni italiani. Essi praticano tuttavia altre e non meno interessanti forme di valorizzazione della vittoria, ovvero di traduzione dello spazio natu-

rale in spazio memoriale e simbolico. A Firenze e a Siena, per esempio, le grandi vittorie duecentesche vengono celebrate in termini architettonici non sul terreno dello scontro, ma all'interno delle mura. Chi va oggi a Campaldino, o, meglio, a Certomondo, trova una colonna eretta nel 1921 in occasione del centenario dantesco; e una chiesa dedicata all'Annunziata fondata nel 1262 dai conti Guidi, dunque preesistente alla battaglia. Qui venne sepolto il vescovo di Arezzo Guglielmino degli Ubertini, e qui venne ritrovato proprio nel 1921: per l'occasione si fecero scavi anche nelle adiacenze della chiesa e vennero rinvenuti scheletri che in parte presentavano ferite sul cranio. Possibile, dunque, che alcuni dei caduti fossero stati seppelliti in terra consacrata, ma presumibilmente dagli sconfitti. I vincitori votano invece di dedicare un altare a San Barnaba in Orsanmichele, ma solo nel 1322 il progetto celebrativo si concretizza con la fondazione di una chiesa nuova, dedicata al titolare del giorno della vittoria (fig. 13)²¹.

A Siena la battaglia di Montaperti determina invece una celebrazione più sollecita e in gran parte interna alla cattedrale, perché la città si era posta sotto la protezione della Vergine poco prima del conflitto con i fiorentini²². Questo atto di affidamento a Maria era rappresentato nella lunetta del portale di facciata, eseguita da Giovanni Pisano e dal suo *atelier*, rimasta in opera almeno fino al 1702 e conosciuta grazie all'affresco che Domenico di Bartolo dipinse nel 1441 in Santa Maria della Scala, raffigurante l'elargizione delle elemosine (fig. 14): due angeli presentavano alla Vergine stante la personificazione di Siena, a sinistra, e il capitano del Popolo, a destra. Ma già nel 1262 il Comune fonda una cappella in onore della Vergine e di tutti i santi nei cui giorni festivi Siena aveva riportato una vittoria; l'altare viene così dedicato a san Bonifazio, santo del giorno di Montaperti (4 settembre) e dotato di un dossale di cui sopravvive la Madonna del Voto, attribuita ora a Dietisalvi di Speme²³. Nel Duomo, giacimento memoriale per eccellenza, era conservato anche il carroccio cittadino. Subito dopo Montaperti, è custodito in una sala dell'episcopato, poi in Cattedrale, dove lo ricorda ancora l'inventario del 1446: "Uno caro con ruote chiamasi el carroccio antico che si portò a la sconfitta di Monte Aperto": non è chiaro come fosse fatto, però in Duomo ne restano tuttora le due antenne. Notevole è comunque che fosse abbellito con aquile dorate finché Siena era ghibellina: due aquile *pro carroccio Communis* si pagano infatti all'orafo Tura di Bernardino (25 lire) per la visita a Siena di Corradino di Svevia nel 1268²⁴.

L'elaborazione del lutto e l'onore alla memoria vengono disciplinate dunque nel quadro di una religione civica, in cui la protezione divina assume forti connotazioni apotropiche. Nel *Liber introductorius ad iuditia stellarum*, del 1278, Guido Bonatti si attribuisce il merito della vittoria. O, meglio: dice di avere previsto tutto facendo l'oroscopo della battaglia, e dunque indicando il momento più favorevole (cosa che non avevano fatto i fiorentini, partiti in un momento pessimo)²⁵. Bonatti era l'astrologo personale di Guido Novello, alla testa dei fuorusciti



fiorentini. E già che uno dei più importanti uomini d’arme dell’epoca ricorresse ai servigi di un mago bianco dovrebbe farci riflettere; così come il fatto che proprio Siena tenesse sul libro paga fattucchiere incaricate di preparare pozioni magiche che scelti guastatori andavano a spargere nel campo nemico²⁷. Ma per la sua città, Forlì, Bonatti fece di più e di meglio.

Il cronista quattrocentesco Leone Cobelli riferisce proprio a lui l’invenzione di un singolare monumento ossario dedicato ai caduti nella vittoriosa battaglia combattuta nel 1281 dai forlivesi contro un esercito che mirava a ristabilire l’autorità papale sulla città, e composto in prevalenza da mercenari francesi. Aveva combattuto anche l’astrologo, restandovi ferito come aveva puntualmente predetto. Anche a non credere alla cifra di diciottomila morti tramandata dalle cronache, la carneficina fu tale che i cadaveri vennero sepolti in una fossa comune scavata in Piazza Maggiore, davanti a San Mercuriale, che venne poi suggellata a perpetua memoria da un piccolo “oratorio” con un altare e una croce sovrastante un leone. Nell’opinione corrente non si doveva trattare di un mero monumento celebrativo, ma di un ennesimo dispositivo ordito dal Bonatti per garantire la sicurezza della città. Ecco perché nel gennaio del 1495, quando i monaci di San Mercuriale cominciarono a demolire croce, altare e tutto il resto, presso il popolo sorsero inquietudine e malcontento. L’abate spiegò che i lavori nascevano dal timore (chissà quanto fondato) che i francesi di Carlo VIII, vedendo il monumento alla loro antica sconfitta, potessero mettere in atto vendette e rappresaglie. Gli fu risposto che “ell’è una cosa certa che fe’ Guido Bonatto grande astrologo forloveso con sua arte, chè, finché quella cosa stava soda, mai la città de Forlívio andrebbe a sacco-manno”²⁷. I monaci ripristinarono lo *status quo ante*, ma erano in molti a credere che la compagine avesse perdute le sue virtù perché ormai era stata toccata.

L’oratorio venne demolito nel 1616, e non è possibile farsi un’idea della sua fisionomia, né tanto meno se le cose siano andate veramente come le racconta Cobelli. Quel che merita evidenziare è piuttosto che la storiografia cittadina, almeno nel XV secolo, dimostra di credere nella possibilità che un ammasso di morti in battaglia, grazie a una consacrazione magica, potesse rappresentare una sorta di palladio apotropaico. E magari – ma questo Cobelli non lo dice apertamente – un modo per assimilare la forza combattiva di quei morti per impedire che tornassero a far danni. Ce lo suggerisce quel che accade dalle parti di Verdello nel 1517-1518, quando un’ampia pubblicistica, studiata a suo tempo da Ottavia Niccoli, racconta di terribili apparizioni di quattro eserciti, guidati ciascuno da un re, che si affrontano con pauroso strepito²⁸. Gli spettri combattenti vengono presto messi in relazione con la battaglia combattuta nel 1509 presso la non lontana Agnadello, dove in effetti Luigi XII, vincitore dei Veneziani, aveva fatto costruire una cappella dedicata ai Morti della Vittoria presso le fosse dei suoi caduti. L’edicola attuale, totalmente ricostruita tra Otto e Novecento, non ha nulla da spartire con quella, ma è notevole che ne abbia serbato l’in-

titolazione. Le apparizioni del 1517 pare siano state pubblicizzate per creare una strategia della tensione favorevole a una crociata contro i Turchi, ma quel che ci interessa è che tra Agnadello e Verdello si sia manifestato un tema centrale dell’immaginario medievale europeo: quello di una schiera di fantasmi, dalla prevalente connotazione militare, fatta di morti non morti, costretti a vagare sulla terra per espiare le proprie colpe o imprecare la misericordia dei vivi; ovvero a terrorizzarli per solleccitarne una conversione, o annunciare disastri imminenti.

L’esercito furioso, la caccia selvaggia, la *Mesnie Hellequin*: perché guidata, appunto, da Arlecchino, il più diabolico e pittoresco dei condottieri spettrali medievali. Il tema trova già una sua codificazione nell’antichità: basti ricordare Pausania che racconta di come i morti di Maratona continuino a battersi sul posto; o di Damasceno di Damasco, che ha sentito di una battaglia durata tre giorni e tre notti fra i fantasmi dei romani di Ezio e degli unni di Attila morti il giorno prima. Ma le descrizioni più vivaci e dettagliate di queste apparizioni si devono, tra gli altri, a Orderico Vitale, Ekkehard von Aura, Helinanto di Froidmont, il solito Gervasio di Tilbury, e Stefano di Bourbon, che a capo della masnada mette anche Artù (rappresentato difatti come tale nel XII secolo sul mosaico della Cattedrale di Otranto). In tal senso l’antologia raccolta dal classico studio di Karl Meisen è un’impressionante pietra miliare²⁹.

Il tema può sembrare remoto, ma ne siamo profondamente imbevuti, fin nel *mainstream* della narrazione popolare. Andiamo al cinema a vedere la saga di *Pirati dei Caraibi* (*Pirates of the Caribbean*, Gore Verbinski / Rob Marshall, 2003-2011) e ci troviamo alle prese con una ciurma di non morti, cioè con una *Mesnie Hellequin* in versione marinaresca. Oppure riguardiamo, magari in *home video*, *L’armata delle tenebre* di Sam Raimi (*Army of Darkness*, 1993) e scopriamo che l’esercito in questione è una medievaleggiante torma di scheletri animati. Per tacere del romanzo di Fred Vargas, *L’armée furieuse* (*La cavalcata dei morti*, 2011), che proprio su questo tema è costruito³⁰: i non morti, insomma, al vaglio di Adamsberg e Danglard. Come possono coesistere, allora, all’interno di una stessa storia, Carlo d’Angiò e Jack Sparrow?

Mentre le apparizioni del XII secolo servono a premonire e ammonire, dall’inoltrato Duecento prevale l’interpretazione della *mesnie* come schiera diabolica alimentata dalla guerra: cioè da morti insepolti, ovvero da morti non disciplinati, che possono aggirarsi sui luoghi delle loro imprese e della loro fine, come in ogni classica storia di fantasmi. Chiediamoci allora se l’oratorio di Bonatti o la cappella di Agnadello non potessero servire anche a tenere lontano l’esercito dei morti, o se Santa Maria della Vittoria a Scurcola non potesse essere anche un luogo di onore e insieme di riposo per anime altrimenti condannate a vagare. In tal senso si potrebbe provare a scommettere, come ipotesi di ricerca storico-antropologica, che un edificio medievale in qualche modo legato a un fatto d’armi fosse anche un baluardo difensivo contro l’armata di Arlecchino, ovvero un modo per sfruttare la forza dei morti a proprio vantaggio. Un

monumento ai caduti, se vogliamo, destinato a rendere migliore la vita dei vivi e più sicuri, in ogni senso, spazi dove la natura, oltre il trauma della battaglia, viene in realtà trasformata attraverso processi di durata molto lunga. Perché le tracce di un conflitto non si cancellano; e anzi attribuiscono un senso alla tragedia, quando vengono in qualche modo disciplinate.

Nell’aprire la sua memorabile ricostruzione della battaglia

di Bouvines, Georges Duby ricorda che “gli eventi sono come la schiuma della storia, bolle grosse o piccole che si spaccano in superficie, e scoppiando suscitano turbini che si propagano più o meno lontano. Questo evento ha lasciato tracce molto durature, che neppure oggi sono del tutto scomparse. Soltanto queste tracce gli danno vita, e senza di esse l’avvenimento non è nulla”³¹.

¹ L. Gnocchi, *Cimiteri militari della Seconda guerra*, in “Artista”, 1999, pp. 108-133.

² U. Ladurner, *Solferino. Storia di un campo di battaglia*, Bologna 2010 (ed. or. *Solferino. Kleine Geschichte eines großen Schauplatzes*, St. Pölten-Salzburg 2009).

³ Un’aggiornata analisi di questa tavoletta, finora piuttosto disdegnata dalla bibliografia specialistica (tanto che non è neppure regolarmente esposta nel museo fiorentino), si deve a Benedetta Chiesi, che ha dedicato la sua tesi di dottorato di ricerca in Storia dell’arte presso l’Università di Firenze (discussa nel 2010, tutor Guido Tigler) proprio al catalogo degli avori gotici del Museo Nazionale del Bargello. In attesa di veder pubblicato il suo importante lavoro, ringrazio la studiosa per avermi segnalato il pezzo e avermi anticipato alcune sue riflessioni.

⁴ B. Thordeman, *Armour from the Battle of Visby*, 1361, Stockholm 1939.

⁵ A. Moisan, *Les sépultures des Français morts à Roncevaux*, in “Cahiers de civilisation médiévale”, XXIV, 1981, 2, pp. 129-145 (con tutti i riferimenti bibliografici alle fonti).

⁶ Gervasio di Tilbury, *Il libro delle meraviglie*, a cura di E. Bartoli, Ospedaletto 2009, pp. 154-159 (la citazione è a p. 157).

⁷ *Ibid.*, pp. 96-97.

⁸ W. Sauerländer, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, Paris 1972, pp. 77-78 (ed. or. *Gotische Skulptur im Frankreich*, München 1970).

⁹ A. Ferrari, *I sentieri dell’immaginario. Luoghi leggendari della Val di Susa*, in “Segusium”, XLVII, 2010, 49, pp. 207-230.

¹⁰ E. Searle, *Lordship and Community. Battle Abbey and its Banlieu 1066-1538*, Toronto 1974; J.N. Hare, *Battle Abbey: the eastern range and the excavations of 1978-80*, London 1985. Sulla dinamica della battaglia, Ch. Gravett, *Hastings 1066. The Fall of Saxon England*, London 1993.

¹¹ S. Guimarães Andrade, *Santa Maria da Vitória*, Batalha, Lisboa 1998; J.C. Vieira da Silva, P. Redol, *The monastery of Batalha*, London 2007; J.-M. Guillouët, *Orto de Santa Maria da Vitória in Batalha*, a cura di L. Castorina, in *Arte europea do tempo. Circulação dos artistas e das formas na Europa gótica*, Leiria 2011; R. Gottschlich, *Das Kloster Santa Maria da Vitória in Batalha und seine Stellung in der iberischen Sakralarchitektur des Spätmittelalters*, Hildesheim 2012.

¹² Fonti e documenti furono ordinati da A. Vattier, *L’Abbaye de la Victoire*, in “Comité Archéologique de Senlis, Comptes-rendus et Mémoires”, 3^e série, 1887, pp. 3-60 (I); 1889-90, pp. 83-133 (II); 1891, pp. 112-128 (III); 1893, pp. 3-32 (IV); 1895, pp. 96-116 (V). Questi e altri esempi di azioni commemorative sono efficacemente contestualizzati, pur nell’estrema sintesi, in un caposaldo della storiografia medievale sulla guerra come Ph. Contamine, *La guerra nel Medioevo*, Bologna 1986, pp. 403-408 (ed. or. *La guerre au Moyen Age*, Paris 1980).

¹³ Cfr., in generale (anche e soprattutto per il contesto culturale), C.A. Bruzelius, *Le pietre di Napoli. L’architettura religiosa nell’Italia angioina, 1266-1343*, Roma 2005, pp. 27-36, 49-54 (ed. or. *The stones of Naples: church building in Angevine Italy, 1266-1343*, New Haven-London 2004).

¹⁴ F. Cigni, *Le abbazie cistercensi di Santa Maria di Realvalle e Santa Maria della Vittoria*, in “Rivista Cistercense”, 20, 2003, pp. 191-212.

¹⁵ M.L. de Sanctis, *L’abbazia di Santa Maria di Realvalle: una fondazione cistercense di Carlo I d’Angiò*, in “Arte Medievale”, VII, 1993, 1, pp. 153-196.

¹⁶ G. Villani, *Nuova Cronica*, VIII, XXVII.

¹⁷ C.A. Bruzelius, *Le pietre di Napoli*, cit., p. 29.

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹ F. Redi, *S. Maria della Vittoria e i caduti della battaglia di Tagliacozzo*, in IV Congresso nazionale di archeologia medievale (San Galgano, 26-30 settembre 2006), Atti a cura di R. Francovich e M. Valenti, Borgo San Lorenzo 2006, pp. 384-388; Id., *Il sito archeologico di S. Maria della Vittoria* (Scurcola Marsicana, AQ) e gli scavi effettuati, in *Scurcola Marsicana. Monumenta*, a cura di G. Grossi, Scurcola Marsicana 2006, pp. 183-191.

²⁰ F. Redi, *Le chiese benedettine: soluzioni architettoniche e prassi costruttiva fra tradizione e innovazione* (secc. VIII-XIV), in *Cantieri e maestranze nell’Italia medievale*, Atti del convegno di studio (Chieti, San Salvo, 16-18 maggio 2008) a cura di M. C. Somma, Spoleto 2010, pp. 43-72 (in particolare 67-72).

²¹ *Il sabato di san Barnaba. La battaglia di Campaldino 11 giugno 1289-1989*, a cura di Scramasax, Milano 1989.

²² *Il sabato di san Barnaba*, a cura di R. Stopani, Radda 1992; *Alla ricerca di Montaperti*, Mito, fonti documentarie e storiografia, Atti del convegno (Siena, 30 novembre 2007) a cura di E.

Pellegrini, Siena 2009; e in particolare P. Turrini, *Le fonti a stampa* (excursus bibliografico mirato), pp. 15-69 (che considera anche l’iconografia della battaglia); M.A. Ceppari, *Battaglia di Montaperti. Repertorio delle fonti più antiche e meno note. I documenti del Duecento*, pp. 71-117; G. Mazzini, *“Ad hoc ut exercitus sit magnus et honorabilis pro Comuni”. L’esercito senese nel sabato sanguinoso di Montaperti*, pp. 141-230; *Lo strazio, e’ grande scempio da Montaperti all’assedio di Siena*, catalogo della mostra (Siena, 2010), Siena 2010. Sulla dedizione dei comuni italiani a un intercessore celeste, in prospettiva comparata, si veda V. Camelliti, *Patroni “celesti” e patroni “terreni”: dedica e dedizione della città nel rituale e nell’immagine*, in *Städtische Kulte im Mittelalter*, a cura di S. Ehrlich e J. Oberster, Regensburg 2010, pp. 97-121 (99-102 per il caso senese).

²³ S. Giorgi, *Il dossale di San Bonifazio in onore della vittoria di Montaperti*, in *Le pitture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2008, pp. 36-45. Sulle immagini tradizionalmente legate alla battaglia vedi ancora S. Colucci, *Il cosiddetto “Crocifisso di Montaperti” dall’altare di Sant’Iacopo Interisco a quello della Congregazione di San Pietro*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2009, pp. 144-145.

²⁴ G. Mazzini, *“Ad hoc ut exercitus*, cit., pp. 197-201.

²⁵ M.A. Ceppari, *Battaglia di Montaperti*, cit., pp. 112-113; C. Vasoli, voce *Bonatti, Guido*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, Roma 1969, pp. 603-608, e A. Vasina, voce *Bonatti, Guido*, in *Enciclopedia Dantesca*, I, Roma 1970, pp. 668-669.

²⁶ M. Bussagli, *Arte e magia a Siena*, Bologna 1991, pp. 49-57.

²⁷ L. Cobelli, *Cronache forlivesi dalla fondazione della città sino all’anno 1498*, a cura di G. Carducci e G. Frati, con notizie e note di F. Guarini, Bologna 1874, pp. 365-366 (cfr. anche pp. 62-65). Su questi temi vedi ancora F. Cervini, *Talismani di pietra. Sculture apotropaiche nelle fonti medievali*, in “Lares”, LXVII, 2001, 1, pp. 165-187; e Id., *Mura cementate col sangue. Un percorso medievale tra riti di fondazione e reimpieghi anomali*, in *Medioevo. Immagine e memoria*, Atti del convegno (Parma, 23-28 settembre 2008) a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 325-336.

²⁸ O. Niccoli, *I re dei morti sul campo di Agnadello*, in “Quaderni storici”, 51, 1982, pp. 928-958.

²⁹ K. Meisen, *La leggenda del cacciatore furioso e della caccia selvaggia*, a cura di S. M. Barillari, Alessandria 2001, *passim* (ed. or. *Die Sagen vom Wütenden Heer und Wilden Jäger*, Münster 1935), con tutti gli indispensabili riferimenti testuali e bibliografici.

³⁰ F. Vargas, *La cavalcata dei morti*, Torino 2011. L’edizione originale (Paris 2011) si intitola non per caso *L’Armée furieuse*, con maggiore aderenza antropologica al tema.

³¹ G. Duby, *La domenica di Bouvines. 27 luglio 1214*, Torino 1977, p. 4; ed. or. *Le dimanches de Bouvines* (27 juillet 1214), Paris 1973.

