



◀ Maestro della Rocca di Angera, *Resa di Napo della Torre a Ottone Visconti*, particolare, 1280 circa, dipinto murale, Rocca Borromeo, Sala di Giustizia.

Una relazione conflittuale: discontinuità e recupero dei temi storici nella pittura medievale

Graziano Alfredo Vergani

Il passaggio di civiltà che investe l'Europa tra il IV e il VI secolo, come conseguenza della crisi prima e poi della caduta dell'Impero Romano d'Occidente sotto i colpi inferti dalle popolazioni barbariche – che ne invadono i territori, stanziandovisi e istaurandovi una costellazione di regni caratterizzati da un'organizzazione politica ed economica di preta marca germanica – si manifesta anche nel profondo rinnovamento che coinvolge le strutture sociali e gli orientamenti culturali del continente, già segnati del resto, almeno dall'età di Costantino (306-337) e in modo più radicale da quella di Teodosio (379-395), dal diffondersi di una nuova spiritualità, scaturita dalla liquidazione del paganesimo e dall'affermazione del cristianesimo come religione dominante non solo nell'orbe romano ma anche presso quelle popolazioni barbariche che da tempo erano entrate in contatto con l'impero.

Alla complessità di questa temperie politica, sociale e culturale, che segna di fatto il passaggio dall'Antichità al Medioevo, corrisponde in campo artistico un processo non lineare ma palese di progressivo sfaldamento degli orientamenti naturalistici e idealizzanti della tradizione figurativa tardo-ellenistica, che lasciano il campo a configurazioni sempre più scabre ed essenziali, a costrutti rigidi e schematici, di evidente connotazione anti-classica, portatori di una concezione non più mimetica ma allusiva e simbolica della forma, rispondente all'esigenza di tradurre in termini figurativi i contenuti dottrinali del cristianesimo e l'orientamento dei suoi maggiori pensatori verso una lettura allegorica sia dei testi sacri sia della realtà naturale. Destinate a fare da fondamento in Oriente alla nascente arte bizantina, fin dal V secolo queste tendenze si intrecciano in Occidente con il formulario aniconico e ornamentale dell'arte barbarica, da cui scaturisce un'ulteriore virata del linguaggio figurativo in direzione astrattiva e simbolica, che variamente interferendo nei secoli successivi con le rinascenze classiche promosse da Longobardi, Carolingi e Ottoni, alimenta la complessa trama di espressioni figurative in cui si sostanzia l'arte altomedievale.

Benché valutabili in termini problematici per la scarsità e la casualità delle sopravvivenze, le trasformazioni che interessano la produzione pittorica nel passaggio di questi secoli cruciali non si limitano alla sfera delle funzioni e delle strutture formali delle immagini, ma interes-

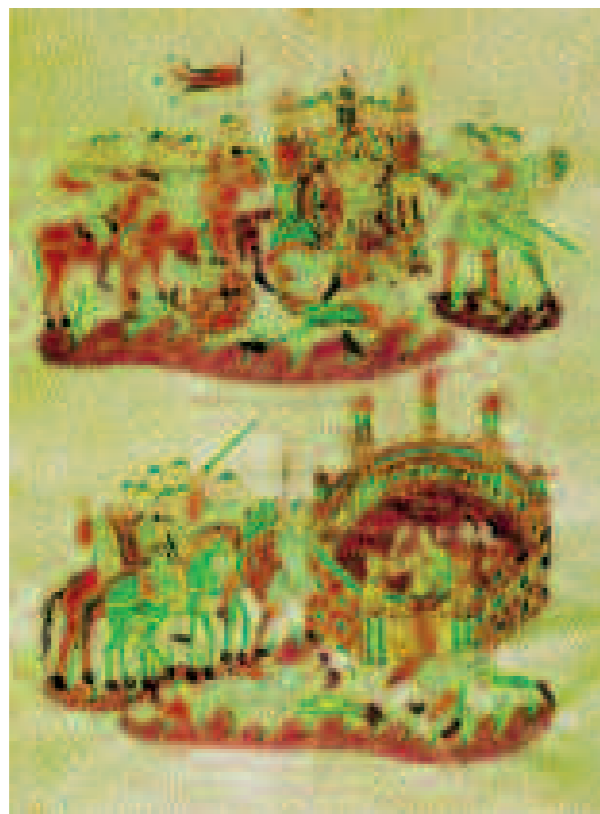
sano anche altri ambiti del processo di elaborazione dei manufatti, coinvolgendo sia il campo della destinazione delle opere, e quindi delle predilezioni tematiche, sia quello delle tecniche e dei sistemi di rappresentazione. Così, mentre si assiste al ridimensionamento della consuetudine romana di decorare con rilievi scultorei e cicli pittorici gli edifici pubblici d'uso civile, come pure le residenze del patriziato, cresce invece e si consolida la pratica di rivestire con ampi e complessi apparati musivi o ad affresco gli interni delle costruzioni sacre (chiese, battisteri, mausolei), che vengono anche dotate di libri liturgici illustrati. Con la conseguenza che, mentre si sviluppa un campionario sempre più articolato di figurazioni di soggetto agiografico e dottrinale, desunte dal repertorio delle storie bibliche o ispirate ai contenuti della fede cristiana, si fa invece più discontinua la produzione di dipinti di carattere profano, di cui, in effetti, estremamente scarse sono le testimonianze giunte fino a noi per il periodo compreso tra il V e il X secolo.

*Un patrimonio più di assenze che di presenze:
la pittura di storia nell'alto Medioevo*

Inesorabilmente questo processo coinvolge anche la pittura di storia che, dopo il successo registrato in età romana, sembra ora subire una battuta d'arresto, che tuttavia non deve essere immaginata nei termini di una scomparsa totale e repentina, quanto piuttosto come un diradamento delle occasioni di impiego, cui s'accompagna un mutamento degli schemi e dei sistemi di rappresentazione, in linea con le più generali tendenze del linguaggio pittorico dell'epoca. In effetti, se solo pochi tra i testi figurativi superstiti del V-X secolo possono essere inseriti a pieno titolo in questa categoria di manufatti, sappiamo che dipinti di soggetto storico continuarono a essere realizzati sia in età tardo-antica, sia dopo la costituzione dei regni romano-barbarici, pur se con una certa discontinuità e in numero inferiore rispetto al passato. Lo attestano le fonti, che ci hanno trasmesso rare ma significative informazioni relative a imprese di questo tipo realizzate dagli imperatori cristiani e da alcuni sovrani barbarici consapevoli del contenuto ideologico e propagandistico che questo genere di immagini era in grado di veicolare.

Un caso esemplare è senz'altro quello dei perduti affreschi che la regina Teodolinda – moglie del re longobar-

► Miniature carolingio, *Battaglia e assedio di una città*, 900 circa, miniatura dal *Psalterium Aureum* di San Gallo, San Gallo, Biblioteca dell'abbazia, 22, fol. 141r. È possibile che le illustrazioni del codice sangallense riflettano gli schemi e lo stile dei perduti dipinti a tema storico che secondo le fonti dovevano decorare le residenze degli imperatori carolingi ad Aquisgrana e Ingelheim. In spazi indeterminati, fanti e cavalieri si fronteggiano in gruppi serrati, svelando nei gesti e nella distribuzione una chiara ripresa degli schemi impiegati nei rilievi storici romani, cui si riallacciano anche per l'analitica descrizione degli abiti e delle armi, mentre del tutto peculiare vi è il disegno sintetico ed essenziale delle figure, così come il colore contrastato e acceso, di chiara matrice anti-classica.



► Miniature dell'Italia settentrionale, *Il concilio di Efeso presieduto da Teodosio*, prima metà del IX secolo, miniatura dei *Canones Conciliorum*, Vercelli, Biblioteca Capitolare, ms. CLXV, fol. 2v. Definita da un impianto monumentale e da un disegno nitido ma vibrante, la scena si segnala per la concezione ampia ed equilibrata della composizione, desunta probabilmente da rilievi, sbalzi o intagli eburnei del IV-VI secolo, e per il risalto conferito alla figura dell'imperatore che, aureolato e clamidato, siede frontale sul trono, svettando per le maggiori proporzioni sulle figure di armati ed ecclesiastici che gli si affollano alle spalle e si distribuiscono ai suoi fianchi secondo uno schema codificato in età tardo-antica, come attestano esempi della ritrattistica di Costantino e Teodosio.

do Autari (589-590) e del suo successore Agilulfo (591-615) – aveva fatto eseguire nella sua residenza di Monza, presso quella basilica di San Giovanni Battista da lei stessa fondata e alla quale aveva donato un patrimonio di oggetti liturgici che, malgrado le perdite subite, resta una delle più importanti testimonianze dell'oreficeria prodotta in Italia tra la fine del VI e l'inizio del VII secolo. Secondo Paolo Diacono – autore di una *Historia Langobardorum* (scritta a Montecassino tra il 778 e il 799) che rappresenta la più preziosa fonte in nostro possesso per ricostruire le vicende di questo popolo – a Monza Teodolinda “aliquid et de Langobardorum gestis dipingi fecit”, aveva cioè fatto realizzare una serie di dipinti dedicati alle gesta della *gens* longobarda, con ogni probabilità scene relative all'epopea che dalla nativa Scandinavia aveva portato questa popolazione dapprima nella valle del Danubio (IV secolo), quindi in Pannonia (VI secolo), donde era ripartita nel 568 alla volta dell'Italia, dove si era stanziata, fondandovi un regno che aveva raggiunto una certa coesione proprio con Autari, primo marito di Teodolinda. Nel novero di questi avvenimenti è impossibile stabilire quali fossero i soggetti specifici delle pitture, che non vengono menzionati dalla *Historia Langobardorum*. La collocazione del ciclo in una residenza ufficiale della corte e gli orientamenti filo-romani della committente fanno però pensare a una selezione attenta, forse predisposta per tracciare una mitografia figurata dell'epopea longobarda, volta non solo a esaltare le imprese di quanti avevano assicurato vittorie e conquiste alla *gens* vinnilica, ma a celebrare anche l'operato di quei re, come Autari, che avevano garantito coesione al regno e autorità alla figura dei sovrani, facendone in qualche modo gli eredi degli imperatori romani, ai quali, come sappiamo, si richiamava apertamente lo stesso Agilulfo sia nella defi-



nizione della propria iconografia – come attesta la scena sbalzata su una celebre lamina in bronzo dorato, dell'inizio del VII secolo, riutilizzata in un elmo da parata rinvenuto in Valdinievole (Firenze, Museo del Bargello) – sia nella determinazione dell'etichetta di corte, ben esemplificata dalla cerimonia di assunzione al trono del figlio Adalaldo, che secondo le fonti si sarebbe svolta nella suggestiva cornice imperiale dell'anfiteatro romano di Milano.

Se non ricorda i soggetti degli affreschi di Monza, Paolo Diacono si sofferma però a descrivere gli abiti e le acconciature dei personaggi, sottolineandone il carattere antiquato e germanico, ormai superato dalla sua gente. Secondo lo storico, infatti, “in quelle pitture si mostra chiaramente il modo con cui in quel tempo i Longobardi si tagliavano i capelli, si vestivano, che aspetto avevano. Tenevano nuda la parte posteriore del collo, radendosi fino alla nuca, e davanti lasciavano cadere i capelli sino alla bocca, dividendoli in due parti con una scriminatura sulla fronte. I vestiti erano ampi, fatti soprattutto di lino, come sono soliti portare gli Anglosassoni, ornati di liste piuttosto larghe intessute di vari colori. Portavano calzari aperti fino all'alluce e fermati da lacci di cuoio intrecciati”. È interessante osservare come questa descrizione permetta di riferire gli affreschi di Monza non a maestranze longobarde, che nell'età di Teodolinda non avevano capacità adeguate per compiere un'impresa di questo tipo, ma piuttosto ad artisti “romani”, cioè a pittori autoctoni in possesso, oltre che delle competenze necessarie per realizzare un ciclo di soggetto storico, anche di un linguaggio formale ancora segnato da una certa dose di naturalismo, probabilmente sulla linea dei mosaici ravennati della metà del VI secolo (San Vitale, Sant'Apollinare in Classe, parti rifatte di Sant'Apollinare Nuovo), che per quanto caratterizzati

► Maestro del *Registrum Gregorii*, *L'imperatore Ottone II omaggiato dalle province dell'impero*, 983, miniatura su pergamena, Chantilly, Musée Condé. Realizzata dal più grande pittore dell'epoca, la miniatura manifesta con chiarezza la volontà di rappresentare Ottone II come erede degli imperatori romani e carolingi. In una composizione che nella resa plastica, nell'afflato monumentale e nella ricerca di una spazialità coerente si richiama alla tradizione dei ritratti imperiali tardo-antichi, il sovrano si erge al centro della scena, seduto frontale e ieratico sotto un baldacchino, ai cui lati si collocano con simmetria le province dell'impero.



dal superamento della concezione organica e mimetica della forma tardo-ellenistica, a questa tradizione mostrano ancora di riallacciarsi nella scelta dei modelli iconografici e nell'attenzione prestata alla resa dei dettagli, come dovevano fare anche i dipinti monzesi. Un rapporto con la tradizione ellenistica e tardo-antica vivifica anche la pittura carolingia, per la cui conoscenza dobbiamo affidarci ai rari cicli murali superstiti, ai codici miniati e alle attestazioni delle fonti: un insieme di testimonianze da cui emergono con chiarezza gli orientamenti formali e le predilezioni iconografiche dell'epoca, che nel caso delle decorazioni murali sembrano indirizzarsi verso i temi della storia sacra negli edifici ecclesiastici e verso argomenti di carattere storico negli ambienti profani, specie nelle residenze dei sovrani. Malgrado nessun esempio di questo tipo sia giunto fino a noi, ne siamo comunque informati dalle descrizioni delle fonti, tra cui spiccano quelle riguardanti la reggia di Aquisgrana e il palazzo di Ingelheim, che secondo Eginardo sarebbe stata la sede prediletta da Carlo Magno prima di trasferirsi ad Aquisgrana. Utilizzato anche da Ludovico il Pio e dai suoi successori, il palazzo ospitava un'aula regia ornata da una ricca decorazione scul-

torea e pittorica, i cui soggetti ci sono stati tramandati da Ermondo Nigello (790-835 ca.), che nel suo *Carmen elegiacum* vi ricorda affreschi con *Storie dei Franchi*, affiancati da una teoria di eroi dell'antichità (Ciro, Romolo e Remo, Alessandro Magno, Annibale), di imperatori romani (Costantino, Teodosio) e di fondatori della dinastia carolingia (Carlo Martello, Pipino il Breve), conclusa dallo stesso Carlo Magno: una sequenza di chiara valenza ideologica e propagandistica, finalizzata a celebrare il sovrano franco come legittimo erede dei re e degli imperatori antichi, ovvero a manifestare la linea di continuità che, nel programma di *renovatio* avviato dalla corte, legava il Sacro Romano Impero ai grandi regni dell'antichità e soprattutto all'impero romano e cristiano di Costantino e Teodosio.

Anche se non è facile stabilire quali fossero gli schemi iconografici e il linguaggio formale di questi dipinti, è forse possibile riconoscerne qualche riflesso nelle figurezioni d'analogo soggetto presenti nei codici miniati coevi, come nel caso delle scene con battaglie e assedi di città che scandiscono le pagine del *Psalterium Aureum* di San Gallo, realizzato nel 900 circa nello *scriptorium* di questa celebre abbazia. In spazi indeterminati, chiusi in basso da molli segmenti di rocce ondulate, fanti e cavalieri vi si fronteggiano in gruppi serrati, svelando nei gesti e nella distribuzione delle figure una chiara ripresa degli schemi impiegati nei rilievi storici romani, cui si riallacciano anche per l'analitica descrizione degli abiti e delle armi, mentre del tutto peculiare vi è il disegno sintetico ed essenziale dei personaggi, così come il colore contrastato e acceso, di chiara matrice anti-classica. Un disegno nitido, ma più mosso e vibrante, costruisce le forme anche nelle grandi illustrazioni dei *Canones Conciliorum* della Biblioteca Capitolare di Vercelli (realizzato in Italia settentrionale nella prima metà del IX secolo), i cui soggetti sfiorano in alcuni casi la tematica storica, fornendone una redazione di carattere grandioso e monumentale, ispirata senza dubbio ai modelli dell'iconografia imperiale tardo antica, come nelle scene con il *Concilio di Nicea presieduto da Costantino* (fol. 2v) e con il *Concilio di Efeso presieduto da Teodosio* (fol. 4v), che si segnalano per la concezione ampia ed equilibrata delle composizioni, desunte probabilmente da rilievi, sbalzi o intagli del IV-VI secolo, e per il risalto conferito alla figura dell'imperatore che, aureolato e clamidato, siede frontale sul trono, svettando per le maggiori proporzioni sulle figure di armati ed ecclesiastici che gli si affollano alle spalle e si distribuiscono ai suoi fianchi secondo uno schema codificato in età tardo-antica, di cui resta un mirabile esempio nella scena sbalzata sul *Missorium* di Teodosio, del 388 circa (Madrid, Accademia de la Historia).

L'iconografia imperiale in età carolingia e ottoniana

Sicuramente non andremmo lontano dal vero supponendo che le rappresentazioni di eroi antichi, imperatori romani e sovrani franchi distribuite nei perduti affreschi di Ingelheim presentassero schemi analoghi a quelli adottati per le figure di Costantino e Teodosio nel codice di Vercelli. Varie testimonianze attestano in effetti



▲ Bottega romana, *Costantino dona le insegne a papa Silvestro*, 1246, dipinto murale, Roma, Basilica dei Santi Quattro Coronati, Oratorio di San Silvestro. Realizzato in una fase critica dello scontro tra Innocenzo IV e Federico II di Svevia, il ciclo intende affermare la legittimità delle pretese teocratiche della chiesa romana, fondate sul *Constitutum Constantini*. A ciò allude la scena qui illustrata, nella quale, a capo scoperto e con le gambe piegate in segno di reverenza, il primo imperatore cristiano porge a papa Silvestro i simboli del potere temporale: la tiara, il cavallo bianco e l'ombrello retto da un assistente.

che proprio questi sono i modelli più diffusi in età carolingia per i ritratti dei sovrani; ritratti in cui il raggiungimento di un'intima fusione tra dimensione storica e simbolica serve a veicolare un contenuto celebrativo, secondo una prospettiva sviluppata già in età pre-ellenica e rilanciata con forza nel periodo tardo-antico. Esempari sono, in questo senso, i ritratti di Carlo il Calvo contenuti in alcuni codici prodotti nei decenni centrali del IX secolo, a partire dalla cosiddetta *Prima Bibbia di Carlo il Calvo* (Parigi, Biblioteca Nazionale), realizzata verso l'846 nell'abbazia di Tours da un miniatore formatosi nello *scriptorium* di Reims. Nella scena di sapore vagamente "storico" al fol. 423r, con *Labate Viviano che consegna la Bibbia all'imperatore*, il tono epico e sacrale conferito alla figurazione dall'inquadratura architettonica, dalla distribuzione dei personaggi e da alcune presenze simboliche (come le due virtù che incoronano il sovrano e la mano di Dio che proietta raggi dorati sul suo capo) è studiato per enfatizzare l'imperatore, che appare al centro dell'immagine, incoronato e clamidato, seduto su un trono monumentale, ai cui lati si dispongono i consiglieri e le guardie di palazzo, stret-

ti in abiti antichizzanti, come avviene sia nel *missorium* di Teodosio sia nei disegni del codice di Vercelli. Uno schema analogo distingue la figura del sovrano anche nel frontespizio della *Bibbia di San Paolo fuori le mura* a Roma, realizzata dallo stesso miniatore in occasione del matrimonio tra Carlo il Calvo e Richilde (869), la quale è effigiata alla destra del trono insieme a una dama di corte, in modo da bilanciare i due armati che affiancano il re sull'altro lato, mentre nel padiglione classicheggiante che si erge sopra la testa del sovrano sono raffigurate le quattro virtù cardinali. Virtù che nella miniatura al fol. 5v del *Codex Aureus* di Saint-Emmeram a Ratisbona, realizzato verso l'870 da un artefice di Corbie (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek), sono sostituite dalle personificazioni di due province dell'impero, poste alle spalle di due guardie armate che, ancora una volta, si dispongono simmetricamente ai lati del trono dell'imperatore, ritratto nel consueto schema di desunzione tardo-antica. Schema cui si ispira anche l'immagine isolata del monarca inserita al fol. 3v di un *Salterio* della Biblioteca Nazionale di Parigi, databile alla metà del IX secolo, interessante anche per le significative relazio-



▲ Bottega romana, *Costantino tiene il freno al cavallo di papa Silvestro*, 1246, dipinto murale, Roma, Basilica dei Santi Quattro Coronati, Oratorio di San Silvestro. Il tema sotteso all'ultima scena del ciclo dell'oratorio romano è la dichiarazione della supremazia della Chiesa sull'impero. In questo senso va infatti interpretata la singolare iconografia dell'immagine, nella quale l'imperatore appiedato conduce per le briglie il cavallo del pontefice, quasi ne fosse un vassallo, scortandolo verso le porte di Roma, mentre Silvestro siede sul candido destriero rivestito delle insegne del potere.

ni che la figura del re e il padiglione che lo inquadra mostrano con la raffigurazione dell'imperatore Costante II contenuta in un'opera tardo-antica come il *Calendario del 354*, perduto ma noto grazie a una copia del XVII secolo (Roma, Biblioteca Vaticana). Una soluzione analoga caratterizza anche i ritratti degli Ottoni nei codici della seconda metà del X secolo prodotti per gli stessi imperatori germanici o per i grandi dignitari di corte, nell'intento di manifestare la linea di continuità che lega i sovrani sassoni agli imperatori carolingi e romani, come evidenzia la miniatura a tutta pagina con *Ottone II omaggiato dalle province dell'impero* realizzata nel 983 dal Maestro del *Registrum Gregorii*, forse il più grande pittore di quest'epoca, per un codice con le epistole di san Gregorio affidatogli dall'arcivescovo Egberto di Treviri (Chantilly, Musée Condé). Miniatura che, per sancire la linea di continuità cui si accennato, si propone come sintesi compiuta e originale sia di modelli carolingi, come i sopra ricordati ritratti di Carlo il Calvo, sia di esempi tardo-antichi, come la perduta raffigurazione di Costanzo II nel *Calendario del 354*: anche qui infatti, entro una composizione che per la re-

sa plastica, l'afflato monumentale delle figure e la ricerca di una spazialità coerente rimanda alla tradizione tardo-romana, declinata però con modalità di preta marca ottoniana, l'imperatore si erge grandioso al centro della scena, seduto frontale e ieratico sotto un baldacchino classicheggiante, ai lati del quale si dispongono con studiata simmetria le province dell'impero, interpretate da figure femminili coronate, che reggono in mano globi dorati.

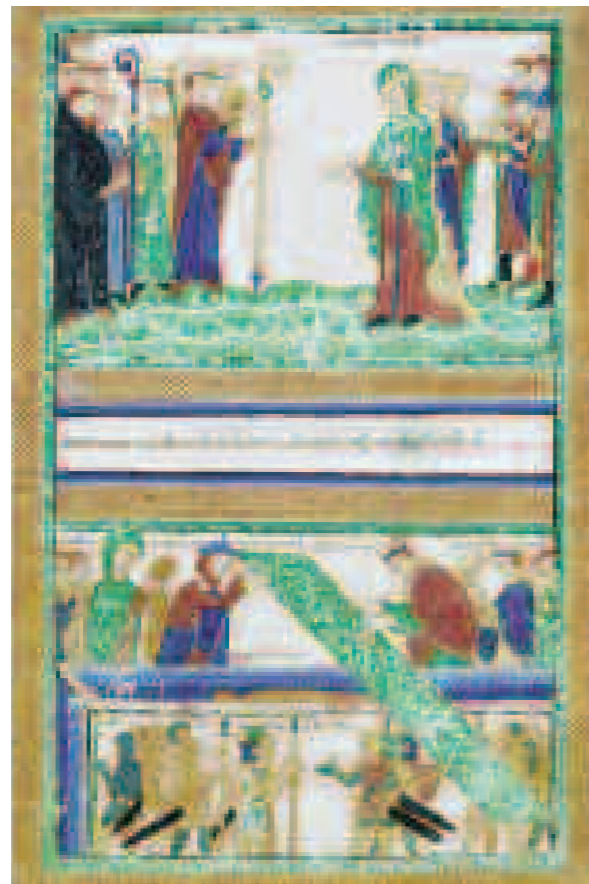
Allusioni all'attualità nelle raffigurazioni bibliche e agiografiche

Il tipo del sovrano attestato da questa serie iconografica non esaurisce comunque la categoria dei ritratti imperiali. Altri modelli lo affiancano, come quello dell'imperatore a cavallo, tradotto in vari schemi compositivi, tra i quali particolarmente degno di nota per la sua originaria, per quanto generica connessione con un tema storico (poiché destinato a visualizzare un trionfo militare del sovrano) è quello della *calcatio* – cioè dell'imperatore in groppa a un cavallo impennato, colto nell'atto di colpire un nemico atterrito – tratto dal repertorio dei

► Miniature emiliano, *Invenzione e ricognizione del corpo di san Gimignano*, miniatura dalla *Relatio translationis corporis sancti Geminiani*, 1184 circa (?), Modena, Archivio Capitolare, Cod. II.11, fol. 9r.

Come altre immagini coeve, le miniature della *Relatio* modenese indicano la tendenza delle illustrazioni dei codici liturgici di fine XII e inizio XIII secolo a sviluppare inediti accenti narrativi, manifestando un'apertura verso la rappresentazione di fatti della cronaca e della storia locale. Nella scena in alto la contessa Matilde dialoga con i rappresentanti del clero, mentre una folla di popolani si stringe alle sue spalle, esprimendo il concorso di tutta la città alla rifondazione della cattedrale. Nella scena sottostante Lanfranco e il vescovo sollevano il coperchio di un sarcofago, svelando il corpo del patrono, alla presenza di vari prelati, della popolazione e della stessa Matilde, mentre gruppi di armati stazionano in primo piano.

► Miniature emiliano, *Costruzione del Duomo di Modena*, miniatura dalla *Relatio translationis corporis sancti Geminiani*, 1184 circa (?), Modena, Archivio Capitolare, Cod. II.11, fol. 1v. Le illustrazioni del codice modenese sono realizzate in uno stile abbreviato e sintetico, vivacizzato però dai colori accesi e dall'attenzione per la resa dei dettagli e delle espressioni, come provano le scene di questo foglio. In quella superiore l'architetto Lanfranco istruisce con gesto nobile e controllato un gruppo di operai, intenti a scavare le fondazioni della chiesa o a trasportare la terra rimossa. In quella inferiore dirige invece il lavoro di alcuni lapicidi, intenti a rifinire i conci messi in opera nelle pareti, mentre operai di più bassa condizione trasportano altro materiale, piegandosi sotto il peso delle pietre.



motivi iconografici codificati nel rilievo storico romano, di cui è mirabile esempio l'immagine di *Traiano che assale i Daci* scolpita in un pannello dell'inizio del II secolo riutilizzato nel 315 nell'Arco di Costantino. Già dall'età di quest'ultimo imperatore, però, il motivo subisce a volte delle variazioni, la più significativa delle quali è costituita dalla sostituzione del nemico atterrato con un serpente, come attesta una medaglia in oro della prima metà del IV secolo conservata alla Biblioteca Nazionale di Parigi, che si ritiene ispirata al mosaico posto sopra la porta del vestibolo del grande palazzo di Costantinopoli ricordato nella *Vita Costantini* di Eusebio di Cesarea. Cancellando ogni valenza storica, e ogni esplicito riferimento a un preciso sovrano, tale sostituzione trasporta il soggetto in una dimensione allusiva, di cui si approprierà l'arte medievale, che replicherà diffusamente il motivo, soprattutto a partire dal XII secolo, trasformandolo nella rappresentazione di san Giorgio e il drago oppure in un'immagine di puro contenuto simbolico, volta a rappresentare la vittoria del cristianesimo sul paganesimo o, più in generale, del bene sul male.

Di segno opposto è invece la relazione che può collegare, a volte, le figurazioni di soggetto biblico o agiografico ai fatti dell'attualità. Infatti, non trovando questi ultimi ospitalità, per consuetudine e convenienza, nella decorazione degli edifici sacri, vi si può talora alludere in chiave metaforica attraverso la selezione dei soggetti e le soluzioni iconografiche predisposte per illustrare i racconti della Bibbia e le vite dei santi. Uno dei casi più noti dell'alto Medioevo è quello del ciclo d'età carolingia rinvenuto nella chiesa di San Giovanni a Müstair, nei Grigioni, dove, nel contesto di un programma vetero e neo testamentario, è introdotta una scena con *Da-*



vide e Assalonne, con il grande re d'Israele che fronteggia il figlio che gli aveva mosso guerra e che alla fine sarà sconfitto e ucciso: scena che secondo alcuni studiosi potrebbe alludere allo scontro tra l'imperatore Ludovico il Pio e il nipote Bernardo che si era ribellato alla sua autorità (nel qual caso gli affreschi databbero all'820 circa), oppure adombrare la vicenda della ribellione contro Ludovico il Pio dei suoi stessi figli, come sostengono altri (con conseguente datazione del complesso all'829-840 circa).

Ancora più significativi e palesi sono tuttavia i riferimenti ad avvenimenti dell'attualità politica che possono essere celati nel contesto di imprese figurative dedicate a illustrare vicende in bilico tra realtà e leggenda, tra storia e agiografia, come ad esempio quella di Costantino, il primo imperatore cristiano, oggetto nel Medioevo di un culto radicato, fondato sulla testimonianza di Eusebio di Cesarea e sostenuto dalle autorità ecclesiastiche con l'intento di garantire credibilità e autorevolezza al *Constitutum Constantini*, la falsa donazione del primo nucleo territoriale dello stato pontificio fatta dall'imperatore a papa Silvestro I, su cui la Chiesa medievale fondava la propria pretesa di esercitare un *imperium* di tipo non solo spirituale ma anche temporale sull'Occidente. Proprio su questo tema politico è imperniato il programma degli affreschi con *Storie di Costantino e Silvestro* eseguiti nel 1246 nell'oratorio di San Silvestro annesso alla basilica dei Santi Quattro Coronati a Roma, presso il cui monastero la curia pontificia progettava di riparare nell'eventualità che lo scontro che da decenni opponeva il papa all'imperatore Federico II di Svevia precipitasse, causando l'assedio e il sacco dell'Urbe, nel timore del quale papa Innocenzo IV (1243-1254) aveva



► Mosaicisti veneziani, *L'ingresso in basilica del corpo di san Marco*, 1225-50 circa, mosaico, Venezia, Basilica di San Marco, portale di Sant'Alipio. Il mosaico mostra una veridica raffigurazione della facciata della basilica veneziana come si doveva presentare all'inizio del Duecento, con gli ingressi, le cupole, il fastoso rivestimento di mosaici e marmi preziosi, i quattro cavalli razzati nel 1204 a Costantinopoli già innalzati nella loggia al centro del prospetto, davanti al quale una folla variopinta e animatissima si stringe in gruppi, affacciandosi dalle porte del tempio, al centro del quale due prelati trasportano la cassa con il corpo del patrono all'interno della chiesa. L'immagine, di straordinaria vivacità, trasforma l'episodio della "leggenda storica" del santo in un fatto di cronaca cittadina contemporanea.

addirittura abbandonato la città nel 1244, riparando a Lione, da dove, proprio nel 1246, aveva emanato la bolla *Eger cui lenia*, con cui riaffermava, contro le pretese del sovrano svevo, la legittimità del potere temporale della Chiesa e la sua supremazia sull'impero, richiamandosi al fondamento giuridico rappresentato appunto dalla *donatio* di Costantino. A questi temi rimandano esplicitamente gli affreschi, introdotti da un abbreviato *Giudizio Universale* dipinto nella lunetta sopra le prime storie e scanditi quindi secondo una sequenza che ripercorre tutte le tappe della "leggenda storica" del sovrano, dall'antefatto dei medici che gli consigliano di fare un bagno nel sangue degli innocenti per guarire dalla lebbra (scena 1), al sogno dell'imperatore, al quale i santi Pietro e Paolo suggeriscono di chiedere consiglio a papa Silvestro (scena 2), al viaggio e all'arrivo dei messaggeri imperiali presso il papa (scena 3), all'incontro di Costantino con quest'ultimo, che gli mostra l'icona dei santi visti in sogno (scena 4), al battesimo e alla guarigione di Costantino (scena 5), per finire con le due scene di maggiore valore "politico", ovvero quella di Costantino che dona le insegne del potere temporale al pontefice (scena 6) e quella della sottomissione dell'imperatore a papa Silvestro (scena 7). A sostenere i contenuti del *Constitutum Constantini* e l'ideologia teocratica rilanciata dalla bolla di Innocenzo IV, le due scene terminali sono ideate in modo da enfatizzare i simboli del potere concessi al pontefice e la deferenza dell'imperatore nei suoi confronti, come si vede nella prima scena, dove Costantino a capo scoperto e con le gambe piegate in segno di reverenza porge a Silvestro i simboli del potere – la tiara e il cavallo bianco, oltre all'ombrello retto da un assistente – mentre il papa lo benedice dal-

l'alto del trono su cui è seduto, il capo mitrato protetto dall'insegna trionfante della croce; allo stesso modo, nell'ultima scena, l'imperatore a piedi conduce per le briglie il cavallo del pontefice, quasi fosse un suo vassallo, scortandolo verso le porte di Roma, mentre Silvestro siede sul candido destriero rivestito delle insegne del potere (tiara e ombrello).

Donazioni, invenzioni e fondazioni: dall'immagine simbolica alla cronaca figurata

Oltre alle figurazioni bibliche e agiografiche, anche altri generi e altri temi della pittura medievale si prestano a veicolare in modo cifrato informazioni relative ad avvenimenti della storia o, meglio, della cronaca contemporanea, come per esempio il ricordo della commissione e dell'esecuzione di lussuosi manufatti liturgici (codici, altari, cibori), oppure la memoria della fondazione, della dedizione o della ricostruzione di edifici sacri (chiese, cappelle, monasteri). Tra la tarda antichità e il XIV secolo ciò avviene in genere in forma mediata e allusiva attraverso l'inserimento, nel contesto dell'opera realizzata, di figurazioni con l'immagine del committente o del donatore (più raramente dell'esecutore), colto nell'atto di offrire il manufatto – se di piccole dimensioni, come nel caso di un codice – oppure un suo modello – se invece si tratta di un'impresa più consistente, come un altare, o addirittura monumentale, come una chiesa – al Cristo in trono, piuttosto che alla Vergine o a un santo. Si tratta di una categoria fitta di immagini, di cui ci è qui impossibile tracciare l'elenco, che risulterebbe inevitabilmente parziale e incompleto, per quanto alcuni casi sveltano sugli altri per originalità di concezione e qualità d'esecuzione, come ad esempio – solo per ricor-



▲ Manifattura anglo-normanna, *Lo sbarco della flotta normanna in Inghilterra*, particolare dell'*Arazzo di Bayeux*, 1066-1077 circa, ricamo su tela di lino, Bayeux, Musée de la Tapisserie. Capolavoro della pittura di storia medievale, il ricamo illustra le vicende della conquista dell'Inghilterra da parte del duca Guglielmo di Normandia. Nella scena dello sbarco, la minuziosa descrizione delle navi denota una precisa conoscenza dei fatti e delle consuetudini militari dell'epoca.

dare tre opere di fama universale – la miniatura con *L'arcivescovo Egberto di Treviri che offre il codice a san Pietro* inserita al fol. 18v del cosiddetto *Salterio di Egberto* realizzato verso il 980-985 nello *scriptorium* dell'abbazia della Reichenau (Cividale, Museo del Friuli), o la scena con *Papa Niccolò III affiancato dai santi Pietro e Paolo che offre a Cristo il modello del Sancta Sanctorum* inclusa nel ciclo pittorico eseguito verso il 1278-1280 nell'esclusivo e impenetrabile sacello romano presso il Laterano, oppure, ancora, la celeberrima sequenza con *Enrico Scrovegni che porge a tre angeli il modello della cappella* affrescata da Giotto nel 1303-1305 sulla controfacciata della cappella dell'Arena di Padova, alla base di un grandioso e stupefacente *Giudizio Universale*. Ciò che

preme però sottolineare è come, tra la fine del XII e il XIII secolo, alcune immagini connesse a questo tipo di tematiche – in particolare quelle relative a fondazioni, dedizioni e consacrazioni di edifici sacri, oppure a ritrovamenti e traslazioni di corpi santi – acquistino accenti narrativi e illustrativi affatto particolari, manifestando i sintomi di un'apertura della pittura medievale verso la rappresentazione di fatti della cronaca e della storia locale che avrà modo di consolidarsi e svilupparsi nel XIV secolo. Indicative di questa tendenza sono le miniature del codice con la *Relatio translationis corporis sancti Geminiani* della Biblioteca Capitolare di Modena, datato in genere all'inizio del Duecento, ma anticipato di recente al 1184 circa (Carlo Bertelli) per la sua possi-

▲ Manifattura anglo-normanna, *Scontro durante la battaglia di Hastings*, particolare dell'*Arazzo di Bayeux*, 1066-1077 circa, ricamo su tela di lino, Bayeux, Musée de la Tapisserie. La narrazione raggiunge uno straordinario vertice di fedeltà descrittiva e di potenza espressiva nell'evocazione della battaglia di Hastings, che, con la sconfitta degli inglesi, assicura a Guglielmo il possesso del regno anglosassone.

bile relazione con la cerimonia di consacrazione del duomo della città emiliana presieduta da papa Lucio III, il 12 luglio 1184. Tra le coppie di illustrazioni inserite nelle pagine del codice, si segnalano quelle con la *Inventio del corpo di san Gimignano* e con *Lanfranco che dirige i lavori di fondazione e costruzione della cattedrale di Modena*, realizzate in uno stile abbreviato e sintetico, ma attento comunque alla resa dei dettagli e delle espressioni, e vivacizzato dall'accensione dei colori. Nella prima immagine della *Inventio* compare al centro la contessa Matilde scortata da due dame, colta nell'atto di dialogare con i rappresentanti del clero, raggruppati a sinistra in una complessa orchestrazione di gesti ed espressioni, mentre una folla di popolani si stringe alle

spalle della nobildonna, manifestando il concorso di tutta la città alla rifondazione della cattedrale, che come sappiamo rappresenta nel Medioevo il monumento civico per eccellenza. Nella scena sottostante l'architetto Lanfranco e il vescovo di Modena sollevano il coperchio di un grande sarcofago, svelando il corpo del santo patrono, alla presenza di altri prelati, della popolazione e della stessa contessa Matilde, mentre gruppi di armati, descritti con particolare vivacità, stazionano in primo piano. Nell'altra pagina Lanfranco, paludato e munito di una verga, istruisce con gesto nobile e controllato un gruppo di operai, intenti a scavare le fondazioni della chiesa o a trasportare, gerle in spalla, la terra rimossa. Nell'immagine inferiore l'architetto dirige invece i lavo-



▲ Manifattura anglo-normanna, *Assedio del castello di Dinan*, particolare dell'*Arazzo di Bayeux*, 1066-1077 circa, ricamo su tela di lino, Bayeux, Musée de la Tapisserie. Il ricamo alterna con efficacia scene solenni a episodi violenti e concitati, animati da centinaia di figure di uomini e animali, che si muovono con incredibile naturalezza di gesti e atteggiamenti in uno spazio continuo, scandito da chiese, castelli e palazzi, resi con eccezionale precisione, come in questa scena, che si segnala per la puntuale e veridica restituzione delle strutture di una motta inglese dell'XI secolo, del tutto compatibile con la restituzione che ne può essere fatta in base alle risultanze documentarie e alle ricerche archeologiche.

ri di innalzamento delle mura dell'edificio condotti da alcuni lapicidi, intenti a rifinire i conci messi in opera, mentre operai di più bassa condizione trasportano sul cantiere dell'altro materiale, piegandosi sotto il peso delle pietre ed evidenziando lo sforzo tramite una singolare e caricata mimica facciale. Di costruito più nobile e controllato, ma d'analogia inflessione narrativa, è il mosaico con *L'ingresso nella basilica dogale del corpo di san Marco* inserito nel catino del portale di sant'Alipio sulla fronte della basilica di San Marco a Venezia, parte di un ciclo che continua all'interno dell'edificio con scene relative alle fasi precedenti della "leggenda storica" del ritrovamento e del trasporto a Venezia del corpo del santo. Realizzato nel 1225-1250 circa, il mosaico mostra una dettagliata e veridica raffigurazione della facciata della chiesa come si doveva presentare all'inizio del XIII secolo, con i suoi cinque ingressi, le cupole orientaleggianti, il fastoso rivestimento di mosaici e marmi preziosi, le statue dei quattro cavalli ellenistici, razzati nel 1204 a Costantinopoli, già innalzate sulla loggia al centro del prospetto, davanti al quale una folla variopinta e animatissima di cittadini si stringe in gruppi, affacciandosi dalle porte o disponendosi ai lati del tempio, al centro del quale due prelati in abiti pontificali reggono la cassa con il corpo del patrono, trasportandola all'interno della chiesa. Un'immagine di straordinaria vivacità, che trasforma l'episodio tratto dalla "leggenda storica" di san Marco in un fatto di cronaca cittadina contemporanea.

Un mondo in armi: l'epopea della guerra in Europa e nell'Oltremare

Frattanto, fin dall'XI secolo si era riattivata in Europa una produzione di immagini destinate a documentare e a celebrare vittoriose imprese militari, sull'esempio di un'antichissima tradizione che aveva avuto grande for-

tuna in età romana. Tra le più vaste e complesse realizzazioni di questo tipo si segnala il celebre ricamo su tela di lino noto come *Arazzo di Bayeux* (Bayeux, Musée de la Tapisserie), del 1066-1077 circa, capolavoro assoluto della "pittura" di storia medievale. Eseguito probabilmente da ricamatrici di Canterbury su commissione di Oddo, vescovo di Bayeux, che ne fece dono alla cattedrale della città, il ricamo illustra, in una sequenza di scene sviluppate senza soluzione di continuità per ben 70 metri, le complesse vicende della conquista dell'Inghilterra da parte del duca Guglielmo di Normandia (1027-1087), fratellastro di Oddo, noto come Guglielmo il Conquistatore: dagli antefatti dell'impresa (morte di re Edoardo il Confessore, giuramento di fedeltà del nobile Harold, suo tradimento e incoronazione), ai preparativi della spedizione (costruzione della flotta), alla traversata della Manica, allo sbarco e all'invasione dell'isola, fino alla faticosa battaglia di Hastings (1066), che con la morte di Harold e la rotta degli inglesi aveva assicurato a Guglielmo il possesso del regno anglosassone. Ideata da un pittore assai dotato, che conferisce al racconto un ritmo epico e il tono drammatico di una cronaca vissuta e osservata in prima persona, la narrazione alterna con efficacia scene solenni (esecuzioni, esequie, giuramenti) a episodi violenti e concitati (cacce, cavalcate, battaglie), animati da centinaia di figure di uomini e animali (se ne contano ben 825), che si muovono con incredibile naturalezza di gesti e atteggiamenti in uno spazio continuo, scandito da chiese, castelli e palazzi, raggiungendo uno straordinario vertice di fedeltà descrittiva e di potenza espressiva nell'evocazione della battaglia di Hastings. Presentata in tutte le sue fasi – dal discorso di Guglielmo, ai duelli a colpi d'ascia e di spada, all'intervento degli arcieri – la battaglia culmina nel furioso scontro tra le cavallerie dei due eserciti, eccezionale per l'arditezza e la varietà delle soluzioni elaborate per

► Anonimo, *Battaglia tra crociati e infedeli*, fine XII - inizio XIII secolo, dipinto murale, Cressac-sur-Charante, Cappella dei Templari. Il complesso pittorico della cappella templare è centrato sulle gesta dei cavalieri dell'ordine, che in una scena sviluppata su doppio registro sulla parete nord risultano impegnati in un animato combattimento contro schiere di soldati mussulmani, identificato con la battaglia di La Boquée, svoltasi nel 1163 e conclusasi con la rotta delle truppe dell'emiro Nur al-Din. La decorazione si caratterizza per l'uso di una tavolozza limitata a due soli colori, ocra e bianco, e per la resa disegnativa delle figure, definite da una linea funzionale di notevole forza descrittiva ed espressiva.



► Anonimo, *Lancio di teste di cadaveri in una città saracena assediata*, miniatura dalle *Storie d'Oltremare* di Guillaume de Tyr, XIII secolo, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms fr 2630, fol. 22v. Le gesta dei crociati trovano espressione in una serie di cronache e narrazioni, trasmesse da codici forniti di un originale apparato di illustrazioni, dove sono messi in scena anche soggetti inediti, privi di precedenti iconografici, come le varie fasi dell'assedio di una città che, nello spirito della pittura gotica, si caratterizzano per l'attenzione alla rappresentazione "realistica" degli avvenimenti, anche di quelli più drammatici o di sapore macabro e raccapricciante, come in questa miniatura del XIII secolo, che mostra un espediente molto utilizzato dai guerrieri cristiani per provocare un'epidemia e costringere la città assediata ad arrendersi.





▲ Pittore lombardo, *Teoria di cavalieri in catene*, metà del XIII secolo, dipinto murale, Brescia, Broletto. La decorazione del salone del Consiglio Maggiore nel broletto di Brescia presenta una teoria di cavalieri incatenati che procedono mestamente in lento corteo, le teste piegate, gli sguardi dolenti, le mani portate al viso, i corpi coperti da semplici tuniche, gli scudi buttati sulla schiena. La scena raffigura la partenza per l'esilio dei maggiori esponenti delle famiglie ghibelline della città, additati al pubblico ludibrio come traditori della patria dall'iscrizione posta alla base del fregio. A maggiore infamia dei ribelli, ogni personaggio è accompagnato da una scritta che ne certifica il nome. Si tratta di uno dei rari esempi superstiti del genere della "pittura infamante".

rappresentare la concitazione della lotta, la foga dei soldati, le incredibili pose dei cavalli, quali in corsa, quali imbizzarriti, quali stramazati a terra e agonizzanti. Notevole è anche l'esattezza della descrizione degli armamenti, delle bardature degli animali, delle tecniche di combattimento. Né minore valore documentario hanno la raffigurazione della flotta, dei carri e degli edifici, descritti con una volontà di realismo che rivela una precisa e minuziosa conoscenza dei fatti e delle consuetudini militari, come nel caso della scena con lo *Sbarco della flotta* o di quella con l'*Assedio del castello di Dinan*, che si segnala per la puntuale e veridica restituzione delle strutture di una motta inglese dell'XI secolo, per lo meno di come le conosciamo oggi tramite le risultanze delle evidenze documentarie e delle ricerche archeologiche. L'Italia non resta estranea a questo genere di raffigurazioni, che vi trovano ampio corso soprattutto dal XII secolo e che si caratterizzano, specie in ambito comunale, per un singolare adattamento dei mezzi espressivi e del linguaggio alle tecniche impiegate e alla funzione – ora documentaria, ora celebrativa – delle opere. Così se un tono solenne e un ritmo pausato connotano il manifesto della resurrezione di Milano dalle distruzioni del Barbarossa (1162), cioè i rilievi con il *Ritorno dei milanesi e dell'esercito della lega Lombarda in città* scolpiti nel 1171 sui pilastri di porta Romana (Milano, Castello Sforzesco), probabilmente ispirati nell'impostazione e nella resa formale a un esempio romano d'età tetrarchica, di resa più immediata e sintetica è la paratattica sfilata di fanti e cavalieri affrescata nel Duecento all'esterno del broletto di Novara, mentre un tono aulico e un impianto dinamico caratterizzano gli scontri di cavalieri dipinti nello stesso periodo nelle sale di alcuni palaz-

zi pubblici dell'Italia centrale, come a San Gimignano e a Fabriano. A Mantova, nella sala del palazzo della Ragione, i resti di un dipinto parzialmente cancellato da un ciclo pittorico della metà del XIII secolo svelano una scena di guerra con gruppi di fanti e cavalieri intenti ad assediare un edificio, che malgrado una certa schematicità si segnala per l'efficacia dell'invenzione compositiva e per l'attenzione prestata, come nel caso dell'*Arazzo di Bayeux*, alla descrizione delle armi e delle armature indossate dai combattenti, che la presenza di vessilli dell'ordine ospedaliero di San Giovanni sembra indicare come crociati. Databile tra il XII e l'inizio del XIII secolo, l'affresco evocherebbero perciò, secondo una recente interpretazione, un episodio relativo a una spedizione in Terra Santa, forse nel quadro della prima crociata, che nel 1100 aveva visto la partecipazione di una folta schiera di lombardi. Avvalorerebbe questa ipotesi la scoperta sulla parete opposta di un altro affresco, stilisticamente e tecnicamente affine, con la rappresentazione di navi con passeggeri a bordo, che alcuni studiosi credono di poter interpretare come pellegrini in partenza per l'Oriente. Con il che l'epopea delle crociate, la grande impresa della cristianità in armi contro gli infedeli che sconvolse i secoli terminali del Medioevo, fa il suo ingresso nella pittura italiana. In relazione a quest'epopea, particolare interesse rivestono gli apparati decorativi delle chiese e degli oratori dei Templari, l'ordine monastico-cavalleresco creato nel 1120 da Ugo di Payns per la difesa delle città della Terra Santa conquistate dai crociati. Infatti, definiti in genere da finte apparecchiature murarie e da complesse trame ornamentali di connotazione simbolica, i cicli degli edifici superstiti di questa congregazione – per lo più

cappelle rurali, essendo andate distrutte, dopo lo scioglimento dell'ordine nel 1312, pressoché tutte le grandi fondazioni cittadine – lasciano talora il campo a scene di battaglia, nelle quali è stato possibile riconoscere la rievocazione degli scontri e delle vittorie riportate dai Templari nel vicino Oriente. È il caso del catino absidale della chiesa di Alaiza, in Spagna, con una sintetica ma vivace scena di battaglia centrata sull'assedio di una fortezza, o della controfacciata di San Bevignate a Perugia, dove appare uno scontro tra crociati e infedeli. In Francia, invece, la cappella di Cressac-sur-Charente conserva un complesso pittorico pressoché integro, incentrato proprio sulle gesta dei cavalieri del Tempio, che sulla parete nord appaiono impegnati, in una scena sviluppata su doppio registro, in un animato combattimento contro schiere di soldati musulmani nel quale è stata riconosciuta la battaglia di La Boquée, svoltasi nel 1163 e conclusasi con la rotta delle truppe dell'emiro Nur al-Din. Databile tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, la decorazione si caratterizza per l'uso di una tavolozza limitata a due soli colori, ocre e bianco, e per la resa disegnativa delle figure, definite da una linea funzionale di notevole forza descrittiva ed espressiva, che ritorna, in un contesto di più vivace policromia, nel fregio con scene di battaglia tra cavalieri francesi e saraceni sulle pareti del mastio del castello comitale di Carcassonne, in Linguadoca, pure databile tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo.

Fondamenti di un nuovo spirito cavalleresco, le gesta dei crociati e le guerre d'oltremare colpiscono profondamente l'immaginario europeo del tardo Medioevo e trovano espressione in una serie di cronache e narrazioni storico-legendarie, molte delle quali ci sono state trasmesse attraverso codici del XIII-XIV secolo muniti di un ricco apparato illustrativo, nel quale, accanto alla raffigurazione di battaglie impostate sulla falsariga dei modelli sperimentati fin dall'XI secolo, vengono messi in scena anche soggetti inediti, e perciò privi di precedenti iconografici, come le varie fasi dell'assedio di una fortezza o della conquista di una città che, nello spirito della pittura gotica, si caratterizzano per l'attenzione prestata alla rappresentazione "realistica" delle situazioni, anche di quelle più drammatiche o addirittura di sapore macabro e raccapricciante, come si può osservare nelle miniature di alcuni codici duecenteschi delle *Storie d'Oltremare* di Guglielmo di Tiro, ad esempio quella al fol. 60v dell'esemplare conservato presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze – dove la raffigurazione della *Conquista di Antiochia da parte dei crociati* offre il destro per illustrare una sintetica ma non per questo meno truculenta scena di esecuzione di musulmani, cui alcuni cavalieri crociati trafiggono la testa o tagliano la gola con la spada – oppure quella al fol. 22v della copia depositata alla Biblioteca Nazionale di Parigi, con la raffigurazione dei *Crociati che lanciano le teste dei cadaveri all'interno di una fortezza saracena*: un espediente tattico largamente usato dalle truppe cristiane durante le operazioni ossidionali in Terra Santa, praticato con lo scopo preciso di scatenare un'epidemia all'interno delle mura nemiche, così da costringere gli assediati alla resa.

Manifesti di propaganda politica

L'apertura ai fatti della storia recente e della cronaca, attestata dalle raffigurazioni degli eventi connessi alle spedizioni crociate nel vicino Oriente, trova conferma tra il XII e il XIII secolo negli apparati decorativi degli edifici pubblici italiani, nei quali la pittura diventa spesso veicolo di propaganda politica, venendo chiamata a riflettere e a visualizzare i travagli interni alla vita dei comuni, la crisi e il rinnovo delle loro istituzioni, le lotte che insanguinano le relazioni tra le fazioni rivali e gli esiti di tali lotte, concluse a volte con l'esilio degli sconfitti, più raramente con pubbliche cerimonie di pacificazione. Entrambe le soluzioni trovano espressione nei due strati sovrapposti di affreschi riemersi durante la seconda guerra mondiale sulle pareti nord e sud del salone del Consiglio Maggiore dell'ala duecentesca del broletto di Brescia. Sullo strato più recente, che la critica data concordemente al 1298-1300 circa, è raffigurata la cosiddetta *Pace di Berardo Maggi*, cioè la cerimonia con cui nel 1298, una volta rientrato dall'esilio e riaffermata la propria signoria sulla città lombarda, il vescovo Berardo Maggi aveva imposto la pacificazione alle fazioni guelfe e ghibelline di Brescia, facendo giurare il rispetto dell'accordo ai rappresentanti degli opposti schieramenti convocati sulla piazza della chiesa di San Pietro de Dom. Significativamente illustrato anche in uno dei rilievi che decorano il sarcofago del presule, morto nel 1308 e sepolto nel duomo vecchio della città, il tema è raffigurato nel broletto con un'eccezionale scioltezza narrativa e con una particolare attenzione alla resa dei dettagli, ben espressa dalla vivace notazione fisionomica dei personaggi e dalla puntualità della loro connotazione storica e sociale attraverso la varietà e la precisione descrittiva dei costumi, che svelano l'intento attualizzante che presiede l'esecuzione dell'opera, ancora perfettamente apprezzabile malgrado il cattivo stato di conservazione.

Ancora più interessante è tuttavia la decorazione pittorica, ascritta alla metà del Duecento, riemersi sotto la *Pace di Berardo Maggi*. Si tratta di una fascia decorativa alta 3 metri e sviluppata per una lunghezza complessiva di ben 62 (28 a sud e 34 a nord), sulla quale è raffigurata una teoria di cavalieri incatenati tra di loro (in origine circa un centinaio) che, su doppio registro e quasi tutti di profilo, procedono mestamente uscendo in lento corteo dalla porta di una città, le teste reclinare, gli sguardi dolenti, le mani portate al viso, i corpi coperti da semplici tuniche, gli scudi buttati sulla schiena. Si tratta evidentemente di una scena con la partenza per l'esilio di una schiera di rivoltosi, nella fattispecie dei maggiori esponenti delle famiglie ghibelline della città, additati al pubblico ludibrio in qualità di traditori della patria dall'iscrizione tracciata al piede del fregio, che evidenzia anche la funzione di *exemplum* del dipinto, offerto alla pubblica visione in uno dei luoghi più importanti della città. E a maggiore infamia dei ribelli, ogni personaggio è accompagnato da una scritta che ne certifica il nome.

Intenti diametralmente opposti, non di esecrazione ma di celebrazione, riveste invece la decorazione della sala



▲ Maestro della Rocca di Angera, *Resa di Napo della Torre a Ottone Visconti e cattura dei vinti nella battaglia di Desio*, 1280 circa, dipinto murale, Angera (Varese), Rocca Borromeo, Sala di Giustizia. Di discussa datazione, gli affreschi di Angera rappresentano le vicende della guerra tra Torriani e Visconti, culminata nel 1277 con la battaglia di Desio, in seguito alla quale l'arcivescovo Ottone Visconti poté finalmente entrare trionfalmente a Milano, ottenendo a un tempo la guida della Chiesa e la signoria di fatto della città. Scomparse le scene relative ai preparativi dello scontro e alla vittoria viscontea, gli affreschi superstiti iniziano con la resa di Napo della Torre e la cattura dei vinti, affrescate sulla parete meridionale della sala.

di Giustizia nella rocca di Angera, sul lago Maggiore, rientrata definitivamente in possesso dei Visconti nel 1314, dopo essere stata contesa e a più riprese occupata dalle forze dei Torriani, la famiglia che nei decenni a cavallo del 1300 disputò lungamente e duramente la signoria di Milano all'illustre stirpe lombarda che l'avrebbe definitivamente conquistata nel XIV secolo. Tale contesa ha avuto fatali ripercussioni sulla datazione dei dipinti, che secondo alcuni studiosi non potrebbero essere stati eseguiti che dopo il definitivo recupero della rocca da parte dei Visconti nel 1314, mentre per altri, più sensibili all'evidenza offerta dai dati stilistici, risalirebbero a un momento solo di poco successivo il 1277, l'anno fatidico della battaglia di Desio, in seguito alla quale, vinte le truppe di Napo della Torre, l'arcivescovo Ottone Visconti aveva potuto finalmente fare il suo ingresso trionfale a Milano come nuovo reggitore della chiesa metropolitana e signore di fatto della città. Conservati sulle volte, campite con un ricco apparato di motivi geometrici, e sulle pareti sud e ovest della sala (oltre a un breve frammento a nord), gli affreschi illustrano i principali avvenimenti seguiti alla vittoria di Ottone Visconti su Napo Torriani, inquadrati in basso da un'alta zoccolatura dipinta e nelle lunette soprastanti da personificazioni dei pianeti e dei segni zodiacali, che proiettano la raffigurazione della recente storia milanese in una dimensione cosmica, mentre la ruota della Fortuna

dipinta sul lato nord della sala ne estrinseca il valore morale e didascalico, rammentando ai visitatori la vanità della gloria e del potere terreno e la mutevolezza cui sono necessariamente soggetti i destini degli uomini. Caso emblematico di tale mutevolezza è proprio la vicenda di Napo Torriani e Ottone Visconti illustrata nelle scene della fascia centrale, dove, scomparsi gli episodi relativi ai preparativi della guerra e allo scontro di Desio, restano in opera quelli successivi al trionfo visconteo, a partire dalla raffigurazione di Napo della Torre che si arrende, inginocchiandosi davanti a Ottone, e dalla cattura dei vinti (lato sud), cui segue l'arcivescovo che esorta le truppe viscontee ed entra a Milano, ricevuto dal popolo e dal clero, quindi l'arrivo del prelado nella basilica di Sant'Ambrogio per celebrare un *Te Deum* di ringraziamento e infine un corteo non meglio identificato (lato ovest). Parzialmente ispirato alle fonti scritte dell'epoca (come il *Liber de gestis in civitate Mediolani* di Stefanardo da Vimercate), il programma della sala si presenta, oltre che come una celebrazione dell'arcivescovo fondatore della potenza viscontea, anche come un *exemplum* delle virtù necessarie all'esercizio del potere, quali la magnanimità e la clemenza nei confronti dei vinti, espressa nella prima scena della parete sud, oppure la devozione e la fede nella provvidenza divina, sancita dalla cerimonia officiata in Sant'Ambrogio e dalla croce astile che ovunque accompagna la figura del-



▲ Maestro della Rocca di Angera, *Ingresso di Ottone Visconti a Milano*, dipinto murale, 1280 circa, Angera (Varese), Rocca Borromeo, Sala di Giustizia. Schietto e privo di sottigliezze formali, lo stile degli affreschi di Angera è improntato a uno spirito ancora duecentesco per la notevole semplicità delle composizioni, per la schematica ripetitività delle tipologie facciali e delle figure, per l'assenza di coerenza spaziale e la proiezione in superficie di ogni elemento dell'immagine, cui tuttavia fanno da correttivo la resa dei dettagli dei costumi e delle armature, oltre al vivacissimo tessuto pittorico, giocato su tonalità luminose, che indirizzano l'osservatore nella lettura degli episodi ed esaltano l'effetto ornamentale dell'insieme.

l'arcivescovo. Il tutto espresso in un linguaggio schietto e privo di sottigliezze formali, di spirito ancora duecentesco per la notevole semplicità delle composizioni, impostate sull'accostamento paratattico di singoli personaggi e gruppi serrati di figure, per la schematica ripetitività delle tipologie facciali e del disegno delle figure, per l'assenza di una coerente spaziale e la proiezione in superficie di ogni elemento dell'immagine, cui tuttavia fanno da correttivo la notevole attenzione prestata alla resa dei dettagli dei costumi e delle armature, oltre al vivacissimo tessuto pittorico, giocato su tonalità luminose, accostate per contrasto, che guidano e indirizzano l'occhio dell'osservatore nella lettura degli episodi ed esaltano l'effetto ornamentale dell'insieme.

La pittura infamante

Inginocchiato davanti a Ottone Visconti, Napo della Torre impersona efficacemente, negli affreschi di Angera, la figura del vinto, così come la mesta teoria di cavalieri dipinta nel salone del broletto di Brescia. Con l'esplicita indicazione delle generalità degli esiliati espressa dalla scritta posta sotto ogni figura, quest'ultima non si propone tuttavia come una semplice rievocazione per immagini di un fatto recente della storia cittadina, ma assume piuttosto il valore di un documento ufficiale, che la collocazione in quello che era allora lo spazio pubblico per eccellenza del centro carica di un fortissi-

mo valore simbolico. Quella raffigurata sulle pareti del broletto, la lunga e dolente cavalcata dei ghibellini sconfitti cacciati dalla città, è in effetti una vera e propria lista di proscrizione, affidata, anziché alla pagina scritta – destinata per sua natura a essere conservata, una volta letta sulla pubblica piazza, nel segreto di qualche registro del comune – alla forza dirompente delle immagini e alla continuità di una fruizione pubblica al massimo livello, così da rappresentare, oltre che un perenne marchio di ignominia per gli effigiati e per le loro famiglie, anche un costante ammonimento per gli abitanti dell'insediamento.

Si tratta, com'è stato notato, di uno dei più importanti e rari esempi superstiti di un genere che ebbe ampia fortuna in Italia tra il Duecento e il Quattrocento, quello della cosiddetta "pittura infamante", che consisteva nella realizzazione e nell'esposizione in luoghi pubblici (in genere le pareti esterne dei palazzi comunali o delle maggiori chiese cittadine) di scene in cui era ritratto il colpevole di un reato, accompagnato da iscrizioni che ne permettevano il riconoscimento. Attestato dai documenti prima in Emilia e in Toscana, poi nelle altre aree dell'Italia comunale, all'inizio questo genere di pittura presenta una casistica abbastanza articolata di soggetti, essendo rivolto a colpire soprattutto coloro che si erano macchiati di misfatti esecrati dagli ordinamenti cittadini – come l'omicidio, il tradimento, il falso e la banca-



▲ Pisanello, *Studio di impiccati*, 1437 circa, disegno a penna su carta, New York, The Frick Collection, inv. 36.3.54. Il disegno è uno studio preparatorio per la raffigurazione dei due cadaveri pendenti dalla forca al centro dell'affresco in Sant'Anastasia a Verona.

rotta – e che si erano però resi contumaci, sottraendosi così all'arresto e alla condanna. È il caso di una delle più antiche immagini di questo tipo di cui resti memoria nei documenti, quella cioè con l'*Assassinio di Schiavo Paltone per mano del fratello Nanza* dipinta nel 1274 da "Ranaldus pittor de Senis" sulla parete esterna della pieve di San Gimignano, purtroppo perduta in epoca imprecisata. Non mancano comunque, anche in questa fase, scene di punizione ed esecuzione della condanna. La quale può risolversi, come a Brescia, nella cacciata dalla città dei colpevoli, oppure prevedere pene corporali, o addirittura concretizzarsi nell'esecuzione capitale, che avveniva in genere in pubblico, con modalità variabili a



seconda del reato e della posizione sociale del condannato, con prevalenza tuttavia della decapitazione e soprattutto dell'impiccagione, cui seguiva spesso l'esposizione del giustiziato a testa in giù, ritenuta particolarmente infamante e perciò registrata, stando alle fonti, anche nei dipinti approntati per la pubblica fruizione. Perse pressoché completamente le attestazioni figurative del XIII-XIV secolo, la conoscenza di questo genere pittorico resta affidata alle testimonianze documentarie e ad alcune rare tavolette del Quattrocento, oltre che alla pratica ancora diffusa tra i pittori del XV secolo di ritrarre dal vero figure di giustiziati in disegni da utilizzare come modelli per i loro dipinti. È il caso di alcuni ce-

◀ Leonardo da Vinci, *Il cadavere di Bernardo di Bandino Baroncelli impiccato*, 1479, disegno a penna su carta, Bayonne, Musée Bonnat. Ripreso dal vero, il disegno raffigura il cadavere impiccato e fatto oggetto della pubblica esecuzione, di uno dei congiurati che il 26 aprile 1478 aveva assassinato nel duomo di Firenze il giovane Giuliano de' Medici. Definito da un segno nitido e sicuro, che tratteggia con immediatezza ma anche con grande realismo la posa irrigidita del giustiziato, il disegno è accompagnato da un'annotazione autografa di Leonardo con la dettagliata descrizione dei tessuti e dei colori delle vesti del cadavere.

► Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, particolare, 1437-1438, affresco, Verona, Chiesa di Santa Anastasia. L'immagine presenta un particolare della parte centrale del celebre affresco dipinto da Pisanello per la cappella Pellegrini, con le realistiche figure di due impiccati ideate sulla base di studi dal vero, come attesta il disegno di New York. Nella scena il patibolo è raffigurato all'esterno e a una certa distanza dalla città di Trebisonda, che appare sullo sfondo, secondo un'usanza diffusa nelle città medievali, dove i giustiziati per furto, i malfattori abituali o la gente di vile condizione venivano in genere impiccati fuori e lontano dalle mura urbane, a sottolineare il grado diverso della loro infamia e l'espulsione dalla città. L'opera e, in particolare, il disegno preparatorio testimoniano la consuetudine degli artisti medievali di ritrarre figure di condannati a morte, probabilmente in relazione alla produzione di pitture infamanti che ebbe vasta diffusione tra il XIII e il XV secolo.



► Anonimo fiorentino, *Il supplizio di Girolamo Savonarola*, fine del XV secolo, olio su tavola, Firenze, Museo di San Marco. Dopo essere stato scomunicato da papa Alessandro VI, Girolamo Savonarola venne imprigionato, processato e condannato a morte come "eretico e scismatico". La condanna fu eseguita il 23 maggio 1498 sulla piazza della Signoria, dove, dopo l'impiccagione, il corpo del monaco venne arso sul rogo. Il ricordo dell'avvenimento è registrato in questo dipinto, caratterizzato da una vasta veduta a volo d'uccello della piazza, occupata al centro dal patibolo, su cui arde il corpo del Savonarola, e punteggiata tutto intorno da sparsi gruppi di cittadini, che osservano e commentano l'avvenimento, mentre alcuni operai recano fascine per ravvivare il fuoco purificatore.

lebrì fogli di Pisanello (1395 circa - ante 1455), il protagonista della pittura gotico internazionale nelle corti dell'Italia settentrionale, con la raffigurazione al tratto di alcuni impiccati ripresi dal vero da varie angolazioni e in momenti diversi dopo l'esecuzione (come attesta la presenza, nel primo pezzo della serie, ora al British Museum di Londra, di almeno tre cadaveri, uno dei quali, al centro, ritratto in avanzato stato di decomposizione), che l'artista userà come disegni preparatori per delineare le bellissime figure dei due impiccati che penzolano dalla forca al centro dell'affresco sull'estradosso dell'arco d'ingresso della cappella Pellegrini in Sant'Anastasia a Verona con *San Giorgio e la principessa* (1437-1438), nel quale, tra l'altro, l'erezione del patibolo all'esterno e a una certa distanza dalla città di Trebisonda, che appare sullo sfondo, documenta un'usanza diffusa nelle città medievali, dove i giustiziati per furto, i malfattori abituali o la gente di vile condizione venivano in genere impiccati fuori e lontano dalle mura urbane, a sottolineare il grado diverso della loro infamia e l'espulsione dalla città.

Nel 1479, anche il ventiseienne Leonardo da Vinci (1453-1519) traccia dal vero, su un famoso foglio conservato al Museo Bonnat di Bayonne, il disegno del cadavere impiccato di Bernardo di Bandino Baroncelli, il congiurato che il 26 aprile 1478, insieme a Francesco de' Pazzi, aveva assassinato a pugnalate nel duomo di Firenze il giovane Giuliano de' Medici, fratello di Lorenzo il Magnifico, che a sua volta era rimasto ferito di striscio e si era salvato quasi per miracolo. Come ricordano le cronache, dopo essere stato giustiziato il corpo del Baroncelli fu esposto alla pubblica esecrazione in piazza della Signoria, dove lo poté osservare e schizzare Leonardo. Definito da un segno nitido e sicuro, che tratteggia con immediatezza ma allo stesso tempo con grande realismo la posa irrigidita del giustiziato, il disegno è accompagnato da un'annotazione autografa dell'artista, che vi descrive minuziosamente i tessuti e i colori delle vesti del condannato, forse come memoria da utilizzare per l'esecuzione di un dipinto infamante di cui non si hanno però notizie. Si è invece conservato il ricordo visivo di un'altra celebre condanna capitale eseguita a Firenze nel 1498: quella del predicatore e riformatore domenicano Girolamo Savonarola, priore del convento di San Marco, autoritario protagonista della vita politica fiorentina dopo la morte del Magnifico. Invisi agli ambienti patrizi e medicei della città, dopo essere stato scomunicato da papa Alessandro VI, Girolamo venne imprigionato, processato e condannato a morte come "eretico e scismatico". La condanna venne eseguita il 23 maggio 1498 sulla piazza della Signoria, dove, dopo l'impiccagione, il corpo del monaco venne arso sul rogo. Il ricordo dell'avvenimento è registrato in un celebre dipinto di anonimo fiorentino della fine del Quattrocento, noto in varie redazioni, caratterizzato da una vasta veduta a volo d'uccello della piazza, occupata al centro dal patibolo su cui arde il corpo del Savonarola e punteggiata tutto intorno da sparsi gruppi di cittadini, che osservano e commentano l'avvenimento, mentre alcuni operai recano fascine per ravvivare il fuoco purificatore.

