

LA SCOPERTA DEL SORRISO.
VIE DI DIFFUSIONE DEL GOTICO FRANCESE (ITALIA CENTRALE, 1315-25)

di Max Seidel

pour Laure

Nella storiografia dell'arte, il tema dell'influenza del gotico francese sull'arte toscana del primo Trecento è stato finora esaminato soprattutto sotto l'aspetto stilistico. Nelle pagine che seguono cercheremo di considerare questa tematica in un'ottica più ampia. Una prima questione riguarda il problema di come l'arte visiva, rispetto alla poesia, abbia reagito all'ideale francese di un contegno aristocratico, con particolare riguardo alla bellezza del "dolce sorriso". Analogamente vengono affrontate le questioni riguardanti la recezione dell'ideale di bellezza fisica in voga alla corte di Francia, quella ammirazione per l'estrema magrezza femminile, nonché per quegli atteggiamenti e gesti eleganti delle dame che a Parigi erano considerati esemplari.

Un altro nodo è costituito dall'iconografia politica, cioè in particolare dalla questione di come sia stata raffigurata nella pittura italiana l'ideologia del potere delle dinastie francesi, qui riferita soprattutto ai tre dominî degli Angiò, i regni di Sicilia e di Ungheria e la contea d'Anjou. Direttamente collegata a tale problematica è la questione di quanto le sigle formali e i simboli provenienti dalla Francia abbiano ispirato l'iconografia politica delle città-stato toscane, con particolare riguardo a Siena.

Nuovi punti di vista per lo studio di queste tematiche si ricavano inoltre dall'osservazione di una gamma per quanto possibile ampia di generi artistici: accanto a dipinti su tavola, affreschi e sculture in pietra vengono dunque presi in considerazione capolavori dell'oreficeria profana (insegne reali e, tra i gioielli, soprattutto spille), opere in metallo prezioso create per l'uso ecclesiastico, pittura su vetro e sculture lignee. Per conservare la struttura del saggio, abbiamo dovuto limitare gli studi sull'architettura a un confronto con analoghi fenomeni nella sua raffigurazione in pittura.

Il coinvolgimento di molti generi artistici diversi accresce l'interesse per l'ampia gamma di interpretazioni dell'arte francese nel periodo in questione. Simone Martini appare chiaramente l'artista che più di chiunque altro si è intensamente e variamente confrontato con questi modelli. La vastità dei suoi interessi spazia dalle invenzioni formali sotto il segno della legittimazione del dominio angioino e della città-stato senese, alla riproduzione dell'ultima moda parigina in fatto di gioielli, fino alla replica di capolavori dell'oreficeria religiosa utilizzati anche come modelli per gli orafi di Siena. Ben più mirata e dialettica appare la recezione del gotico francese nelle opere tarde di Giovanni Pisano. Diversamente da Simone Martini, Giovanni non professò in alcun modo l'ideale artistico di Parigi: egli reinterpretò i modelli francesi con una intensità drammatica radicalmente nuova, e anzi diametralmente opposta al loro stile. Stiamo dunque attenti a continuare a ripetere automaticamente quella definizione tanto diffusa nella storiografia dell'arte, per cui Giovanni Pisano sarebbe "l'artista più gotico del suo tempo in Toscana".

Il titolo di artista "più gotico" si addice assai più ad Agostino di Giovanni, il geniale interprete dell'ideale di bellezza femminile imperante alla corte di Francia. Mentre il termine "gotico internazionale" lo applicherei soltanto all'arte degli orafi senesi, i quali crearono davvero delle opere indistinguibili da quelle che si potevano vedere a Colonia, nell'abbazia benedettina di Egmond o nella zona del lago di Costanza. E tra tutti i maestri citati spicca un anonimo artista che nel 1320 realizzò per la chiesa di San Cassiano in Controne la statua lignea di un Angelo sul cui viso si riflette per la prima volta in Toscana l'ideale di bellezza del "dolce sorriso" francese.

“Sì bella e sì ridente”

Quel “sourire de Reims” che è il segno distintivo della scultura gotica della Francia settentrionale sembra essere stato recepito relativamente tardi nell’arte toscana. Solo nella *Madonna della rosa* in Santa Maria della Spina a Pisa, realizzata intorno al 1343/45 da Andrea Pisano (figg. 1, 2, 25)¹, si manifesta appieno quell’accenno di sorriso che increspa le labbra chiuse. Un sorriso che caratterizza anche l’*Angelo* ligneo del Louvre, proveniente dalla Piccardia e datato all’ultimo terzo del Duecento, recentemente elogiato da Françoise Baron come uno dei capolavori del Medioevo francese (fig. 3): “Le visage intact, qui révèle un chef-d’œuvre [...] Doucement arrondi, subtilement modelé, juvénile et rêveur, souriant avec discrétion, il possède un charme unique”².

Ma già decenni prima di Andrea Pisano il “sorriso francese” è adombrato nelle parole dei poeti toscani. Il commento di Dante a tre versi del terzo Trattato del *Convivio* si può leggere come una descrizione dell’affascinante volto dell’*Angelo* del Louvre: “Cose apparisson ne lo suo aspetto, / che mostran de’ piacer di Paradiso, / dico ne li occhi e nel suo dolce riso”³. Nel suo commento, Dante trova una definizione pregnante per il “sorriso francese”: “Ahi mirabile riso de la mia donna, di cui io parlo, che mai non si sentia se non de l’occhio”⁴. Lecito era soltanto un moto lieve che increspasse appena le labbra chiuse, mentre era ritenuto sconveniente ridere a piena gola distorcendo



1 Andrea Pisano, Madonna della rosa. Pisa, Santa Maria della Spina.



2 Andrea Pisano, Madonna della rosa. Pisa, Santa Maria della Spina.



3 Scultore della Piccardia del tardo Duecento, Angelo. Parigi, Musée du Louvre.

la bocca: “E però si conviene a l’uomo, a dimostrare la sua anima ne l’allegrezza moderata, moderatamente ridere, con onesta severitate e con poco movimento de la sua faccia: sì che donna, che allora si dimostra come detto è, paia modesta e non dissoluta. Onde ciò fare ne comanda lo Libro de le quattro virtù cardinali: ‘Lo tuo riso sia senza cachinno’, cioè senza schiamazzare come gallina”.⁵ Il riferimento al *Libro de le quattro virtù cardinali* ci dice a quali fonti, oltre alla coeva poesia (e forse anche scultura?) francese, Dante facesse ricorso nel formulare la sua teoria della mimica. Secondo il *De Monarchia* (II, V, 3), Dante considerava infatti questo *Libro* un’opera di Seneca (oggi è invece attribuito a San Martino di Dumio, arcivescovo di Braga in Portogallo, morto nel 580 d.C.).

Nel commento dantesco si rintraccia il passaggio dalla mimica dell’arte tardo-duecentesca al “dolce riso” di ispirazione francese. Pur trattandosi di un monumento al sommo dignitario del cristianesimo, una delle figure che adornano il monumento funebre di papa Adriano V (morto nel 1276) in San Francesco a Viterbo ride così di gusto, e con tanta irrefrenabile allegria, da potersi considerare un esempio emblematico del “cachinno” aborrito da Dante (fig. 4).

L’Alighieri utilizzò il “dolce riso” anche come criterio per definire la bellezza: il poeta era infatti ammaliato dal sorriso di Beatrice, “sì bella e ridente”:⁶ “dentro agli occhi suoi ardea un riso / tal, ch’io pensai co’ miei toccar lo fondo / della mia grazia e del mio Paradiso”.⁷ Nel sorriso dell’amata si rivela radioso il suo amore: “Ahi mirabile riso de la mia donna [...] E dico che Amore le reca queste cose quivi [...] Prima l’amore de l’anima [...] secondamente l’amore universale che le cose dispone ad amare e ad essere amate”.⁸

Nel *Paradiso*, la luce che emana dal sorriso di Beatrice aumenta con il salire di cielo in cielo, a tal punto che nell'ascendere al settimo Beatrice deve nascondere a Dante quel suo sorriso:

Già eran li occhi miei rifissi al volto
de la mia donna, e l'animo con essi,
e da ogni altro intento s'era tolto.
E quella non ridea; ma "S'io ridessi"
mi cominciò, "tu ti faresti quale
fu Semelè quando di cener fessi;
ché la bellezza mia, che per le scale
de l'eterno palazzo più s'accende,
com'hai veduto, quanto più si sale,
se non si temperasse, tanto splende,
che il tuo mortal podere, al suo fulgore,
sarebbe fronda che trono scoscende".⁹

Al pari dei coevi poeti francesi¹⁰ e degli autori dell'antichità (Virgilio, Ovidio), Dante utilizzava il termine "rider" anche nel senso figurato di "brillare, splendere, sfavillare". Il pianeta Venere, ad esempio, è così descritto: "lo bel pianeta che ad amar conforta / faceva tutto rider l'oriente".¹¹

Allo stesso modo, nel volto sorridente della *Madonna della rosa* (figg. 1, 2) si palesa il fulgore della "Caritas", di quella Virtù che Dante, nel *Purgatorio*, descrive come "tanto rossa / ch' a pena fora dentro al foco nota":¹² una caratterizzazione che Ambrogio Lorenzetti trasferì in modo geniale nella sua *Caritas* di Massa Marittima.

Il sorriso della *Madonna della rosa* non merita dunque di essere considerato con superficialità, come semplice fenomeno di moda che vuole imitare la mimica cortese di Francia. In questo sorriso si dispiega piuttosto la forza dell'amore universale, salvezza dell'umanità. Con il loro sorriso, la Madonna e gli Angeli acquistano una luce che la scultura può solo immaginare, non rappresentare — una luce che Giotto, nella scena dell'*Annunciazione* della Cappella degli Scrovegni, rappresenta ad esempio con un'aura rossastra che circonfonde l'Angelo annunciante.



4 Testa ridente dal monumento funebre di papa Adriano V. Viterbo, San Francesco.



5 Nicola Pisano, testa sorridente dal capitello della colonna centrale del pergamo. Siena, Duomo.



6 Intagliatore d'avorio parigino del 1260/70 circa, Bambino della Vierge de la Sainte-Chapelle. Parigi, Musée du Louvre.

“Vidi a’ lor giochi quivi ed a’ lor canti / ridere una bellezza, che letizia / era negli occhi a tutti gli altri santi”.¹³ La descrizione che Dante ci dà degli Angeli nell’Empireo potrebbe facilmente riferirsi alle statue realizzate in gran numero in Francia sull’esempio del capolavoro di Reims (figg. 9, 11, 17); ma non — ed è questa la sorpresa — alle opere dei grandi maestri quali Nicola e Giovanni Pisano, Giotto, Simone Martini, Ambrogio e Pietro Lorenzetti o Tino di Camaino, che hanno dato la loro impronta all’arte italiana del Due- e Trecento. Eppure, quantomeno alcuni di questi maestri conoscevano bene le opere del gotico francese. Il loro disinteresse per il “sourire de Reims” non si spiega con la mancata conoscenza, bensì con un rifiuto di principio di una forma di espressione sostanzialmente estranea alla loro arte. Nicola Pisano ad esempio, per decorare il capitello della colonna centrale del pergamo del Duomo di Siena, realizzò un volto di bambino meravigliosamente fresco e ridente (fig. 5), molto simile al Bambino della celebre *Madonna* eburnea della Sainte-Chapelle parigina (fig. 6). Anche osservando altre sculture del pergamo senese troviamo conferma del fatto che Nicola era perfettamente informato sulle tendenze stilistiche più in voga a Parigi. Si osservi la coincidenza delle date: stando ai documenti, il pergamo del Duomo di Siena fu realizzato negli anni tra il 1266 e il 1268; e la *Madonna* della Sainte-Chapelle viene oggi concordemente datata al settimo decennio del Duecento.¹⁴ E tuttavia in Nicola Pisano è del tutto assente l’ammirazione, e finanche la comprensione del fenomeno del “sourire de Reims”. Ed è significativo che quella testina ridente del capitello centrale (fig. 5), così distante dall’ideale della “allegrezza moderata”¹⁵, sia rimasto un caso unico tra tutte le numerose sculture del pergamo senese. A un livello iconografico più elevato, nelle raffigurazioni della Madonna (il primo esempio, nella scultura italiana, di una Madonna ritratta in piedi sull’esempio del gotico francese!) e degli Angeli, Nicola evitò rigorosamente qualsiasi pur vago accenno al “dolce riso”. E nelle opere di Giotto, per prendere in esame solo un altro dei grandi maestri italiani su citati, sono riuscito a individuare una sola figura che ricordi almeno vagamente le ‘sculture sorridenti’ del gotico parigino: il Bambino



7, 8, 10 Scultore toscano del 1320 circa, Angelo dell'Annunciazione. Controne, San Cassiano (qui accanto e pagina seguente a sinistra, in alto e in basso).

9, 11 Scultore della Francia settentrionale del tardo Duecento, Angelo. New York, The Metropolitan Museum, Cloisters Collection (pagina seguente a destra, in alto e in basso).





12 Scultore della Francia settentrionale, circa 1320/30, Angelo dell'Annunciazione. Carrara, Duomo.

Pagina seguente, a sinistra e a destra:

13 Guccio di Mannaia, Angelo, da un calice del 1288/92. Assisi, Tesoro della Basilica di San Francesco.

14 Miniaturista parigino del 1300 circa, Causa XXXVI delle Decretali di Graziano. Parigi, Bibl. Nat., ms. lat. 3898, fol. 361r.

della *Madonna* raffigurata sulla facciata interna della basilica superiore di San Francesco ad Assisi, che richiama alla lontana il frammento di un *Angelo* del 1300 circa, proveniente dall'abbazia di Saint-Louis a Poissy, conservato al Musée de Cluny.¹⁶

Ma già prima di Andrea Pisano esistevano in Toscana maestri minori i quali, in controtendenza rispetto allo stile dominante degli scultori più noti, ammiravano le sculture francesi realizzate sulla scia del "sourire de Reims". Un fenomeno che peraltro era fin troppo facile ignorare, dato che la maggior parte delle sculture lignee del gotico toscano che si sono conservate — perlopiù in luoghi molto distanti dai centri nevralgici — nonostante le diffuse distruzioni dei secoli successivi al Medioevo, è abbastanza poco studiata; il che aumenta in particolare il rischio di una classificazione cronologica spostata di parecchi decenni, e dunque di un completo travisamento dei segni stilistici.

Una di queste sculture lignee, di cui è stata finora sostanzialmente misconosciuta l'importanza per la storia dell'arte, e su cui si concentra la mia analisi, è l'*Angelo* del gruppo dell'*Annunciazione* nella chiesa di San Cassiano di Controne, in provincia di Lucca (fig. 7).¹⁷ La statua, alta 147 centimetri, è nota alla critica dal 1938.¹⁸ Nonostante alcuni chiarimenti introdotti in particolare da Enrica Neri Lusanna¹⁹ e da Marco Collareta²⁰, tra gli studiosi predomina tuttora quel "mistero della paternità" di cui si rammaricava Enzo Carli: "Esse [le due figure di questo gruppo] non hanno trovato, non diciamo un nome, ma neppure degli altri pezzi che loro si possano degnamente accompagnare".²¹ Questa confusione si riflette anche nelle assai disparate proposte di datazione, che vanno dalla prima metà del Trecento fino al primo Quattrocento. In queste pagine esporrò i motivi che mi portano a collocare il gruppo scultoreo nel terzo decennio del Trecento, ponendone l'importanza in una nuova luce. Pur nel variare delle opinioni, esaminando la letteratura critica (nel complesso alquanto scarna) finora dedicata a questa opera, si riscontra una generale ammirazione per la sua qualità. Carlo Lodovico Ragghianti parla di una "scultura [...] pervasa da una grazia cortese, di una raffinatezza di contegno, di gesto, di costume"²², mentre Enzo Carli e Clara Baracchini elogiano la "stupenda statua".²³



Il restauro eseguito tra il 1994 e il 1995 da Peter Stiberc ha reso più evidente la qualità delle sculture di San Cassiano, prima deturpate da varie ridipinture. Nel corso del suo lavoro, Stiberc si accorse tuttavia che ognuna delle numerose ridipinture posteriori aveva comportato una sistematica eliminazione di tutti gli strati di pittura precedenti, per assicurare una presa migliore al colore di fondo.²⁴ Almeno in via teorica è possibile ricostruire il colore originario dai pochi frammenti di pittura che si sono conservati in fondo ad alcune pieghe: in origine l'*Angelo* indossava una veste rossa con decorazioni azzurre, nere e oro, e un mantello bianco con passamanerie dorate. I capelli erano dorati. Fortunatamente, le forme dell'*Angelo* si sono conservate pressoché intatte. Mancano le ali, di cui si riconoscono i punti di attacco sulla schiena della statua, nonché le dita della mano destra. La base è sostanzialmente rifatta.

Quel "mistero della paternità" di cui parlava Enzo Carli si risolve quasi del tutto se si comprende che il Maestro di San Cassiano è un outsider che non si allinea a nessuna delle tendenze stilistiche diffuse in Toscana, rifacendosi piuttosto alle sculture lignee del gotico francese. Per un confronto ho scelto l'*Angelo* proveniente dalla Francia settentrionale (probabilmente dall'Artois) e datato all'ultimo terzo del Duecento; che dal 1952 spicca tra i pezzi più importanti della Cloisters Collection del Metropolitan Museum (figg. 9, 11).²⁵ Un confronto nel quale occorre tenere presente che l'*Angelo* di San Cassiano è alto quasi il doppio del suo 'gemello' di New York.

Pur presentando una affinità di fondo con un modello francese, l'*Angelo* di San Cassiano è con ogni evidenza un prodotto della sensibilità stilistica toscana (figg. 8, 10). Per nessuna ragione lo si potrebbe confondere con una statua francese. Rispetto al suo aristocratico gemello francese, l'*Angelo* di San Cassiano si presenta come un rampollo di una famiglia della borghesia cittadina: la testa è eretta e ben salda, mentre la testolina dell'*Angelo* francese è sorretta da un collo esile e fragile; il sorriso italiano non è adulatorio; invece del grazioso nasino all'insù, lo scultore italiano preferisce dare al volto tratti più marcati. Ma entrambe le statue, quella della Francia settentrionale e quella toscana, sono accomunate — ed è questo che qui ci interessa — da quel "mirabile riso [...] che mai non si sentia se non de l'occhio" (figg. 8-11).²⁶

Confrontando l'*Angelo* di San Cassiano con quello della Cloisters Collection (e con un capolavoro della stessa collezione che presenta molte rassomiglianze)²⁷, si nota anche l'ammirazione dello scultore toscano per la caratteristica acconciatura francese. Ma il Maestro di San Cassiano non fu il primo a individuare in quella capigliatura riccioluta uno dei 'marchi di fabbrica' dell'arte francese. Già nella primissima fase della recezione del gotico francese nell'arte senese, il celebre orafo Guccio di Mannai si mostrò particolarmente attento a questa peculiarità. E d'altronde i suoi lavori sono stati più volte paragonati, sotto questo aspetto, alle miniature del Maître Honoré.²⁸ Probabilmente però non si trattava solo di un segno distintivo dell'arte francese, bensì di una vera e propria moda diffusa tra i giovani parigini. Tale ipotesi sembra trovare conferma nel confronto tra la 'scena quotidiana' del 1300 circa, che in un Codice graziano parigino raffigura la rottura di un fidanzamento²⁹, e l'*Angelo* di un calice conservato nel tesoro della basilica di San Francesco ad Assisi, firmato da Guccio di Mannai e datato 1288-92 (figg. 13, 14).³⁰ Quando verso il 1340 Simone Martini ottenne l'onorevole incarico di affrescare l'atrio della cattedrale di Notre-Dame-des-Domes ad Avignone, la città dei Papi, il celebre pittore senese rese omaggio ai francesi acconciando i suoi Angeli con i riccioli prediletti dai cittadini d'oltralpe (figg. 15, 16).

La questione di quale fosse esattamente il modello francese che il Maestro di San Cassiano aveva in mente nel realizzare questa opera, non potrà mai trovare una risposta univoca. Nel nostro contesto possiamo solo ricordare le intense relazioni artistiche tra la Francia e la Toscana nel periodo che va dal tardo Duecento fino al terzo decennio del Trecento, da cui si evince il 'clima internazionale' di cui si nutrì l'ispirazione del Maestro di San Cassiano. Già nel 1928 Ulrich Middeldorf e Martin Weinberger³¹ segnarono che nel terzo decennio del Trecento, nella zona di Carrara, operavano alcuni scultori francesi del cui lavoro è rimasta traccia nella *Madonna* scolpita in marmo locale, di documentata provenienza pisana, conservata a Berlino³², e in un gruppo scultoreo raffigurante l'*Annunciazione*, anch'esso in marmo locale, da sempre conservato nel Duomo di Carrara.³³ L'*Angelo* sorridente di questo gruppo (fig. 12) appartiene allo stesso ambito stilistico degli *Angeli* della Cloisters Collection (fig. 11), pur distinguendosi notevolmente quanto a datazione e a *humus* artistico. Per quanto allettante possa apparire a prima vista la tesi di un collegamento diretto tra le sculture del Duomo di Carrara e di San Cassiano, essa diventa alquanto opinabile se si confrontano ad esempio la struttura del pannello o la conformazione dei capelli.



Accanto e pagina seguente:

15, 16 Simone Martini, Angeli della scena del Cristo benedicente, affresco staccato dall'atrio della Cattedrale di Notre-Dame-des-Domes. Avignone, Palais des Papes.

Pagina seguente, a destra:

17 Scultore della Francia settentrionale del tardo Duecento, *Angelo*. New York, The Metropolitan Museum, Cloisters Collection.



Oltre alle opere d'arte del gotico francese che in questi decenni si potevano vedere in Italia, ad esempio i celebri capolavori dell'arte orafa nei tesori di Assisi e Bologna³⁴, potremmo ricordare anche gli artisti italiani attivi in Francia, che al loro ritorno in Toscana vi diffusero il sapere acquisito. In tale contesto ricorrono costantemente i nomi di Filippo Rusuti, di suo figlio Giovanni e di un certo Nicolas Desmarz "de Rome", che nei primi due decenni del Trecento erano al servizio del sovrano francese Filippo il Bello, dal quale furono incaricati tra le altre cose di affrescare il palazzo reale di Poitiers. Gli affreschi della Cappella dello Spirito Santo nella cattedrale di Saint-Nazaire a Béziers, risalenti al 1307 circa, danno prova del lavoro di pittori italiani vicini a Cavallini. Che all'epoca in Francia lavorassero anche dei miniaturisti senesi è documentato dal *Rituale Armenorum* conservato alla Biblioteca Statale di Berlino, miniato nel 1319 e proveniente dal borgo di Lavaur vicino a Tolosa.³⁵ L'esempio più celebre di uno scultore e architetto senese ritornato nell'Italia centrale "de partibus ultramontanis" è rappresentato da quel Ramo di Paganello che occupava una posizione di spicco nell'Opera del Duomo di Siena e di Orvieto.³⁶ Queste Fabbriche del Duomo avevano un carattere per così dire internazionale, visto che i pochi documenti giunti fino a noi ci informano che nel tardo Duecento collaboravano all'Opera del Duomo di Orvieto un "Lambertus gallicus", un "Martinus de Schotia", un "Johannes anglicus" e un "Rollando di Bruges".³⁷ Meno conosciuta è un'annotazione degli anni novanta del Duecento nei registri delle imposte di Parigi, da cui si evince che tra il 1292 e il 1297 un certo "Mestre Ernoul" aveva operato in città come scultore, come "ymagier". Ma nonostante l'indicazione della provenienza "de luques", questo Ernoul non può essere stato il nostro Maestro di San Cassiano, poiché già nel 1299 gli stessi registri delle imposte indicano che la conduzione della bottega è passata a una "Parronelle, fame feu Ernoul de nuce, ymagier".³⁸ Tuttavia, questo riferimento a "Mestre Ernoul" non è del tutto superfluo, poiché dimostra in concreto che degli scultori lucchesi che in patria non avevano altrettanto successo potevano trovare lavoro a Parigi. Che non si trattasse di un caso isolato si può intuire dal fatto che quei registri delle imposte ci sono pervenuti per un numero di anni molto

limitato³⁹, e che pertanto non possiamo sapere quali altri artisti toscani si trovassero a Parigi in quel periodo. D'altronde, anche i già citati maestri attivi a Carrara non erano certo gli unici artisti francesi che si trovavano in Italia in quegli anni: nel 1298, Filippo il Bello inviò a Roma il suo pittore Etienne d'Auxerre⁴⁰, e nel caso di Jean Pucelle e del Maestro dei *Miracles de Notre-Dame*, l'evidente recezione dell'arte italiana ha sempre fatto supporre un soggiorno in Italia nei primi anni venti del Trecento.⁴¹ Infine è da considerare l'influenza di un mercato internazionale dell'arte già fiorente, che riforniva l'Italia di opere francesi e la Francia di opere italiane. A Parigi è documentato che nel 1328 il pittore Jean de Gand aveva messo in vendita dei dipinti descritti come "ouvrage de Rome".⁴² E che mercanti, chierici e studenti italiani acquistassero a Parigi e riportassero in patria quelle opere di piccolo formato in avorio o in metallo prezioso ammirate in tutta Europa, pur scarseggiando le testimonianze è certo più di una semplice supposizione.



18 Scultore toscano del 1320 ca., Annunziata. Controne, S. Cassiano.



19 Scultore dell'Île-de-France, ca. 1300/25, Angelo con strumenti della Passione. New York, The Metropolitan Museum.



20 Scultore dell'Île-de-France del primo Trecento, Madonna. Ecouis, Chiesa.

Da Giotto al gotico internazionale

Al pari dell'*Angelo*, anche lo stile dell'*Annunziata* del Maestro di San Cassiano è segnato dalla scultura gotica della Francia settentrionale (fig. 18). Le ampie e generose pieghe della veste ricordano ad esempio la composizione dell'*Angelo* con gli strumenti della Passione al Metropolitan Museum di New York, proveniente dall'Île-de-France (fig. 19).⁴³ Questa scultura lignea francese viene datata al primo quarto del Trecento, e dunque allo stesso periodo del gruppo scultoreo di San Cassiano, secondo la mia datazione al terzo decennio. Il periodo a cui risalirebbe l'ipotetico modello del Maestro di San Cassiano si può circoscrivere con ulteriore precisione se si osserva una delle *Madonne* stilisticamente più influenti dell'Île-de-France: quella donata alla chiesa di Ecouis da Enguerrand de Marigny, il potente consigliere e ministro delle finanze di Filippo il Bello⁴⁴, realizzata tra il 1300 circa e il 1315, anno in cui il suo donatore fu giustiziato (fig. 20).



21 Scultore toscano del 1320 ca., *Annunziata*. Controne, S. Cassiano.

22 Scultore toscano del primo Trecento (Maestro di S. Cassiano), *Madonna*. Castello di Gallico.

Come per l'*Angelo*, anche la veste e il mantello dell'*Annunziata* presentano ormai tracce minime della dipintura medioevale. Da questi residui di pigmento si evince che la veste della *Madonna*, come quella dell'*Angelo*, in origine era rossa, mentre il manto, in contrasto con il bianco di quello dell'*Angelo*, era azzurro come voleva la tradizione iconografica. Fortunatamente, almeno il volto della *Madonna* reca ancora il colorito originario: "L'incarnato del viso è ottenuto con velature delicate: pennellate bluastre accentuano le ombre nelle pieghe della pelle al collo, al mento e agli angoli della bocca. I capelli sono dorati a missione", scrive il restauratore Peter Stiber.⁴⁵

La percezione dello stile e la messa a fuoco del periodo a cui far risalire il gruppo dell'*Annunziata* vengono notevolmente facilitati dall'individuazione, avvenuta nel 1989 da parte di Enrica Neri Lusanna, di un'opera molto anteriore del Maestro di San Cassiano.⁴⁶ La provenienza di questa monumentale *Madonna* lignea, alta esattamente due metri (fig. 23), si può ricostruire solo fino alla Mostra dell'Antiquariato del 1963 in Palazzo Strozzi a Firenze, quando dall'antiquario Valpusa di Verona passò di proprietà alla collezione del fiorentino Arturo Bassi e quindi a Carlo de Carlo, che la vendette a Simonpietro Salini, il fondatore del museo privato nel Castello di Gallico (in provincia di Siena), ricco di pregevoli opere d'arte toscane del Medioevo e Rinascimento. La statua è stata pubblicata nel 1986 da Alessandro Parronchi, che la attribuì al Maestro della Santa Cecilia e la datò ai primi anni del Trecento.⁴⁷



23 Maestro di San Cassiano, Madonna. Castello di Gallico.



24 Giotto, Annunziata. Assisi, San Francesco, Cappella di San Nicola.

Stando alle osservazioni della restauratrice Gianna Nunziati, la dipintura medioevale della *Madonna Gallico* si è in larga parte conservata: nel rosso scuro della veste e nel bianco del manto di Maria, nonché nel rosso chiaro della veste del Bambino (mentre il verde del suo mantellino è di epoca più recente). Nella parte inferiore della statua, dove probabilmente l'opera ha maggiormente subito l'azione dell'umidità, il colore è del tutto assente.

Se ci limitiamo a osservare la composizione della *Madonna Gallico* e dell'*Annunziata* di San Cassiano, l'attribuzione allo stesso artista appare poco plausibile (figg. 18, 23). La *Madonna Gallico* appare pesante e squadrata. Le pieghe del suo manto, simile a una toga, non evocano affatto — a differenza di quello dell'*Annunziata* — l'idea di un movimento elegante e fluido. Se però confrontiamo i due volti, appare subito evidente che deve trattarsi di opere dello stesso artista (figg. 21, 22). I capelli ondulati con la scriminatura al centro, il taglio degli occhi, il naso pronunciato, le labbra sottili increspate da un lieve sorriso, il mento marcato — da tutti questi elementi formali si evince facilmente che la *Madonna Gallico* è la sorella di qualche anno maggiore dell'*Annunziata*.

Come accennato già da Alessandro Parronchi con l'attribuzione, peraltro poco convincente, al Maestro della Santa Cecilia, e come dimostrato con maggiore precisione da Marco Collareta⁴⁸, che rimanda all'affinità stilistica con l'*Annunziata* dipinta da Giotto sulla parete esterna della Cappella di San Nicola nella basilica inferiore di San Francesco ad Assisi (fig. 24), il primo periodo pro-



25 Andrea Pisano, Madonna della rosa. Pisa, Santa Maria della Spina.

26 Intagliatore d'avorio francese, ca. 1325/50, Madonna di un polittico. Parigi, Musée du Louvre.



duttivo del Maestro di San Cassiano appare segnato principalmente dall'influenza di Giotto. Il collegamento a Giotto permette di rettificare il riferimento all'arte di Andrea e Nino Pisano, che ricorre di continuo nella letteratura precedente. Nel suo contributo al catalogo della mostra del 1996 dedicata alla scultura lignea a Lucca, Collareta osserva con ragione: "Le statue di San Cassiano di Controne provano di fatto che il giottismo del loro autore non è mediato da Andrea Pisano né tanto meno da Nino, ma assolutamente originale e di primissima mano".⁴⁹

La conoscenza della giottesca *Madonna Gallico* ci fa meglio comprendere quanto il Maestro di San Cassiano abbia seguito il grande maestro toscano nell'interpretare lo stile delle statue francesi. Nell'*Annunziata* di San Cassiano, la *gravitas* di Giotto e la grazia francese si sposano compiutamente (fig. 18). La trasformazione del Maestro di San Cassiano da semplice ammiratore di Giotto a interprete giottesco dell'arte francese deve essere avvenuta in un arco di tempo abbastanza breve. Già la *Madonna Gallico* presenta infatti, nell'espressione del sorriso che le sfiora lieve le labbra, i primi segni dell'ammirazione per i capolavori francesi (fig. 22). Partendo dalla datazione della *Madonna Gallico* ai primi anni del Trecento si giunge così a una collocazione del gruppo dell'*Annunziata* di San Cassiano "intorno al 1320", nell'epoca cioè in cui la recezione del gotico francese raggiunse il culmine con Simone Martini.

Quanto sia diversa la recezione dell'arte francese in quella toscana due decenni dopo, lo dimostra in modo esemplare la *Madonna della rosa* in Santa Maria della Spina (fig. 25). Mentre il Maestro di San Cassiano aveva preso a modello le statue francesi sul genere della *Madonna* di Ecouisi (fig. 20), Andrea Pisano rivolse l'attenzione a opere francesi che già preannunciavano il *weicher Stil* della seconda metà del secolo, quale ad esempio una *Madonna* eburnea del Louvre datata al secondo quarto del Trecento (fig. 26).⁵⁰

Immagini di Santi, immagini del potere

Nei quattro decenni fra il 1280 circa e il 1320, per meglio legittimare la sovranità alquanto precaria nei regni di Sicilia e di Ungheria, nonché nella contea di Provenza, gli Angiò fecero ricorso al sostegno di tre Santi: Luigi di Tolosa, Maria Maddalena ed Elisabetta di Turingia. Questo uso 'propagandistico' dei Santi si serviva dei mezzi più disparati, dalla realizzazione di preziosi reliquiari alla consacrazione di chiese, nonché di espedienti retorici quali la predicazione e le lettere a vari sovrani e al papa. Ma in modo particolare gli Angiò confidavano nella potenza delle immagini; e per contraddistinguere i tre Santi come segni, e garanti, della legittimazione celeste del dominio angioino occorreva inventare una nuova iconografia politica: una iconografia che in virtù dei legami politici, famigliari e culturali degli Angiò con la corte parigina era caratterizzata — ecco l'elemento decisivo nel nostro contesto — dalla recezione del gotico francese.

Per capire il significato della nuova iconografia bisogna intendere le ragioni di questa particolare ansia di legittimazione. La sovranità degli Angiò nel regno di Sicilia si fondava unicamente sul conferimento in feudo di questo regno da parte del papa, non sul diritto ereditario o su una qualche forma di approvazione popolare, come nel caso dei precedenti re di Sicilia. È significativo che l'incoronazione del primo sovrano angioino, contrariamente alla tradizione, non sia avvenuta a Palermo bensì a Roma. E nessun prelado siciliano officiò questa cerimonia al fianco del papa: intorno a Carlo I c'erano soltanto cardinali della curia romana. Nel suo nuovo regno, l'ascesa al trono del re d'Angiò doveva pertanto apparire governata a distanza, legittimata soltanto dal contratto fra Clemente IV e Carlo I. La debolezza di questo congegno si manifestò ad esempio con particolare evidenza nel 1285, quando con Pietro d'Aragona, marito della figlia di re Manfredi, comparve sulla scena un pretendente al trono che poteva davvero rivendicare un diritto ereditario. Clemente IV tentò di compensare questa fragilità sul piano del diritto di successione accentuando l'importanza di Carlo I come figlio del re Luigi VIII di Francia: il regno di Sicilia era stato dato in feudo "illustri et magnifico principi Domino Carlo [...] nato clarae memoriae Ludovici regis Franciae", e da quel momento in poi avrebbe prevalso la dottrina dell'intimo legame con la casa reale francese. Se Carlo I fosse morto senza eredi, il regno di Sicilia sarebbe andato al fratello Alfonso, e in secondo luogo a un figlio di colui che in quel momento avrebbe governato la Francia.⁵¹ In questa costellazione politica, si comprende subito l'enorme importanza dei "due Luigi" proclamati dalla pittura patroni del governo angioino: San Luigi IX di Francia e il pronipote San Luigi di Tolosa, fratello di Roberto d'Angiò (fig. 27).

Nell'altra parte del regno angioino, la contea nella Francia del sud acquisita da Carlo I attraverso il matrimonio con Beatrice di Provenza, i problemi di legittimazione non erano minori. Le grandi città della Provenza, prima fra tutte Marsiglia, non cessarono fino agli anni novanta di opporsi agli Angiò. E anche Margherita di Provenza, figlia dell'ultimo conte e moglie di Luigi IX (dunque cognata di Carlo I d'Angiò), rivendicava un diritto su alcune parti di questo territorio.⁵² A suggello della propria legittimazione, gli Angiò avevano dunque bisogno dell'intervento di una forza superiore. Nel 1279 il principe d'Angiò e futuro re Carlo II si mise a scavare a mani nude nella sua città di residenza, Aix-en-Provence, in cerca delle reliquie di Santa Maria Maddalena, senza curarsi del fatto che da secoli esse fossero adorate dalla cristianità tutta a Vézelay.⁵³ La scoperta di queste reliquie, certificate come autentiche dal papa, nella chiesa di Saint Maximin⁵⁴, avrebbe confermato in modo miracoloso la legittimità del dominio angioino nella contea in cui, stando alla credenza medioevale, Maria Maddalena e i suoi compagni avevano diffuso per primi il cristianesimo. In segno del fatto che gli Angiò erano stati eletti sovrani di Provenza per volontà divina, nel 1283 Carlo I adornò il busto-reliquiario di Santa Maria Maddalena con la propria corona.⁵⁵ Per dare visibilità al nuovo ruolo della Santa occorreva dunque una nuova iconografia. Nell'affresco dipinto da Simone Martini nell'arco d'ingresso della Cappella di San Martino in San Francesco ad

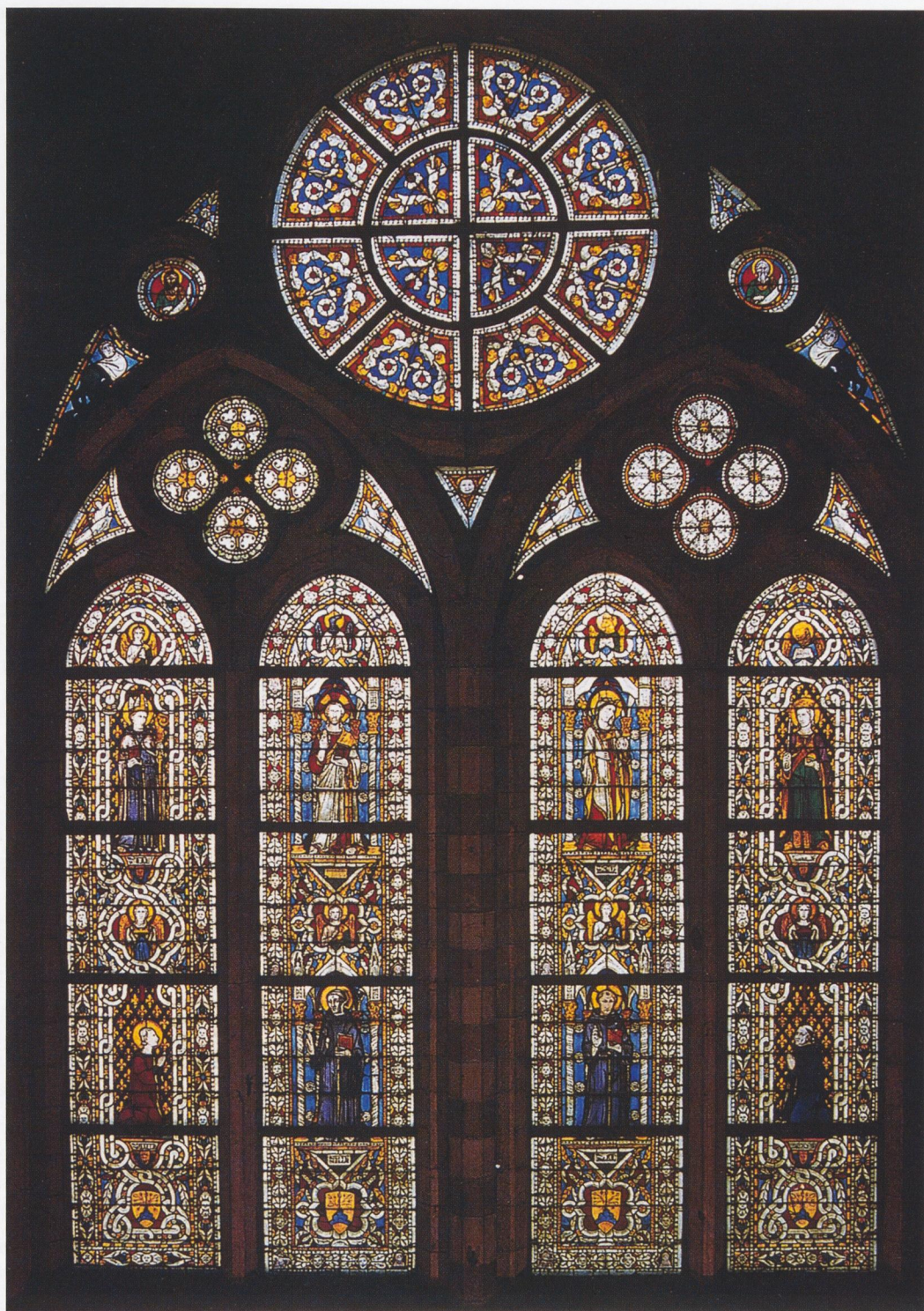
Assisi, significativamente, la Maddalena non è raffigurata come una penitente, bensì come una dama della corte reale di Napoli agghindata all'ultima moda di Francia (fig. 49).

Con una tattica analoga, gli Angiò si appropriarono di Santa Elisabetta di Turingia (1207-1231) come loro patrona personale in occasione dell'acquisizione inusitatamente lunga e complessa del regno di Ungheria. Già dopo la morte nel 1290 di Ladislao IV, la moglie di Carlo II, Maria Arpad d'Ungheria, figlia del re Stefano V e dunque parente stretta della principessa ungherese Elisabetta venerata come santa, tentò di far proclamare re d'Ungheria, invece di Andrea III, il proprio figlio maggiore Carlo Martello e, dopo la morte di questi avvenuta nel 1295, il di lui figlio Carlo Roberto.⁵⁶ Per ordine di papa Bonifacio VIII, nel 1301 Carlo Roberto venne incoronato re d'Ungheria a Esztergom; ma sia la nobiltà che il clero ungheresi si rifiutarono di riconoscere il principe d'Angiò come loro sovrano. Carlo Roberto venne incoronato nuovamente nel 1309, questa volta a Buda, ma con una corona fasulla: il Voivoda Ladislao Kán si rifiutò infatti fermamente di mettere a disposizione la corona di Santo Stefano per questa incoronazione, ai suoi occhi illegittima. A seguito dell'insistenza della curia, vi fu dunque bisogno di una terza incoronazione, il 27 agosto 1310 a Székesfevárvár — e questa volta con la corona di Santo Stefano — per legittimare Carlo Roberto come sovrano d'Ungheria.⁵⁷ Per consolidare una legittimazione conquistata con tanta fatica e dunque ancora a rischio, gli Angiò avevano più che mai bisogno di un sostegno celestè. Con una mossa particolarmente azzeccata nella loro strategia propagandistica, sulla scia della santa principessa Elisabetta d'Ungheria gli Angiò tratteggiarono come loro avi anche tre Santi più antichi, appartenenti anch'essi alla real casa d'Ungheria. Nella sua predica del 1317 dedicata a San Luigi di Tolosa, il francescano François de Meyronnes poté così formulare una vera e propria teologia del potere fondata sul culto dei Santi, in base alla quale la sovranità degli Angiò sarebbe stata legittimata in tutti i loro regni da una "sancta stirps": "[*San Luigi, fratello di re Roberto d'Angiò,*] fuit de genere sanctorum ex parte matris, nam mater sua Maria Ungariae [*moglie di Carlo II*] fuit de stirpe sanctorum Stephani, Ladislai, et Emerici Ungarorum regum [...] et novissime nulla mulier de alio sanguine regio fuit canonizzata nisi sancta Elisabeth de cuius stirpe mater beati Lodovici fuit".⁵⁸

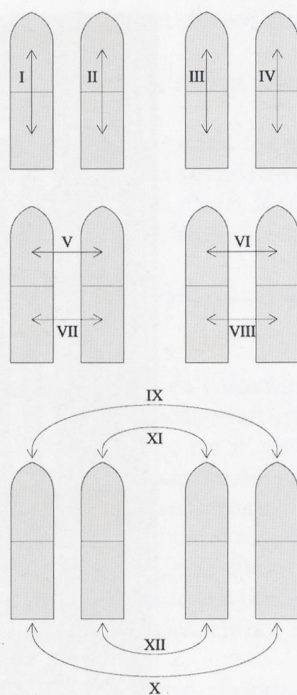
Ma Elisabetta di Turingia si prestava ben poco al ruolo di patrona politica degli Angiò. Pochi anni dopo la sua morte, infatti, era stata nominata Santa protettrice dell'impero, nemico giurato degli Angiò. Stando agli Annali del convento di San Pantaleone a Colonia, nel maggio 1236 l'imperatore Federico II si era personalmente recato in pellegrinaggio a Marburgo, per adornare le reliquie della Santa con una corona "de suo thesauro".⁵⁹ Durante la sua esistenza, vissuta in estrema povertà e nell'esecrazione di "omnia temporalia ut stercora"⁶⁰, Elisabetta si era distanziata con tutte le forze da quella corte ungherese di cui ora gli Angiò pretendevano nominarla Santa patrona. Quando suo padre, il re d'Ungheria, aveva inviato in Germania un conte affinché riportasse a corte la figlia rimasta vedova, sembra che l'ambasciatore ungherese, sconvolto dalla vista di Elisabetta vestita di stracci, avesse immediatamente abbandonato il progetto: "Nunquam filia regis tam vili habitu induta apparuit [...] malens cum pauperibus in paupertate degere quam cum divitibus multis divitiis abundare".⁶¹ Era dunque necessario mettere in campo tutta la forza di persuasione di cui era capace la "propaganda per immagini" per trasformare una lercia mendicante che aborrisce "omnia temporalia ut stercora" in una Santa protettrice del potere terreno (fig. 41).

I due Luigi

Come vedremo, una delle opere d'arte più importanti in cui si palesa l'ideologia del potere degli Angiò è la vetrata della Cappella di San Luigi in San Francesco ad Assisi (fig. 27), della quale manca a tutt'oggi un'analisi iconografica approfondita. Qui sono infatti sviluppati sia il tema dell'alleanza tra il regno di Sicilia e la Francia, voluta dal cielo poiché testimoniata da Santi di entrambi i regni, sia quello dell'ideologia della dinastia capetingia.



27 Pittore su vetro italiano del 1320 circa, Vetrata donata dal cardinale Gentile Partino da Montefiore. Assisi, San Francesco, Cappella di San Luigi.



28 Diagramma a illustrazione del programma iconografico della Vetrata della Cappella di San Luigi.

La Cappella di San Luigi, come anche quella di fronte dedicata a San Martino, è una donazione del cardinale francescano Gentile Partino da Montefiore, morto il 27 ottobre 1312 a Lucca mentre era in viaggio verso Avignone. Pochi mesi prima della sua morte, il 30 marzo 1312, il cardinale aveva donato al convento francescano di Assisi la somma considerevole di 600 fiorini d'oro, dando istruzione di impiegare quell'oro "per una capella che fa fare in San Francesco". Purtroppo il documento non dice a quale delle due cappelle la cui iconografia celebra il committente Gentile Partino fosse destinata tale somma, se a quella di San Luigi o a quella di San Martino; e neppure con quali criteri il cardinale volesse vedere impiegato il proprio oro: quale somma fosse cioè destinata ai lavori edilizi e quale agli affreschi e alle vetrate dipinte. Con ogni probabilità, buona parte della donazione doveva essere dedicata alle messe da celebrarsi nella cappella di San Luigi per la salvezza dell'anima del committente, qui sepolto. La vita di Gentile Partino, nato intorno al 1250 e nominato il 2 marzo 1300 da Bonifacio VIII cardinale della chiesa dei Santi Martino e Silvestro ai Monti, è contrassegnata da uno stretto legame con la casa regnante d'Angiò. Fu infatti a lui che papa Clemente V aveva affidato l'incarico di imporre le ambizioni di potere degli Angiò nel regno di Ungheria. E fu suo il merito se Carlo Roberto, dopo aver superato le peggiori vicissitudini, riuscì finalmente a ottenere la corona di Santo Stefano. Perciò era particolarmente opportuno legare questa donazione a un'opera d'arte a gloria dei francescani e dei reali d'Angiò. Ma la vetrata della Cappella di San Luigi (fig. 27) può essere stata realizzata al più presto sei anni dopo la morte del cardinale Gentile Partino da Montefiore, dato che Luigi di Tolosa, dichiarato santo il 7 aprile 1317, è già raffigurato con un'aureola. Le proposte di datazione più recenti suggeriscono il 1320 circa (Frank Martin)⁶², e tra il 1317 e il 1318 (Pierluigi Leone de Castris).⁶³ Stando a fonti attendibili, in origine la Cappella di San Luigi era affrescata — ma non si conoscono né il nome dell'artista (Simone Martini?), né il programma iconografico.



29 Pittore su vetro italiano del 1320 ca., Regina Coeli e S. Luigi di Francia. Assisi, S. Francesco, Cappella di S. Luigi.

Nella composizione della vetrata della Cappella di San Luigi, le figure dei Santi non sono semplicemente allineate: ognuna di esse presenta un triplice collegamento iconografico con altre figure, così da formare un sistema ben strutturato di assi verticali e orizzontali: quattro assi verticali (fig. 28, I-IV), quattro assi orizzontali (V-VIII) e quattro linee che collegano in senso orizzontale le due parti della vetrata (IX-XII). Oltre a creare questo sistema di simmetrie, il pittore contrassegnò le figure correlate per mezzo di motivi concordanti: uno sfondo decorato con gigli d'oro (I, IV, IX, X), baldacchini (II, III, XI, XII), vestiti di colori uguali (IX), rilegature di libri identiche (XII), uniformità dei gesti (XII), posizione inginocchiata (X).

Di particolare rilevanza nel nostro contesto sono le relazioni VI e IX, sulle quali si concentrerà pertanto l'analisi più approfondita. Per quanto riguarda le altre, il cui significato è facilmente individuabile, sono sufficienti alcune brevi note:

I In queste due immagini è riassunta la vita di San Luigi di Tolosa; l'immagine inferiore mostra il principe, vestito di rosso, in ginocchio dinanzi a San Francesco, all'epoca del suo avvicinamento all'ordine dei francescani; in segno di riconoscimento, oltre alla scritta *S. LODOVIC[us]* troviamo il fondo gigliato col "lambello rosso e cinque pendenti"; nel quadrilobo sopra la figura inginocchiata, un angelo regge una corona dal duplice significato: essa indica da un lato l'imminente rinuncia alla corona del regno di Sicilia, sua per diritto ereditario, per pronunciare i voti di francescano; dall'altro la corona celeste che sarebbe spettata al Santo dopo la sua morte. Nell'immagine superiore, Luigi di Tolosa è ritratto con i paramenti vescovili, sotto i quali si intravede la tonaca francescana.

II Gesù e San Francesco, che è “un altro Cristo”, raffigurati su fondo azzurro sotto un baldacchino.

III La Madonna e Sant’Antonio da Padova, anch’essi caratterizzati dallo sfondo azzurro e dal coronamento del baldacchino.

IV Il committente, con la veste francescana e in ginocchio davanti al francescano Sant’Antonio da Padova, in virtù della sua fedeltà alla stirpe reale dei Capetingi è ritratto sotto San Luigi IX di Francia e su un fondo decorato con gigli d’oro. Il suo rango ecclesiastico è indicato dall’angelo sopra di lui, che reca il cappello cardinalizio. La scritta originaria ci conserva il suo nome D[ominus] GENTILI[s].

V Omaggio a San Luigi di Tolosa, raffigurato accanto al Cristo.

VII Vedi descrizione del numero I.

VIII Vedi descrizione del numero IV.

X Il committente e il giovane Luigi di Tolosa principe d’Angiò, non ancora santificato ma già contraddistinto da un’aureola, sono raffigurati entrambi in ginocchio: una simmetria visiva tesa a sottolineare l’intimo legame politico tra il cardinale Gentile Partino da Montefiore e gli Angiò. Significativamente, anche sopra al cardinale inginocchiato, come già sopra al giovane Luigi, compare l’emblema angioino col “lambello rosso e cinque pendenti”.

XI Simmetria cromatica delle vesti di Gesù e della Madonna, raffigurati al centro del registro superiore e dunque nella posizione di maggior rilievo iconografico: Gesù indossa una veste rossa e un pallio bianco foderato di giallo, la Madonna una veste rossa e un mantello bianco foderato di giallo; entrambi sono ritratti sotto un baldacchino, su un fondo azzurro decorato con rosette bianche.

XII Subito sotto il Cristo e la Madonna, al centro della composizione, i due Santi principali dell’ordine di San Francesco, accomunati dallo stesso libro rosso e dallo stesso gesto benedicente, acquistano grande risalto iconografico.



30 Pietro Orimina (?), Roberto e Sancia d’Angiò (particolare di una Crocifissione). Collezione privata.



31 Simone Martini, S. Lodovico di Tolosa. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



32 Sigillo di re Luigi IX di Francia. Parigi, Archives Nationales.

Il principio compositivo su cui si fonda la vetrata della Cappella di San Luigi — il collegamento speculare di coppie di immagini — serve in primo luogo a porre l'accento iconografico sulla coppia formata da San Luigi di Tolosa, fratello di Roberto d'Angiò, e da San Luigi IX di Francia, fratello di Carlo I d'Angiò (fig. 28, 1x), la cui relazione si evince a prima vista dai gigli d'oro che in entrambi i casi decorano il fondo. In tale contesto, il fiore araldico dei due regni capetingi strettamente collegati sul piano politico acquista l'aura di un attributo sacro. Anche Roberto d'Angiò, nella sua predica "De Sanctis Lodovico presule et Lodovico rege", aveva attribuito al giglio un significato sacro richiamandosi alla frase di Gesù "considerate lilia agri" (Matteo, VI, 28).⁶⁴

Nella doppia immagine di Luigi d'Angiò e di Luigi di Francia, i regni capetingi sono raffigurati come "sancta radix" da cui si innalzano due "sancti rami". Questa immagine della santa radice e dei santi rami era già stata utilizzata da Carlo II nel processo di santificazione del suo antenato, re Luigi⁶⁵, e ricompare in una lettera che nel 1317, l'anno della canonizzazione di Luigi di Tolosa, papa Giovanni XXII, vicino agli Angiò, scrisse al re di Francia: un inno al miracolo dei due Santi dallo stesso nome, nati dalla stessa stirpe.⁶⁶

L'idea della "beata stirps" che santifica i due regni, su cui si fonda l'iconografia della vetrata della Cappella di San Luigi, risale fino agli inizi del dominio angioino in Sicilia. Quattro anni dopo la sua incoronazione, Carlo I inscenò la traslazione dei resti di Luigi IX, morto a Tunisi, come un rito che precorreva la canonizzazione. Su suo ordine, le "sacre reliquie" furono traslate dal clero e dal popolo in processione nella cattedrale di Monreale, e qui solennemente esposte. Già un mese dopo la morte di Luigi IX (1270), Thibaut de Navarre poté dunque scrivere che "notre sire a ja commencé a fere moult de miracles".⁶⁷ Soprattutto negli anni precedenti il processo di canonizzazione, avviato nel 1307, nel regno d'Angiò la venerazione di San Luigi di Francia andò crescendo. Non è certo un caso che delle dieci prediche a noi note tenute dall'arcivescovo di Napoli tra il 1303 e il 1307, cinque siano dedicate al re santo dei Capetingi.⁶⁸ Se dunque Carlo II d'Angiò, circa due anni prima della morte del figlio Luigi, aveva parlato di una "sancta radix" dalla quale si sarebbero innalzati due "sancti rami", queste parole acquistano il suono di una profezia della canonizzazione di Luigi. Al più tardi a partire dal 1307, tale canonizzazione fu pianificata in perfetta simmetria con il culto di Luigi IX. Si badi anche alla cadenza decennale, certamente non casuale, della sequenza cronologica: 1297 (santificazione di Luigi IX), 1307 (avvio del processo di canonizzazione di Luigi di Tolosa), 1317 (santificazione di Luigi di Tolosa). La 'propaganda' dei due Santi gemelli che sanzionavano l'intimo legame tra i due regni capetingi era così popolare in Italia, che nel Trecento si parlava del "Santo Loise di Franza" non soltanto con riferimento al re santo, ma anche a San Luigi d'Angiò.⁶⁹

La doppia immagine dei "due Luigi" come simbolo della stretta alleanza tra i due regni capetingi aveva acquistato un particolare significato politico una volta rintuzzate le rivendicazioni di autorità universale da parte dell'impero. Quando fu realizzata questa vetrata della Cappella di San Luigi, era ancora fresco il ricordo dei drammatici avvenimenti del 1312/13. Per contrastare l'assalto frontale contro Roberto d'Angiò, condotto dall'imperatore Enrico VII con gran fragore retorico ma anche con una cospicua forza militare, il napoletano strinse alleanza con la corte di Francia. Filippo IV dichiarò senza mezzi termini al papa che non avrebbe mai tollerato la conquista del regno di Napoli da parte di Enrico VII.⁷⁰ E la lega guelfa delle città stato italiane, minacciata a morte da Enrico VII, si appellò in primo luogo alla protezione dei due re capetingi in Francia e in Italia.⁷¹

La stola d'oro

L'adeguamento iconografico dell'aspetto dei due Santi capetingi (fig. 27) trova riscontro nelle analogie delle cerimonie di incoronazione. Descrivendo l'incoronazione di Carlo II, avvenuta nel 1289 a Rieti, il cardinale Jacopo Cajetano arrivò persino a sostenere che il re angioino fosse stato unto al pari del re di Francia. In realtà Carlo II aveva solo osato richiamare il più sacro dei riti francesi, facendosi sì ungere come nella cerimonia di incoronazione a Reims — e già questo doveva apparire sacrilego a certi ambienti del clero francese — ma rinunciando consapevolmente all'unzione del capo.⁷²

Un collegamento tra iconografia e liturgia dell'incoronazione, nel segno dell'affinità tra i due re capetingi, si rileva anche nella vetrata della Cappella di San Luigi. Qui Luigi IX è raffigurato, oltre che con corona, scettro e globo, con una quarta insegna: una stola intessuta d'oro, incrociata sul petto, che soltanto i re angioini — non però i re di Francia — ricevevano durante l'incoronazione (fig. 29). Sia a Carlo II che a Roberto d'Angiò fu dato all'incoronazione un "ornamentum quoddam pretiosum simile stole".⁷³ E in molte immagini di Roberto d'Angiò si riconosce chiaramente questa stola, portata "ad modum crucis in pectore" (figg. 30, 34), che la vetrata di Assisi, contrariamente alla tradizione iconografica di Luigi IX ma certo su consiglio di qualche erudito della corte angioina, utilizza come ulteriore caratterizzazione dell'unità della "beata stirps".

L'aspetto che più balza agli occhi nel celebre dipinto di Simone Martini con l'incoronazione simbolica di Roberto d'Angiò da parte di suo fratello Luigi di Tolosa (1317/18) è la raffigurazione "en majesté" del santo vescovo (fig. 31). La ricerca storico-artistica più recente attribuisce questa scelta alla tradizione iconografica medioevale di ritrarre i santi vescovi in trono.⁷⁴ Tuttavia, il fatto che San Luigi di Tolosa sia raffigurato "en majesté" soltanto in questo dipinto, mentre in tutti gli altri è in piedi, rimanda a un significato che va oltre la tradizione iconografica. Dopo quanto su esposto appare assai probabile che quel San Luigi in trono dovesse richiamare una raffigurazione "en majesté" di Luigi IX, come si può evincere ad esempio dal confronto con un sigillo che mostra il re di Francia nella stessa posizione frontale, seduto su un faldistorio dai piedi decorati con artigli (fig. 32).⁷⁵ Notevoli rassomiglianze si rilevano anche nell'orlo gigliato del manto. Con questa 'dissolvenza incrociata' (Überblendung) delle immagini dei due Santi capetingi si rafforza quella che è l'idea di fondo della tavola di Simone: l'intimo legame tra significato politico e religioso. Rinunciando alla corona terrena il Santo, incoronato in cielo dagli angeli con la corona della vita eterna, legittima in senso politico la tutt'altro che indiscussa successione di Roberto d'Angiò; e la sovranità di Roberto viene innalzata nella sfera del sacro per mezzo dell'incoronazione simbolica da parte di un Santo.⁷⁶

Il principio dei 'rimandi speculari' che connota tutte le immagini di Assisi e di Napoli finora citate si ritrova fin dentro i particolari della composizione. Conformemente all'ideologia della "beata stirps" comune a tutti i Capetingi, nel dipinto di Simone Martini Roberto d'Angiò è caratterizzato come discendente di San Luigi anche per mezzo dell'acconciatura (fig. 34). Si veda ad esempio la statua realizzata a Mainneville per ordine di Enguerrand de Marigny, il potente ministro di Filippo il Bello, che presenta un'acconciatura molto simile a quella di Roberto d'Angiò (fig. 33).⁷⁷ Non sorprende dunque che anche nella vetrata di Assisi il giovane Luigi di Tolosa, in segno della sua appartenenza alla stirpe capetingia, sia raffigurato con l'acconciatura dei re di Francia (fig. 27).

"Imago Dei in terris"

L'idealizzazione iconografica dei Capetingi quali "beata stirps" giunge al culmine nella raffigurazione di Luigi IX come "imago Dei" (fig. 28, vi; fig. 29). Per illustrare questa idea, nella vetrata della Cappella di San Luigi fu scelta l'immagine, inconsueta nell'arte italiana del primo Trecento, della Madonna "regina coeli". In tale contesto, Luigi IX si presenta pertanto come immagine speculare della regina celeste, anch'essa recante le insegne dello scettro e del globo.

Per legittimare la raffigurazione di un sovrano come "imago Dei", nel Medioevo si ricorreva solitamente a un passo del trattato *Questiones Veteris et Novi Testamenti*, all'epoca ritenuto opera di Sant'Agostino e oggi identificato come testo pseudo-agostiniano: "Haec imago Dei est in homine, ut unus factus sit quasi dominus ex quo ceteri orientur, habens imperium Dei quasi vicarius, quia omnis rex Dei habet imaginem".⁷⁸ Nel secondo decennio del Trecento, a seguito delle pretese di autorità universale proclamate dall'imperatore Enrico VII, la teoria della "imago Dei" acquistò particolare attualità. Il 2 aprile 1313, Enrico VII dichiarò che tutti gli uomini sarebbero stati soggetti all'imperatore.⁷⁹ E già il 26 giugno 1312 aveva annunciato che l'"imperator in terris" era l'immagine speculare dell'"imperator in coelis", dunque dotato della somma autorità.⁸⁰ Queste proclamazioni non potevano non condurre a un conflitto ideologico con i re capetingi. Sin dal 1254 Luigi IX aveva dichiarato che mai il re di Francia sarebbe stato soggetto all'imperatore.⁸¹ All'audace dottrina di Enrico VII, Filippo IV ribatté con una non meno audace teoria storica, secondo cui sin dai tempi di Gesù Cristo in Francia avrebbe sempre governato un re, che mai si sarebbe sottomesso all'imperatore.⁸² Da parte sua, Roberto d'Angiò rispose a Enrico VII di sentirsi in obbligo unicamente nei confronti del papa, suo feudatario, non certo nei confronti dell'imperatore.⁸³ L'attacco ideologico di Enrico VII si concentrò pertanto soprattutto su re Roberto: il 26



33 Scultore francese dell'Île-de-France del primo Trecento, statua di S. Luigi di Francia. Mainneville, Chiesa.



34 Simone Martini, Re Roberto d'Angiò (particolare del S. Lodovico di Tolosa). Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

aprile 1313, il re di Sicilia fu condannato a morte per decapitazione come ribelle contro l'impero, e con la stessa sentenza gli Angiò furono privati di ogni diritto di sovranità nell'Italia meridionale.⁸⁴ Con il sostegno del proprio esercito, Roberto d'Angiò non ebbe difficoltà a sottrarsi alla condanna — ma ne fu colpito molto profondamente, come si evince dalla smodata violenza della sua reazione dopo la morte di Enrico VII. In una lettera al papa, re Roberto definì l'imperatore defunto uno dei peggiori nemici della chiesa, pari solo a Nerone, Domiziano, Traiano e Federico II. Mai più un pretendente al trono imperiale avrebbe dovuto mettere piede sul suolo italiano. La cosa migliore sarebbe dunque stata la completa abolizione dell'impero.⁸⁵ Ovviamente il papa rispose con il silenzio a una richiesta così radicale; e tuttavia volle premiare in Roberto il trionfatore sull'impero, nominandolo non soltanto senatore di Roma, ma anche vicario generale su tutti i territori d'Italia soggetti per legge all'impero — il che voleva quasi dire nominarlo re d'Italia.⁸⁶ Quel desiderio di rivalsa sull'impero animava ancora Roberto negli anni in cui ad Assisi fu realizzata la vetrata della Cappella di San Luigi. Il 20 settembre 1316, Roberto incaricò un certo Lello Lavazzano di acquistare per lui una corona un tempo appartenuta a Enrico VII e ora messa in vendita.⁸⁷ Non sappiamo se l'acquisto andò a buon fine, ma già la sola idea di possedere l'insegna per mezzo della quale il suo grande rivale si rappresentava come immagine speculare dell'"imperator in coelis" deve aver riempito il re d'Angiò dei più dolci sentimenti di trionfo.

In questa cornice storica si comprende meglio l'importanza attribuita dal re d'Angiò, che in ultima istanza dobbiamo considerare il vero ispiratore dell'iconografia della Cappella di San Luigi, alla raffigurazione del re santo di Francia come "imago Dei" (fig. 29). In quanto "imagines Dei", ci dice l'iconografia, i re capetingi sarebbero stati liberi da qualunque sottomissione all'impero, facendo impallidire con il loro trionfo su Enrico VII anche il mito della specularità tra "imperator in terris" e "imperator in coelis".

Le ricerche sull'iconografia della vetrata della Cappella di San Luigi costituiscono una buona base per comprendere gli affreschi di Simone Martini sull'arco d'ingresso della cappella di fronte, dedicata a San Martino. Anche in questo caso, il tema ruota intorno all'intimo legame degli Angiò con la casa reale di Francia, nonché all'ideologia dei Capetingi quali "beata stirps". Per illustrare questi concetti Simone Martini si servì, in analogia con la lingua francese che unificava le tre corti capetingie in Francia, Italia del sud e Ungheria, di uno stile di forte ascendenza francese, che non si può comprendere appieno senza queste premesse ideologiche.

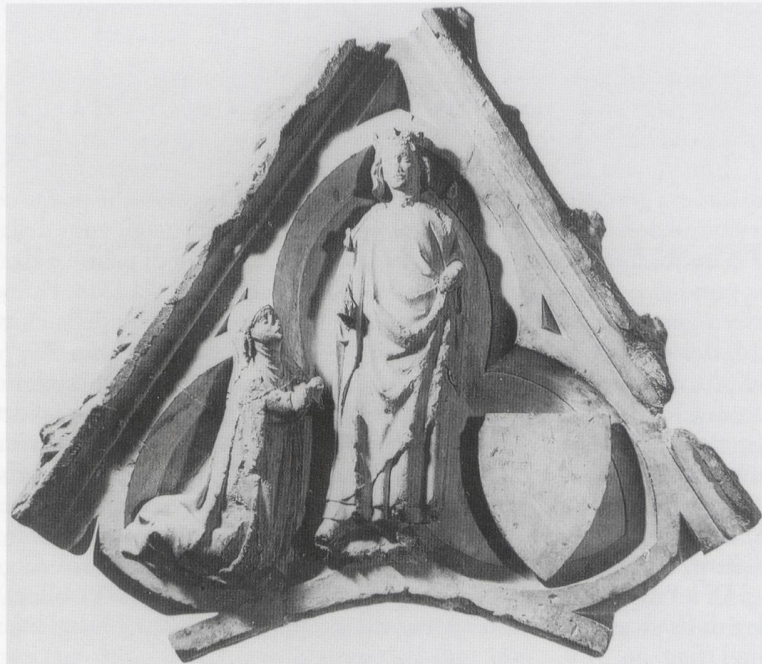


35 Simone Martini, San Luigi di Francia, San Lodovico di Tolosa. Assisi, San Francesco, Cappella di San Martino.

Stando a un'indagine scientifica effettuata dall'Istituto Centrale di Restauro, la sequenza delle giornate di lavoro dimostra che gli affreschi dell'arco d'ingresso furono realizzati solo dopo il completamento di quelli delle pareti interne.⁸⁸ *Terminus post quem* per le figure di Santi che adornano l'arco è il 7 aprile 1317, data della canonizzazione di Luigi di Tolosa, qui già raffigurato con un'aureola (fig. 35). Alessandro Bagnoli e Pierluigi Leone de Castris, che negli ultimi anni si sono dedicati con particolare intensità allo studio degli affreschi della Cappella di San Martino, propendono per motivi soprattutto stilistici per una datazione al 1317.⁸⁹ Segnalando che molti di questi Santi presentano evidenti tracce di pentimenti (figg. 35, 41, 42), i due studiosi avanzano la tesi che in un primo tempo fossero stati non soltanto previsti, ma in parte anche già dipinti, altri Santi, subito sostituiti, a seguito della canonizzazione di Luigi di Tolosa, con le immagini dei principali Santi capetingi: Luigi IX, Luigi di Tolosa, Maria Maddalena ed Elisabetta di Turingia (figg. 35, 41, 49).⁹⁰

L'immagine di San Luigi a Poissy

L'affresco di Luigi IX dipinto da Simone Martini dimostra in modo esemplare la recezione su base ideologica di opere d'arte francesi (fig. 35). In questo caso, diversamente dall'iconografia della Cappella di San Luigi, gli Angiò si dimostrarono particolarmente attenti a imitare con la massima precisione l'iconografia dei Santi capetingi stabilita dalla corte di Parigi, al fine di dimostrare anche in questo modo l'intimo legame tra i due regni. Si confronti ad esempio la già citata statua di San Luigi a Mainneville, o il rilievo proveniente dal convento francescano di Parigi, raffigurante Blanche de France, una figlia di Luigi IX, inginocchiata davanti al re santo (fig. 36).⁹¹ Ad Assisi l'attenzione era evidentemente puntata su certe forme caratteristiche: la forma tondeggiante del viso, incorniciato da capelli ondulati e arricciati in fondo con un ferro, oppure il manto trattenuto sulla spalla destra da un fermaglio, il cui panneggio ricade in grandi pieghe ad arco dalla mano sinistra sollevata.



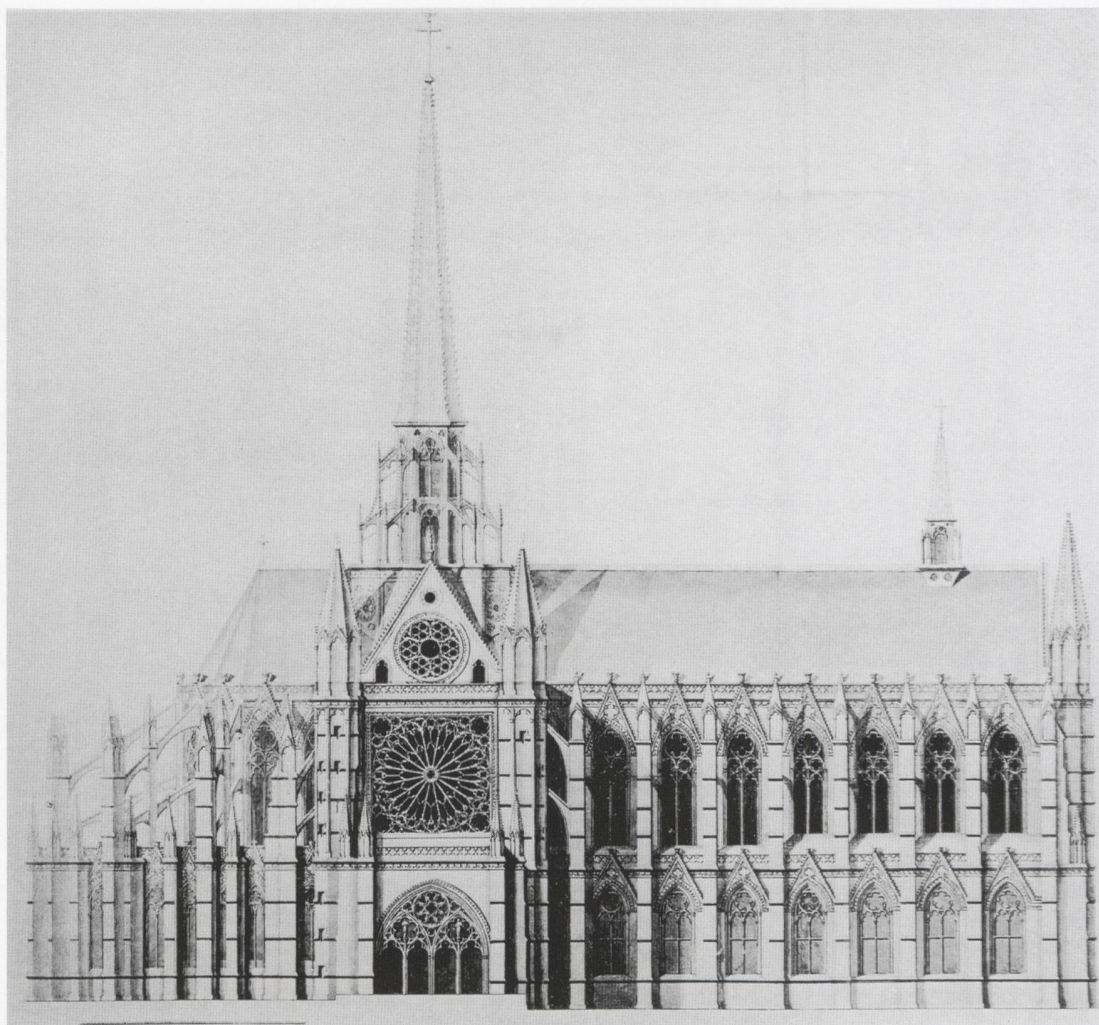
36 Scultore parigino del primo Trecento, Blanche de France in ginocchio davanti a San Luigi di Francia (dal Couvent des Cordeliers di Parigi). Parigi, Musée Carnavalet.

37 Disegno del sepolcro di re Filippo IV a Poissy. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes (Rés. Pe 11a, fol. 148).

38 Disegno della statua di San Luigi di Francia a Poissy. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes (Oa 9, fol. 55).

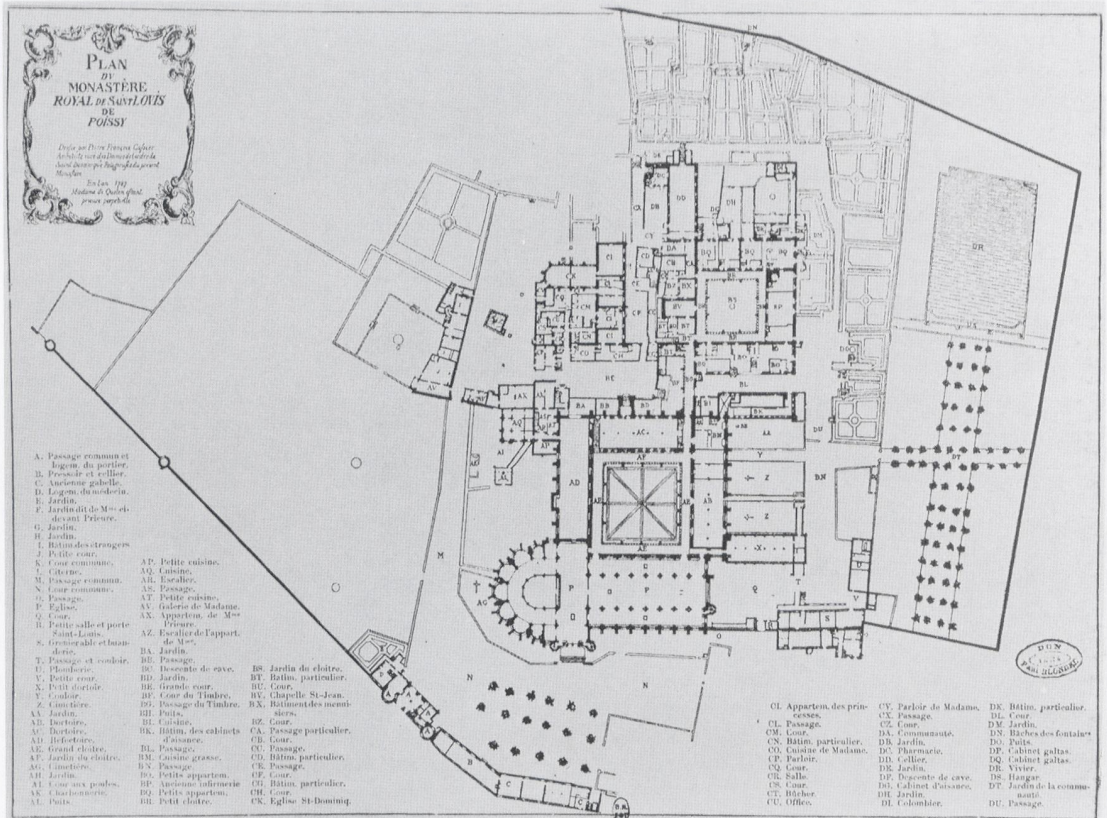


Nei primi quindici anni del Trecento, il re di Francia Filippo IV concentrò buona parte della sua propaganda politica e religiosa sull'incentivazione del culto di Luigi IX. Già nell'anno della canonizzazione, Filippo posò a Poissy, luogo di nascita del re santo, la prima pietra di una reale abbazia domenicana destinata ad accogliere fino a duecento monache. Nel 1304 la costruzione dell'abbazia era già così a buon punto da consentire l'ingresso alle prime monache (fig. 40). Anche la costruzione della chiesa, distrutta al pari del convento negli anni della Rivoluzione, ma il cui aspetto ci è abbastanza noto grazie a disegni settecenteschi di piante e alzati, fu portata avanti con estrema rapidità per ordine del re (fig. 39). È probabile che nel 1314, l'anno della morte di Filippo IV, fossero già state realizzate le statue che ornavano l'interno della chiesa. Stando alla testimonianza di disegni di Gagnières, lungo le pareti del transetto erano disposte le statue dei figli di Luigi IX, tra cui quella di Filippo III, il successore di Luigi sul trono di Francia, nonché del figlio Roberto di Clermont, ancora vivo all'epoca in cui le statue furono realizzate. Ai lati dell'ingresso del coro c'erano le statue di Luigi IX (fig. 38) e della moglie Margherita di Provenza.⁹² Questo programma scultoreo era fuori del comune sotto molti aspetti. Mai prima di allora erano state disposte in una chiesa di Francia statue a grandezza quasi naturale di persone che, come in questa sequenza delle figlie e dei figli di Luigi IX, non avevano l'aureola di Santi, né erano onorate come committenti. Il programma era evidentemente destinato a glorificare la genealogia dei Capetingi da Luigi IX a Filippo III, fino al monumento funebre di Filippo IV collocato al centro della chiesa, dove il re di Francia mostra una vistosa rassomiglianza con quel Luigi IX che santifica la stirpe dei Capetingi (figg. 36, 37).



39 Jules Hardouin Mansart, Saint-Louis de Poissy. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes (Va 448d).

In virtù del ruolo centrale attribuitole dal re di Francia, l'immagine di Poissy di Luigi IX circondato dalla sua "beata stirps" (fig. 38), completata poco prima degli affreschi della Cappella di San Martino, doveva certo essere nota anche a Napoli. I consiglieri di re Roberto avranno probabilmente mostrato a Simone Martini un disegno della statua, invitandolo a tenere conto anche per la sua opera di questa immagine di Luigi IX così importante nei territori della corona di Francia. Solo così si spiegano infatti le vistose rassomiglianze: la decorazione del fondo con gigli d'oro, la forma particolare della corona, la fodera di ermellino e il bordo dorato del manto, trattenuto sulla spalla destra da un fermaglio, la forma tondeggiante del volto glabro, incorniciato da capelli lunghi e leggermente ondulati (figg. 35, 38). Il che peraltro non significa che Simone Martini non conoscesse attraverso disegni anche altri 'ritratti' francesi di Luigi IX, come le opere su descritte nella chiesa francescana di Parigi (fig. 36) o la statua di Mainneville (fig. 33).



40 Pierre-François Cassier, pianta del monastero Saint-Louis de Poissy (1787). Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

Dall'ascetismo fanatico al lusso sontuoso

L'affresco raffigurante Santa Elisabetta di Turingia (fig. 41) è un documento esemplare dell'importanza dell'iconografia politica per la concezione del programma pittorico di Simone Martini che qui ci interessa. Nello stridente contrasto fra la personalità della principessa ungherese com'è descritta nei testi agiografici e il ritratto di Assisi, si manifesta con particolare evidenza la funzione dell'immagine dei Santi trasmessaci da Simone per l'ideologia angioina del potere.

Nel suo libro sulla basilica di San Francesco, Joachim Poeschke così commenta l'affresco di Santa Elisabetta: "Mai prima di allora una Santa era stata raffigurata con un così palese piacere per le cose mondane"⁹³ In effetti la Santa indossa abiti estremamente sfarzosi: un manto verde foderato di ermellino; una sopravveste rossiccia decorata con un grande motivo a punte dorato, e anch'essa foderata di ermellino come si nota dal risvolto dell'orlo; una tunica dorata decorata con file verticali di perle, il cui scintillio si intravede attraverso gli spacchi della sopravveste ai lati del seno. D'oro sono anche i sandali sottili, nonché il cerchio che cinge la fronte e i capelli (fig. 41), un "chapel" simile a quello elencato tra i gioielli della contessa di Artois nell'inventario del 1301: "Un chapel [...] fait sour soie a rosettes d'or et a perles"⁹⁴ Solo poche tracce si sono conservate dei pendenti di candide perle del "chapel", in origine dipinti a secco e dunque in gran parte sbiaditi, la

cui forma è ricostruita nella fig. 42. Per la prima volta troviamo nell'arte italiana quel gesto alla moda che in Francia contraddistingueva principesse e regine: con la mano destra Elisabetta tiene un nastro, che la più recente storiografia artistica sull'opera di Simone Martini ha erroneamente identificato come una collana.⁹⁵ In realtà, come dimostra ad esempio il confronto con un rilievo eburneo parigino datato intorno al 1300 (fig. 43)⁹⁶, oppure con la statua del cosiddetto *Filippo Augusto* nel transetto nord della cattedrale di Reims (fig. 45), si tratta di quel gesto aristocratico con cui le regine e i re di Francia tiravano con grazia il nastro che tratteneva il manto poggiato sulle spalle. Questo particolare, che oggi può apparire a prima vista secondario, nel primo Trecento era un segno evidente del fatto che Santa Elisabetta, in virtù della sua parentela con la regina Maria, moglie di re Roberto, apparteneva almeno indirettamente alla "beata stirps" degli Angiò, che si ispirava agli usi e costumi della corte di Francia.

L'incarico di rafforzare la legittimazione della sovranità angioina in Ungheria attraverso l'immagine di una Santa costrinse Simone Martini a una falsificazione della verità storica che non ha uguali in tutta la pittura italiana del Trecento (fig. 41). Senza la scritta s. ELISABETTA che si legge sotto la figura, nessuno oggi identificherebbe l'affresco come il ritratto di quella Santa che secondo il testo agiografico più diffuso nel Trecento avrebbe pronunciato la frase: "omnia temporalia ut stercora reputo".⁹⁷ Già in precedenza abbiamo segnalato la reazione dell'ambasciatore ungherese alla sua vista: "Nunquam filia regis tam vili habitu induta apparuit".⁹⁸ Gli abiti logori portati da Elisabetta in segno di assoluto disprezzo per lo sfarzo terreno sono un vero e proprio *leitmotiv* nella sua *Vita*: "Fuit autem eius habitus tam despectus ut deferret pallium griseum panno coloris alterius prolongatum, manicas etiam tunice ruptas alterius coloris panno habuit emendatas".⁹⁹ La *Legenda aurea* tratteggia un'immagine terribile del furore con cui la Santa, che Simone Martini raffigura con meravigliose trecce bionde (fig. 41), perseguitava le giovani che osavano mettere in mostra la propria capigliatura:

Et ecce, quedam puella nomine Ildegundis que mira capillorum pulchritudine pollebat inde transitura advenit non ut elemosinam acciperet, sed ut quandam sororem suam infirmam visitaret. Que cum tamquam legis prevaricatrix ad beatam Elizabeth adducta fuisset, eius capillos protinus detruncari mandavit, ipsa flente et plurimum reluctantante. Cum vero quidam de astantibus eam innocentem esse assererent, illa ait: "Saltem de cetero non poterit cum tanta capillorum ambitione ad choreas accedere nec cum illis vanitates aliquas exercere".¹⁰⁰

Non contenta di aver privato la giovane dell'ornamento dei suoi capelli, per guastarle anche le piccole gioie quotidiane quali un ballo innocente la Santa indottrinò la giovane in lacrime con le altisonanti parole: "Carius mihi est quod tu capillos perdidideris quam si filius meus fuisset in imperium sublimatus".¹⁰¹

Che la trasformazione della fanatica religiosa aliena da ogni frivolezza mondana in una principessa amante dei bei vestiti e dei gioielli (fig. 41) non fosse soltanto l'idea di un pittore dedito al bello, ma che corrispondesse innanzi tutto al desiderio del committente, si evince anche dal confronto con il dipinto napoletano di San Luigi di Tolosa "en majesté", nonché con gli affreschi sopra l'altare dedicato a Santa Elisabetta nella basilica di San Francesco ad Assisi.

Al pari dell'affresco di Santa Elisabetta, anche la raffigurazione di San Luigi contrasta vistosamente con la tradizione storiografica (fig. 31). Gli Angiò, pur nutrendo una certa simpatia per i francescani spirituali, per legittimare la propria sovranità si mostrarono determinati a ricoprire letteralmente d'oro, di pietre preziose e di stoffe pregiatissime l'immagine di San Luigi, le cui vesti erano state definite da Pietro Scarrier "sordida et dislacerata".¹⁰² Probabilmente ciò è da attribuire in parte anche al fatto che all'epoca sia papa Giovanni XXII, sia il priore generale dell'ordine di San Francesco Michele da Cesena osteggiavano con tutte le forze gli spirituali e il rigore con cui perseguivano l'ideale di povertà.¹⁰³ Quanto enorme fosse la differenza tra questo dipinto e l'imma-



41 Simone Martini, Santa Chiara, Santa Elisabetta di Turingia. Assisi, San Francesco, Cappella di San Martino.



42 Ricostruzione del processo di trasformazione di Sant'Orsola in Sant'Elisabetta (da *Bagnoli* [n. 89]).

gine che del Santo avevano i suoi contemporanei, si evince chiaramente dalla cronaca di Guglielmo di Cornillon sulla morte di San Luigi di Tolosa:

quamquam esset tantus prelatus, tantus homo et filius regis, cum laboraret in agonia non potuit habere de omnibus vasis suis argenteis unam tassam nec unum cloquear, cum quo ministraretur sibi aqua vel vinum ad lavandum os suum; sed oportuit ut haberet comodatam tassam unam a quodam familiari suo. Nec potuit habere de suis femoralia vel lumbare; unde oportuit quod unus socius suus traderet femoralia sua, que habebat munda, cum quibus fuit sepultus, et lumbare fuit sibi factum de una corda cum qua claudebatur et aperiebatur una fenestra. Et cum difficultate maxima potuerunt habere paramenta episcopalia ad sepeliendum eum.¹⁰⁴

La trasfigurazione di due Santi dediti entrambi a un severo ideale di povertà in immagini così sfarzose, per mano dello stesso pittore, negli stessi anni e su commissione della stessa famiglia reale, potrebbe già essere sufficiente a provare l'importanza delle mire ideologiche sottese a tale scelta. Ma la dimostrazione definitiva della tesi del primato dell'iconografia politica si ha solo analizzando il ciclo di affreschi dipinto poco dopo il 1317, sempre da Simone Martini, nel transetto della basilica inferiore di San Francesco sopra l'altare (oggi perduto) di Santa Elisabetta (figg. 46, 48).¹⁰⁵ Sette figure di Santi attestano sul piano iconografico la legittimazione degli Angiò come successori per volontà divina degli Arpadi nel regno d'Ungheria. Elisabetta, la Santa titolare, è raffigurata al centro di una serie di cinque Santi (fig. 44). La caratterizza lo stesso gesto della Cappella di San Martino, quel cordoncino tenuto con la mano destra a trattenere il manto sulle spalle. Nonostante il precario stato di conservazione dell'affresco, si notano ancora tracce dell'oro che decorava riccamente il vestito e i bordi del manto di Elisabetta, la cui immagine in origine non doveva dunque essere meno sfarzosa di quella dell'affresco nella Cappella di San Martino (fig. 41).

Qui lo è anzi ancora di più, visto che Elisabetta non indossa solo un “chapel [...] fait sour soie a rosettes d’or et a perles”, bensì una corona regale (fig. 44). Questa corona è il *leitmotiv* del ciclo di affreschi. A parte San Francesco, tutti gli altri Santi sono caratterizzati in un modo o nell’altro, attraverso l’insegna di una corona, come membri di una dinastia reale. Ai lati della Madonna, dipinta su fondo oro, vi sono i due più importanti Santi dei Carpazi (fig. 48): Stefano, il primo re d’Ungheria, con i paramenti reali e lo scettro, il globo e la corona, e, anch’egli con gli stessi paramenti, Ladislao (1040 circa – 1098), a cui si deve il deciso consolidamento della sovranità cristiana in Ungheria e la “*elevatio corporis*” di Santo Stefano e del figlio Emerico, anch’egli venerato come santo e raffigurato in questi affreschi. Nella serie di cinque Santi (fig. 46), a fianco di Elisabetta troviamo la Beata Agnese di Boemia (1205-82), figlia del re boemo Ottocar I e di Costanza d’Ungheria.¹⁰⁶ Questo posto d’onore spetta ad Agnese per tre motivi, tutti strettamente connessi con l’ideologia angioina: in quanto parente di Santa Elisabetta, anello di congiunzione tra le dinastie degli Arpadi e degli Angiò; in quanto aristocratica appartenente, per il tramite della madre, alla dinastia reale degli Arpadi; e come prima clarissa di sangue reale, dunque affine anche in questo a Elisabetta, che apparteneva al terzo ordine francescano. Accanto ad Agnese è raffigurato Sant’Emerico d’Ungheria (tra il 1000 e il 1007-1031; fig. 47), unico figlio di re Stefano e dunque collegato alla figura di questi nell’affresco accanto, con il fondo oro (fig. 48).



43 Intagliatore d’avorio francese del primo Trecento, L’Assemblée. Parigi, Musée National du Moyen-Âge – Thermes de Cluny.



44 Simone Martini, Santa Elisabetta di Turingia. Assisi, San Francesco, transetto della basilica inferiore.



45 Scultore francese del 1240 circa, cosiddetto Filippo Augusto. Reims, Cattedrale di Notre-Dame, facciata del transetto nord.

Nessuno dei cinque Santi di sangue reale dipinti su fondo azzurro (fig. 46) ebbe mai la corona: Emerico morì giovane in un incidente; Luigi rinunciò alla corona in favore del fratello Roberto; Elisabetta andò in sposa a un nobile non di stirpe reale; Agnese entrò in convento. E tuttavia Simone Martini diede una corona a tutti loro. Per Emerico e Agnese inventò una forma fino a quel momento ignota all'iconografia medioevale, una corona che potremmo definire 'potenziale', alla quale entrambi avevano più o meno direttamente diritto ma che rimase loro preclusa. Questa 'corona potenziale' è composta da due file lievemente ricurve di punzonature dorate che compaiono sopra l'aureola, e che evocano l'idea di una corona senza peraltro replicarne propriamente la forma (fig. 47). Luigi di Tolosa, unico di questa serie ad avervi rinunciato consapevolmente, regge una corona rovesciata con la punta delle dita della mano sinistra, un gesto così indolente da far temere che la corona possa cadere da un momento all'altro giù dall'affresco e ruzzolare sul pavimento della chiesa (fig. 46). Soltanto Elisabetta, al pari di una 'vera regina', porta sul capo una grande corona (fig. 44) che la contraddistingue come la Santa che più di tutti rappresenta l'unione delle dinastie degli Arpadi e degli Angiò: un ruolo incompatibile con l'ideale di povertà perseguito dalla vera Elisabetta. Che anche Luigi di Tolosa (fig. 46) dovesse assolutamente comparire in questa serie di Santi destinati a legittimare la sovranità angioina in Ungheria, si rileva da quel brano della predica *De S. Lodovico episcopo Tolesano* di François de Meyronnes già citato prima, ma che è opportuno ripetere per l'importanza centrale di ciò che afferma: "[*San Luigi, fratello di re Roberto d'Angiò,*] fuit de genere sanctorum ex parte matris, nam mater sua Maria Ungariae [*moglie di Carlo II d'Angiò*] fuit de stirpe sanctorum Stephani, Ladislai, et Emerici Ungarorum regum [...], et novissime nulla mulier de alio sanguine regio fuit canonizata nisi sancta Elisabeth de cuius stirpe mater beati Lodovici fuit".¹⁰⁷



46 Simone Martini, I Santi Francesco, Lodovico di Tolosa, Elisabetta di Turingia, Agnese di Boemia, Emerico d'Ungheria. Assisi, San Francesco, transetto della basilica inferiore.



47 Simone Martini, Sant'Emerico d'Ungheria. Assisi, San Francesco, transetto della basilica inferiore.



48 Simone Martini, la Madonna con i re santi d'Ungheria Stefano e Ladislao. Assisi, San Francesco, transetto della basilica inferiore.

In quale misura tutte le immagini esaminate in questo capitolo siano collegate da *un unico* pensiero di fondo, si evince confrontando nuovamente gli affreschi dipinti sopra l'altare di Santa Elisabetta con l'immagine napoletana di San Luigi di Tolosa "en majesté" (fig. 31). A prima vista questo dipinto sembra realizzato al solo scopo di legittimare la dignità reale di Roberto d'Angiò. Ma gli stemmi qui raffigurati non rimandano soltanto ai territori realmente governati da Roberto, bensì anche ai regni di Francia e d'Ungheria. Significativamente, gli stemmi ungheresi non sono raffigurati solo sulla predella, dunque in posizione subordinata, ma anche in primo piano, sulla mitra e sul manto di San Luigi. Tutti questi stemmi mettono dunque in luce l'idea dell'unità dei regni angioini, rappresentati dai 'Santi politici' Luigi di Tolosa, Luigi IX, Elisabetta e Maddalena.

Per quanto tutte e tre le opere di Assisi qui esaminate, e cioè la vetrata della Cappella di San Luigi, gli affreschi dell'arco d'ingresso della Cappella di San Martino e quelli sopra l'altare dedicato a Santa Elisabetta, siano state realizzate solo vari anni dopo la morte del cardinale Partino da Montefiore, non si può non ipotizzare una certa influenza del committente sulle prime due opere. Quantomeno la raffigurazione di Santa Elisabetta come una regina dalle ricche vesti (figg. 41, 44) doveva certo corrispondere alle idee del cardinale, decisamente contrario ai radicali ideali di povertà degli spirituali. Il principe della chiesa, impegnato quale emissario del papa a sostenere l'acquisizione dell'Ungheria da parte degli Angiò, e dunque particolarmente interessato alla figura di Santa Elisabetta, doveva aver trasmesso a Simone Martini, che aveva incontrato a Siena pochi mesi prima di morire affidandogli probabilmente l'incarico di eseguire le opere in San Francesco ad Assisi, l'immagine di un amante dello sfarzo. Pertanto Simone, nella Cappella di San Martino, raffigurò il cardinale con un manto dalla fodera ricamata d'oro che ben poco si confà all'ideale di un ordine mendicante.

Le indagini sugli affreschi della Cappella di San Martino da poco intraprese dall'Istituto Centrale di Restauro hanno rivelato che la figura di Santa Elisabetta fu dipinta in due diverse fasi. In un



49 Simone Martini, Santa Maria Maddalena. Assisi, San Francesco, Cappella di San Martino.



50 Jean Pucelle, Annunciazione, Libro d'Ore di Jeanne d'Évreux. New York, The Metropolitan Museum, Cloisters Collection.

primo tempo Simone dipinse un'immagine di Sant'Orsola, riconoscibile dall'attributo della freccia (fig. 42). Solo in seguito, dopo la canonizzazione di Luigi di Tolosa e il conseguente emergere dell'idea di raffigurare i "Santi politici" rappresentanti la sovranità degli Angiò, Simone trasformò Sant'Orsola in Santa Elisabetta, ridipingendo la freccia e trasformandola nel cordoncino che regge il manto (fig. 41). Questa ricostruzione non modifica tuttavia il nucleo centrale della nostra tesi sull'iconografia politica. Decisiva è infatti unicamente la circostanza che il pittore e i suoi committenti consideravano la figlia del re di Britannia, nota per la sua particolare avvenenza e grazia¹⁰⁸, un modello adeguato per raffigurare Santa Elisabetta, che pure conduceva una vita diametralmente opposta. Evidentemente Simone Martini e il rappresentante degli Angiò erano così soddisfatti di questa prima, affascinante immagine della giovane principessa, che cercarono per quanto possibile di conservarla anche nel rimaneggiamento iconografico. Unico elemento di disturbo era la freccia (fig. 42). Con grande abilità, Simone Martini fece ricorso a quel gesto prediletto della corte francese (figg. 43, 45), conferendo così a Elisabetta, protettrice celeste della dinastia angioina strettamente imparentata con la corte di Francia, l'attributo di 'Santa francese'.

Maria Maddalena: simbolo del legame tra i dominî di Napoli e Provenza

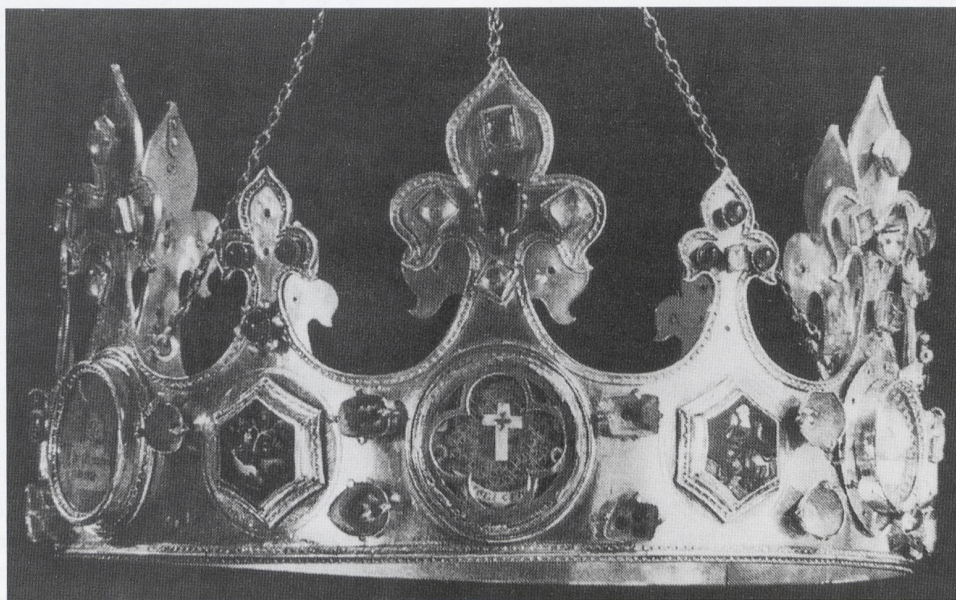
Nell'introduzione a questo capitolo abbiamo già accennato all'accurata regia, da parte del futuro re Carlo II, della scoperta delle reliquie di Santa Maria Maddalena nella chiesa di Saint Maximin vicino a Aix-en-Provence. Scavando con le proprie mani in cerca di queste reliquie, il principe d'Angiò aveva fondato il culto di una 'Santa personale' che legittimava la sua sovranità nel regno di Provenza. Il 5 maggio 1280 Carlo aveva fatto traslare solennemente i resti della Santa nella teca esposta in Saint Maximin. L'importanza in seguito acquisita da questo culto per i re angioini si evince chiaramente da un brano della predica di Fra Giovanni Regina da Napoli in memoria di Carlo II, morto il 5 maggio 1309: "Et evidenti signo quia eadem die, quinta madii qua scilicet talis translatio facta fuit supradictus rex Karolus obiit [...] propter quod beata Maria Magdalena ei vere dicere potuit (id est Reges primo): 'Sicut mater amat unicum filium suum ita te diligebat'".¹⁰⁹ Sotto il dominio angioino, Maria Maddalena divenne un simbolo dell'unità dei regni nel sud d'Italia e di Francia. Carlo II, che voleva essere tumulato a Saint Maximin in prossimità delle reliquie della Santa, ordinò anche che il suo cuore, dopo la morte, fosse sepolto nella chiesa di Santa Maria Maddalena (poi San Domenico) a Napoli.¹¹⁰

Al pari delle immagini su descritte di Luigi di Tolosa e di Elisabetta di Turingia, l'affresco di Maria Maddalena dipinto da Simone Martini (fig. 49) è parte di un programma iconografico dettato dall'ideologia di dominio degli Angiò. In questo caso però la definizione dell'iconografia politica è ben più difficile che nell'analisi dell'affresco di Santa Elisabetta, dove il contrasto estremo fra il ritratto storiografico e l'immagine di Simone quasi ci obbliga a una tale interpretazione, o nell'esempio di San Luigi, dove si poteva rimandare al contenuto indiscutibilmente politico della vetrata della Cappella a lui dedicata. Con la dovuta cautela vorremmo dunque avanzare l'ipotesi che Simone Martini abbia utilizzato consapevolmente dei procedimenti stilistici del gotico francese per meglio caratterizzare Maria Maddalena come Santa protettrice dei dominî angioini di Francia (fig. 49).

Per concludere, varrà la pena ricordare che nello stesso periodo anche certi artisti parigini stavano tentando di coniugare consapevolmente stilemi francesi e italiani. Un esempio fra tutti, l'*Annunciazione* dipinta da Jean Pucelle nel Libro d'ore di Jeanne d'Évreux (fig. 50).¹¹¹ Mentre la resa dello spazio e dell'Angelo sono chiaramente influenzati dalla *Maestà* di Duccio, l'aspetto della Madonna richiama in modo stupefacente quello prettamente francese della Maddalena di Simone Martini (figg. 49, 50).



51 Simone Martini (scuola di), Santa Caterina. Settignano, Villa I Tatti, Collezione Berenson.



52 Orafo parigino del primo Trecento, Couronne du Paraclet. Amiens, Tesoro della Cattedrale.

Corone, gioielli

Grazie al legame con la corte reale di Napoli, suo principale committente negli anni immediatamente successivi al 1317, Simone Martini sviluppò una particolare predilezione per la lussuosa moda parigina. Nei suoi dipinti di questo periodo abbondano infatti i preziosi monili in voga alla corte di Francia e, per imitazione, a Napoli. Nonostante che l'Archivio di Napoli sia andato distrutto nel 1943, alcuni scritti consentono ancora di ricostruire con sufficiente chiarezza lo scambio tra Parigi e Napoli. Dagli anni settanta del Duecento ci sono pervenute lettere con le quali re Carlo I d'Angiò ordinava a Parigi abiti e gioielli per sé, la regina e la corte.¹¹² Inoltre conosciamo i nomi di alcuni orafi francesi operanti presso la corte angioina: nel 1269 "Jacobus de Atrebat [Arras] aurifaber familiaris noster"; dal 1297 al 1311 "Gottifredus Guillelmus de Verdelay [Vézelay] et Miletus de Ausurro [Auxerre] aurifabri et familiares nostri". E che a Napoli fossero già attivi degli orafi senesi quando Simone Martini iniziò a lavorare per gli Angiò, è attestato da un certo Pietro di Simone che nel 1313 si trovava al servizio di re Roberto.¹¹³

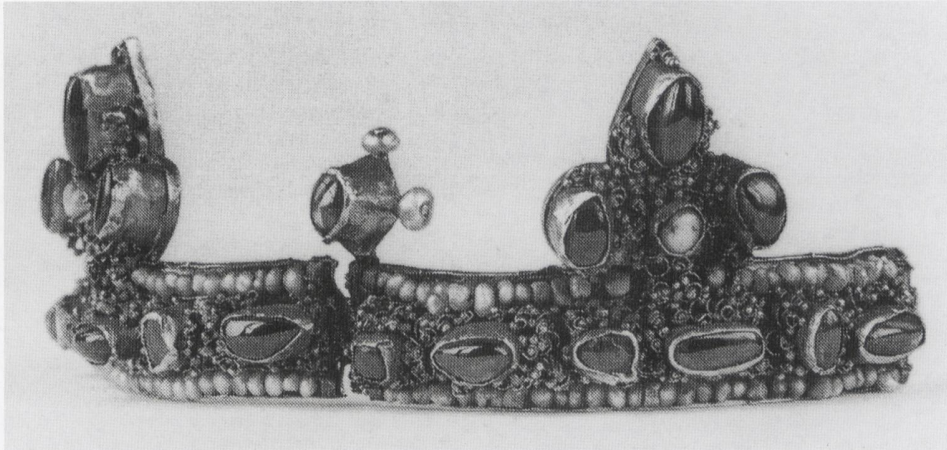
Non vi è dubbio che nel primo Trecento Parigi fosse il principale centro europeo dell'arte orafa, attività che ebbe una sorprendente fioritura nell'ultimo decennio del Duecento: il *Livre de la Taille* registra nel 1292 a Parigi centosedici botteghe orafe, che nel 1300 sono già diventate duecentocinquantuno¹¹⁴, molte delle quali concentrate nella rue Quincampoix. Nel 1323 Jean de Jandon descrisse con dovizia di particolari le nuove "Halles des Champeaux" appena inaugurate, il cui piano superiore era riservato a chi commerciava in stoffe pregiate e in preziosi manufatti dioreficeria.¹¹⁵

Soltanto a Napoli Simone Martini può aver visto la corona francese che nei primi anni venti del Trecento ispirò la *Santa Caterina* realizzata nella sua bottega che si trova nella Villa I Tatti di Settignano (fig. 51). Pur in mancanza di corone francesi di quel periodo, il confronto con la "Couronne du Paraclét" realizzata a Parigi nel primo Trecento a imitazione delle corone reali del tempo, una *couronne-reliquaire* oggi conservata nel tesoro della cattedrale di Amiens (fig. 52)¹¹⁶ consente di farsi un'ottima idea della straordinaria precisione con cui Simone Martini replicò il modello francese. La corona, contenente numerose reliquie e in origine appesa sopra uno degli altari della chiesa abbaziale di Paracléto, corrisponde, seppure in forma lievemente ridotta (altezza cm 10,8, diametro cm 20,3), alle dimensioni di una vera corona regale. Al pari di quella raffigurata da Simone Martini, la "Couronne du Paraclét" è adornata con sei *grands fleurons* e altrettanti *petits fleurons*. Anche le decorazioni dei singoli fiori e della base sono perlopiù identici. Sia i *grands fleurons* che i *petits fleurons* recano al centro una pietra di particolare pregio, circondata da quattro più piccole. Sulla base, in corrispondenza dei fiori, sono incastonate delle lamine smaltate incorniciate da quattro pietre preziose.

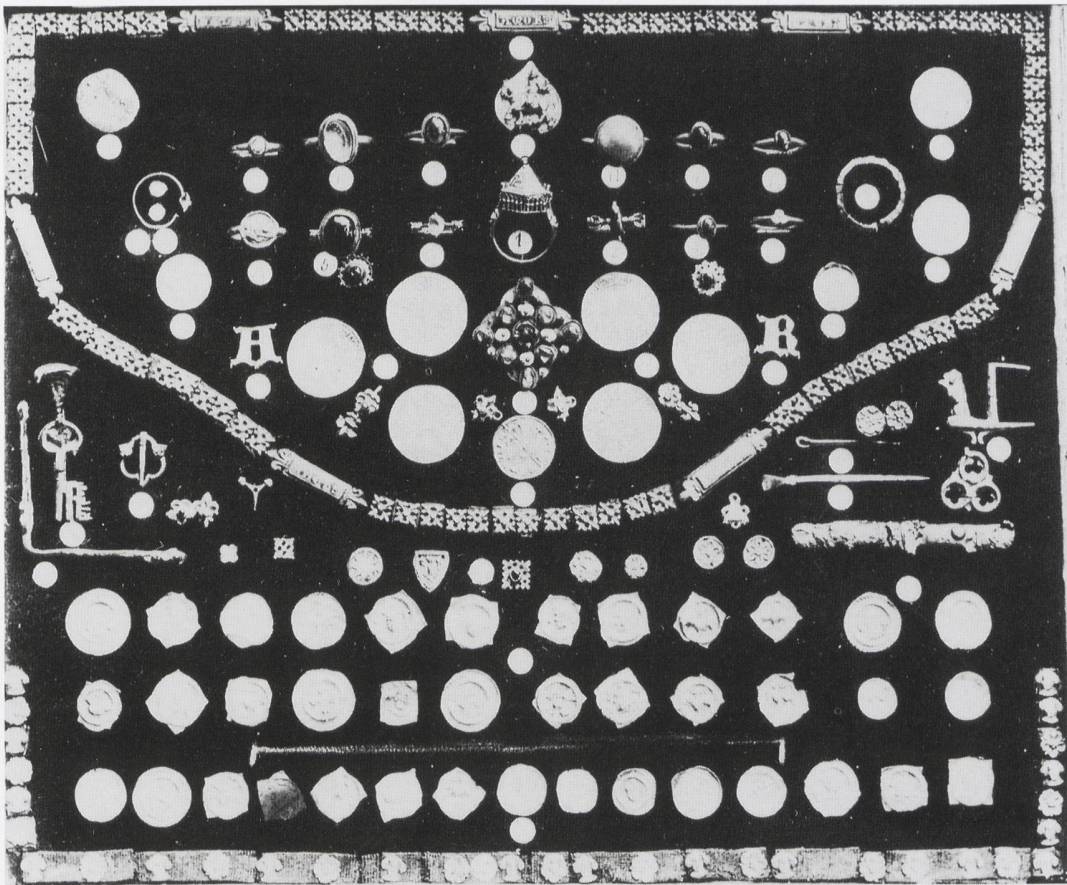
Chissà quante ricche borghesi e aristocratiche toscane, davanti alla *Santa Caterina* dipinta nel 1319/20 da Simone Martini per la chiesa domenicana di Pisa a essa dedicata (fig. 53), avranno studiato con sguardo attento e bramoso le coroncine francesi vietate dalle leggi suntuarie. Solo una volta, nel tardo Duecento, le donne di Siena erano riuscite a infrangere tale divieto: nel dicembre 1291, durante un soggiorno a Siena del conte Roberto di Artois, gli si erano rivolte con la preghiera di intervenire presso il governo cittadino affinché concedesse di portare coroncine d'oro, e non solo quei cerchietti o ghirlande d'argento senza perle autorizzati dal 1274. In effetti l'intervento ebbe successo — ma già il mese successivo, il gennaio 1292, il vecchio divieto fu ripristinato.¹¹⁷ In tal senso Siena non costituisce un'eccezione: ovunque fossero in vigore delle leggi suntuarie nel tardo Duecento e nel primo Trecento, a Pisa come a Perugia, a Mantova come a Parma o a Modena¹¹⁸, ricorre sempre la stessa norma: anche alle cittadine più ricche era proibito portare corone d'oro di qualsiasi tipo, fossero pure di dimensioni modeste come quella della *Santa Caterina* dipinta a Pisa da Simone Martini. Rigorosamente vietati erano anche i gioielli adorni di perle, come quelli che ammiriamo nella Santa dipinta da Simone (fig. 53). Anche in questo caso il pittore deve



53 Simone Martini, Santa Caterina. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



54 Orofo parigino del primo Trecento, frammento di un Cercle de tête. Parigi, Musée du Louvre.



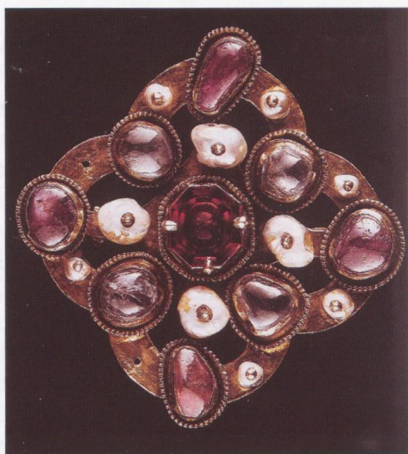
55 Il Tesoro di Colmar in una fotografia del 1930 circa. Parigi, Musée National du Moyen-Âge – Thermes de Cluny, Archivio.



56 Simone Martini, Santa Caterina. Firenze, collezione privata.



58 Simone Martini, *Santa Lucia*. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.



57 Orofo parigino (?) del primo Trecento, Spilla proveniente dal Tesoro di Colmar. Parigi, Musée National du Moyen-Âge – Thermes de Cluny.



59 Orofo parigino (?) del primo Trecento, Spilla proveniente dal Tesoro di Colmar. Parigi, Musée National du Moyen-Âge – Thermes de Cluny.



60 Simone Martini, Santa Caterina. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.



61 Spilla del primo Trecento trasformata nel 1357 circa in reliquiario di Santa Elisabetta di Turingia. Udine, Tesoro del Duomo.

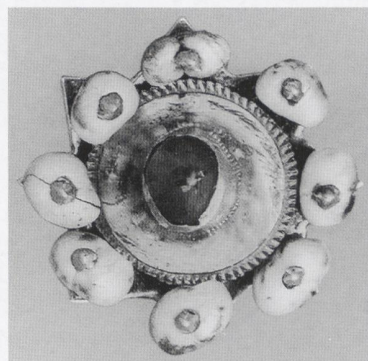
dunque aver preso a modello una coroncina vista a Napoli, che doveva somigliare abbastanza a quel frammento alto cm 2,7 di un'opera di oreficeria parigina del primo Trecento, conservato al Louvre (fig. 54).¹¹⁹

Delle opere di oreficeria medioevale si sono conservate soprattutto quelle destinate a un uso religioso. Quelle profane venivano perlopiù distrutte già pochi decenni dopo la loro realizzazione, quando venivano ritenute non più rispondenti agli ultimi dettami della moda, e i metalli pregiati e le pietre preziose venivano riutilizzati per nuove opere. Il rapporto numerico tra le opere di oreficeria profane e religiose giunte fino a noi risulta pertanto ingannevole: si pensa che in origine quasi il novanta per cento della produzione orafa del periodo gotico fosse destinato all'uso profano.¹²⁰

Al più tardi dagli anni venti del secolo scorso si conosce tuttavia almeno *una* fonte da cui trarre informazioni più precise sui gioielli gotici: la scoperta del tutto casuale dei tesori nascosti da mercanti ebrei all'epoca delle peggiori persecuzioni del Medioevo, costituiti soprattutto da monete e gioielli. Uno di questi tesori fu rinvenuto a Colmar già nel 1863, durante i lavori di ristrutturazione di una casa situata tra rue des Juifs (oggi rue Berthe-Molly) e rue Weinemer, anche se la storia dell'arte ne è venuta a conoscenza soltanto dal 1923, quando fu acquistato in blocco dal Musée de Cluny di Parigi.¹²¹ Già allora mancavano alcuni pezzi, cosicché è lecito pensare che in origine il ritrovamento fosse ancora più ricco. Il tesoro acquistato dal Musée de Cluny, in larga parte riprodotto nella foto del 1930 circa qui pubblicata (fig. 55), comprendeva 1 moneta d'oro, 333 d'argento, 1 barra d'argento e 52 opere di oreficeria, tra cui anche, significativamente, un anello decorato con una torre in miniatura che aveva una funzione importante nelle cerimonie nuziali ebraiche.¹²² Tra le più belle di queste opere di oreficeria vi sono tre spille ben visibili nella foto del 1930, due



62 Simone Martini, Santa Agnese. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



63 Orofa parigino (?) del primo Trecento, Spilla proveniente dal Tesoro di Erfurt. Weimar, Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie.

delle quali sono di particolare interesse per la nostra ricerca. L'anno in cui le persecuzioni degli ebrei in Alsazia toccarono il culmine, il 1349, fornisce un sicuro *terminus ante quem* per la datazione di questi gioielli; essi dovrebbero peraltro risalire in massima parte ad alcuni decenni prima, trattandosi con certezza di opere non immesse sul mercato, ma ricevute in pegno da mercanti ebrei in cambio di prestiti di denaro contante. Di fronte ai pezzi più belli non si può non pensare a una provenienza parigina: ma poiché tutte queste opere sono prive di punzonature che consentano di risalire al luogo di lavoro dell'orafa che le realizzò, il problema non è di facile soluzione. Dobbiamo inoltre considerare che le opere importate dalla Francia venivano imitate in molti paesi, cosicché, di fronte al numero estremamente esiguo di pezzi localizzati con sufficiente certezza, risulta molto difficile distinguere tra opere parigine e opere provenienti, tanto per fare un esempio, da Colonia o da Strasburgo. Sicuro è soltanto che nella maggior parte dei casi lo stile determinante è quello parigino.

Alla scoperta di Colmar seguirono altri ritrovamenti, sui quali non possiamo però dilungarci in questa sede. Di particolare importanza per la nostra ricerca è solo un altro ritrovamento di epoca molto recente, il tesoro scoperto nel 1998 nell'ex quartiere ebraico di Erfurt (per l'esattezza nella Michaelisstrasse), che è ben più grande di quello di Colmar: 3041 monete, 14 barre d'argento e circa 600 opere di oreficeria, tra cui 8 spille che per noi sono specialmente interessanti.¹²³

Che Simone Martini, nel riprodurre questi gioielli, non si accontentasse di merce comune ma intendesse rallegrare le sue ammiratrici mostrando loro i più preziosi manufatti dell'arte orafa di Parigi, si evince da una *Santa Caterina* oggi conservata a Firenze in una collezione privata, e facente parte in origine di una pala d'altare dipinta intorno al 1315/17 per la chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano (fig. 56). La spilla sfoggiata dalla Santa è sorprendentemente simile al gioiello del tesoro di Colmar (fig. 57) che si vede al centro della nostra foto (fig. 55), datato intorno al 1320 —

quindi agli stessi anni del dipinto proveniente da San Gimignano (fig. 56). Gli studiosi concordano sull'origine francese di questo sfarzoso gioiello (che misura cm 3,7 x 3,7), e aggiungono quasi sempre la dicitura "Parigi?"¹²⁴

La riproduzione del gioiello francese da parte di Simone Martini è un capolavoro di precisione (fig. 56). Il pittore rese alla perfezione il lavoro dell'orafo, con le pietre fissate alla base rigorosamente geometrica mediante montature d'oro sottilissime che ne cingono strettamente i bordi irregolari. Ma soprattutto, Simone evidenziò il principio compositivo fondato su un preciso rapporto numerico (1 : 4 : 8). Nella spilla di Colmar conservata al Musée de Cluny si contano una pietra rossa al centro, quattro pietre viola, quattro rosse, quattro perle grandi e otto piccole (fig. 57). Nonostante non si conosca con precisione il modello francese utilizzato da Simone, la somiglianza con il gioiello di Colmar, conservatosi per puro caso, colpisce anche per quanto riguarda la composizione numerica. Nel dipinto proveniente da San Gimignano si notano infatti una pietra rossa piuttosto grande al centro, nonché quattro pietre rosse e altrettante scure lungo il bordo circolare. Seguendo invece la croce inscritta nel cerchio, si contano otto pietre blu sulle braccia e altre quattro, anch'esse scure, incastonate nei quadranti (fig. 56). Che in questo dipinto Simone abbia effettivamente ripreso un principio compositivo determinante per i capolavori dell'oreficeria francese realizzati intorno al 1320, si evince anche dal confronto con gli inventari dei tesori, spesso sorprendentemente dettagliati. Nell'inventario del 1328 della regina Clemence d'Ungheria ad esempio, appartenente alla casata angioina, una delle spille più sontuose è così descritta: "un fermal a une grosse esmeraude, 4 ballois, 4 petites esmeraudes et 16 perles".¹²⁵

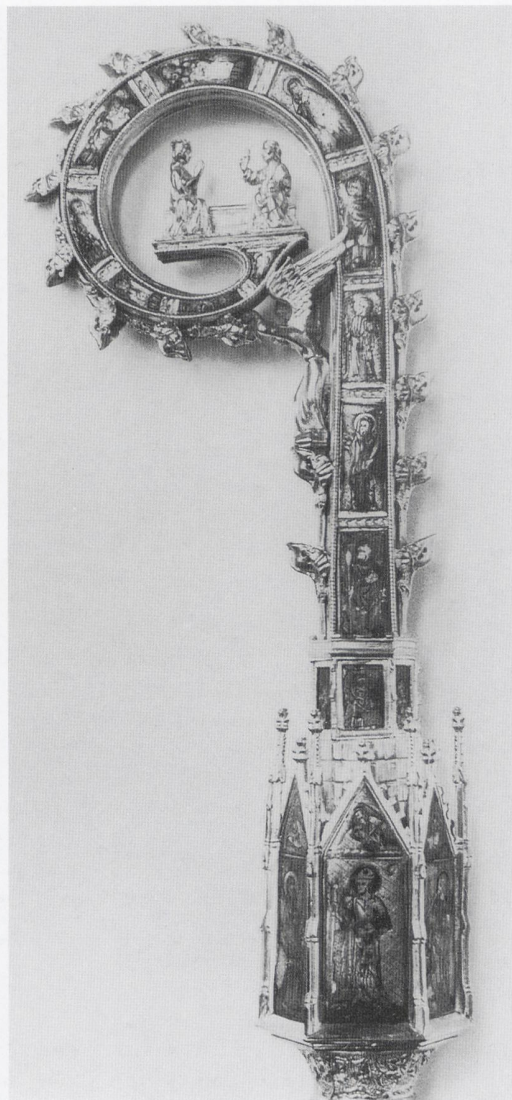
Che Simone Martini fosse davvero un grande ammiratore dell'oreficeria francese è testimoniato da altri due dipinti: nella *Santa Lucia* del polittico oggi esposto allo Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, proveniente dalla chiesa di Santa Maria dei Servi a Orvieto, si è ritenuto di individuare un'altra delle tre spille conservate nel tesoro di Colmar — con l'ovvia precisazione che anche in questo caso Simone non può certo essersi ispirato a questo preciso gioiello, ma solo a uno molto simile (figg. 58, 59).¹²⁶ Mentre la *Santa Caterina* di quello stesso polittico sfoggia una spilla (fig. 60) vistosamente simile a un gioiello conservato nel tesoro di Udine, giunto fino a noi solo in virtù del fatto che alcuni decenni più tardi l'imperatore Carlo IV lo fece trasformare in un contenitore per una reliquia di Santa Elisabetta, collocata nella tomba del beato Bertrando (fig. 61). Sul bordo esterno, aggiunto ai tempi di Carlo, si legge:

ISTA · RELIQUIA · FUIT · D[e] · SĀ · ELISABET · REINA · UNGARIE · QŪA · D · D · CAROLUS ·
I[m]P[er]ATOR · BEATO · B[er]TRANDO · OB · REVERENCIAM · D · CORPORIS · BERTRANDI ·¹²⁷

Decorano la spilla uno zaffiro, quattro rubini e quattro perle. Anche in questo caso troviamo un *pendant* in un inventario dello stesso periodo, e cioè nell'elenco del 1301 dei gioielli della contessa d'Artois, tra i quali è citato anche "un petit fremaill d'or, a 4 esmeraudes et a 1 rubis".¹²⁸ Un ulteriore rimando a un gioiello francese — questa volta copiato per così dire alla lettera — è stato fornito dalla recente scoperta del tesoro di Erfurt, esposto a Parigi nella primavera 2007. Tra le otto spille di questo tesoro vi è un prezioso oggetto in miniatura di cm 1,6 di diametro, recante al centro un rubino circondato da otto perle¹²⁹ — esattamente lo stesso numero che ritroviamo nella *Santa Agnese* della predella del polittico pisano dipinto da Simone nel 1319/20 (figg. 62, 63).

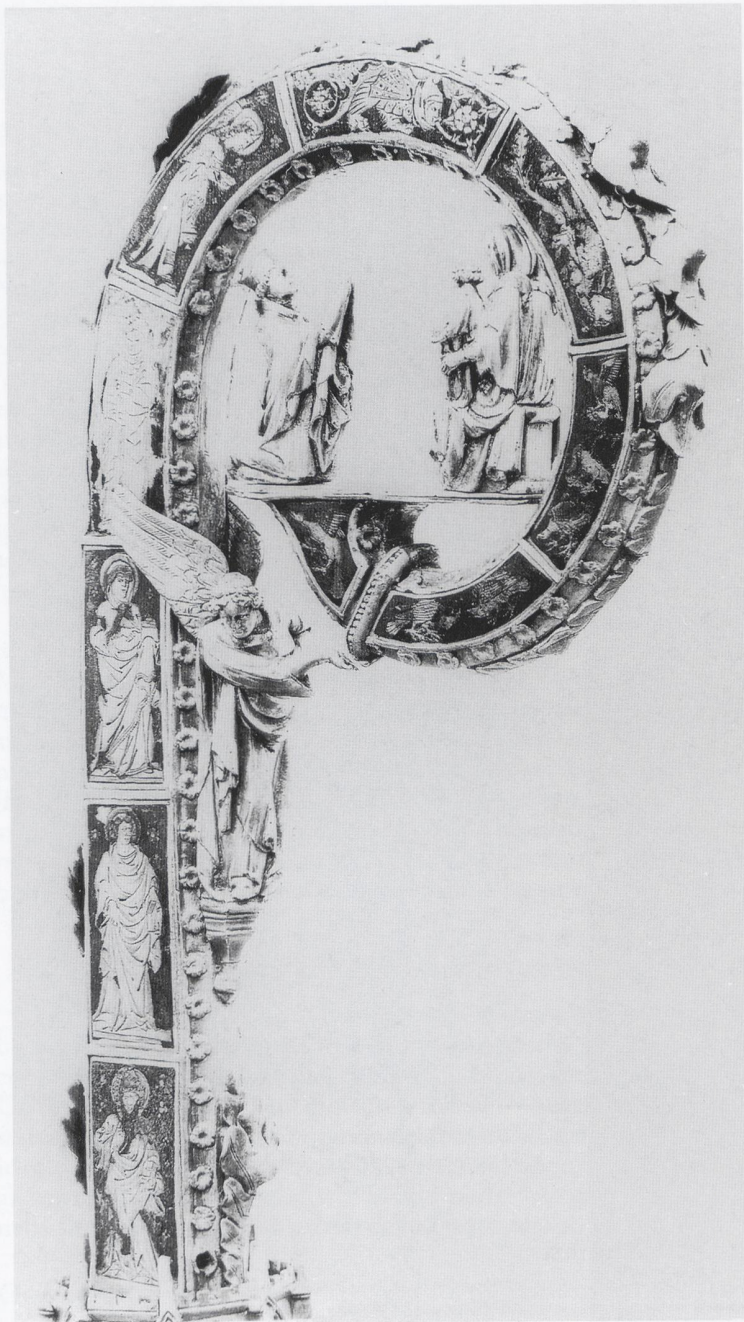
Orafi senesi

Intorno al 1320, in Toscana il genere artistico maggiormente influenzato dal gotico francese era l'arte orafa. Alcune delle opere più significative degli orafi senesi mostrano una tale somiglianza con modelli francesi, da giustificare in questi casi l'uso del termine "gotico internazionale". Tale termine si attaglia perfettamente al pastorale conservato nella Cattedrale di Città di Castello, attribuito a Goro di Gregorio e datato al 1320 circa (figg. 64, 66).¹³⁰ Questo capolavoro dell'oreficeria



65 Orafo francese (?) del 1320 circa, Pastorale. Haarlem, Cappella del Palazzo vescovile.

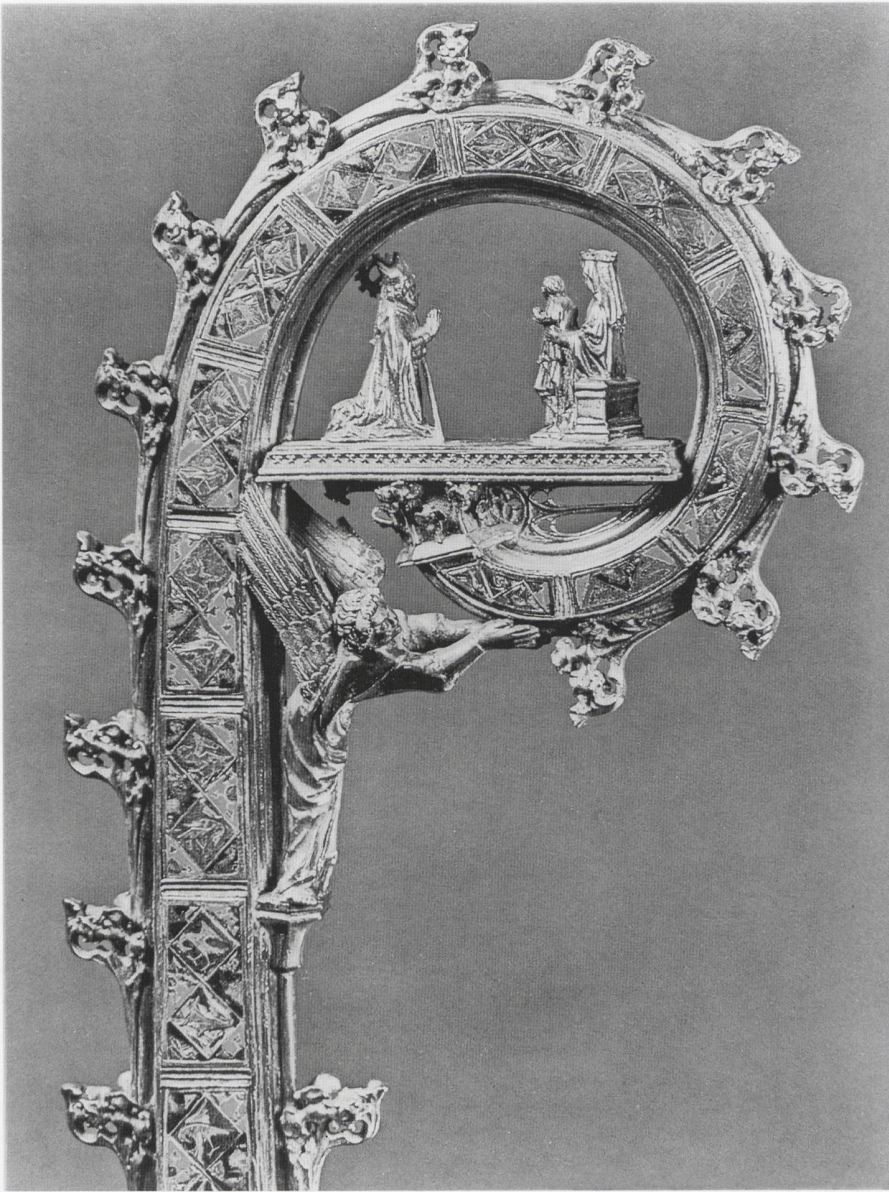
64 Goro di Gregorio, Pastorale. Città di Castello, Duomo.



66 Goro di Gregorio, Pastorale. Città di Castello, Duomo.

Pagina seguente:

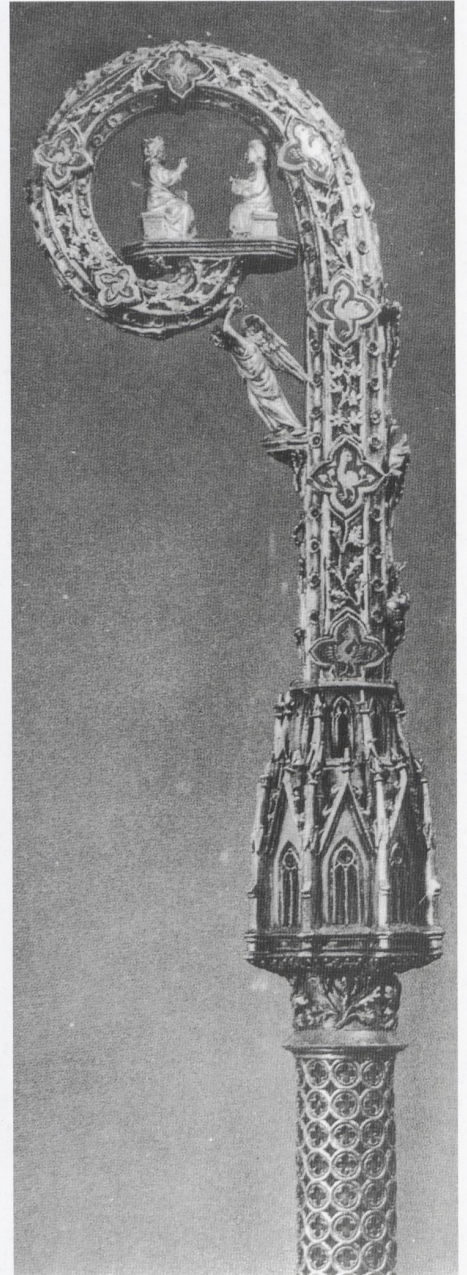
67 Orafo parigino (?) del primo
Trecento, Pastorale. Colonia,
Duomo.



senese appartiene allo stesso gruppo di tre opere stilisticamente affini che oggi si trovano a Haarlem (fig. 65), Londra e Colonia (figg. 67, 71). Il pastorale conservato nella cappella del palazzo vescovile di Haarlem, proveniente dall'abbazia benedettina di Egmond presso Alkmaar¹³¹, non è genuinamente francese, bensì un'opera realizzata a imitazione di un modello probabilmente parigino (fig. 65). Se osserviamo i pastorali di Haarlem e di Città di Castello, così straordinariamente simili nella composizione e in numerosi dettagli formali, si comprende subito quanto la definizione di "gotico internazionale" sia appropriata nel caso di alcune opere di oreficeria realizzate intorno al 1320 in vari paesi europei (figg. 64, 65).



68 Simone Martini, particolare di fig. 31: San Lodovico di Tolosa. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



69 Orafo senese (?) del primo Trecento, Pastorale. Atri, Museo capitolare.

Il pastorale del Victoria and Albert Museum, appartenente anch'esso a questo gruppo, è in pessimo stato di conservazione, tanto da non consentire la riproduzione.¹³² Le foglie ornamentali furono ripristinate in epoca tardo-gotica, le figure nell'Ottocento. Eppure questa opera presenta ancora un certo interesse come testimonianza della esemplarità di un modello francese anche a distanza di decenni, nonché per l'evidente localizzazione della sua origine lontano da Parigi. Stando all'iscrizione, infatti, il pastorale fu realizzato nel 1351 per l'abate del monastero di Reichenau, Eberhard von Brandis, da una bottega locale probabilmente situata a Costanza e su incarico del tesoriere di quello stesso monastero, Nikolaus von Gutenberg.

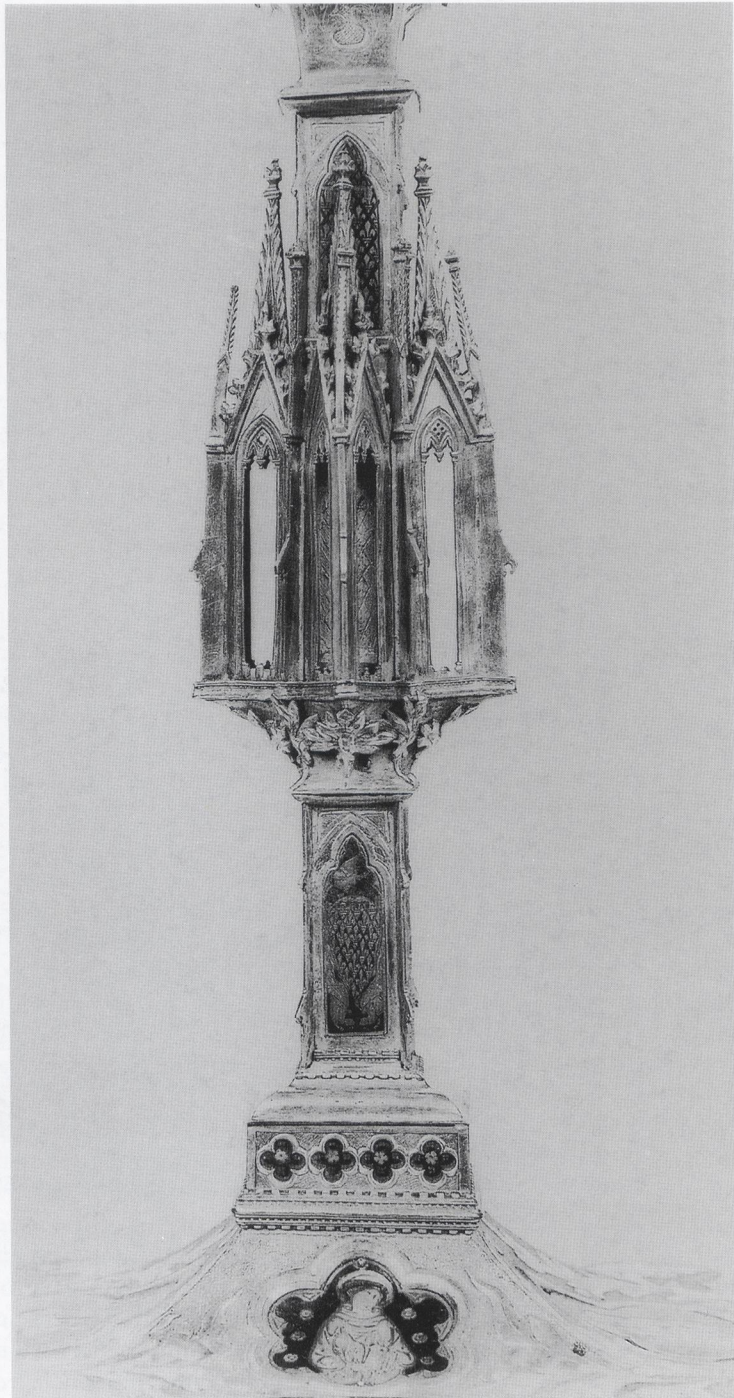
Il pastorale conservato nel tesoro del Duomo di Colonia, realizzato con ogni probabilità in Francia tra il 1300 e il 1320¹³³, mostra con la massima evidenza l'aspetto che doveva avere il 'modello parigino' di questo gruppo (figg. 67, 71). Anche da questo confronto si evince la precisione con cui Goro di Gregorio imitò la composizione ideata da un orafo francese. Nell'opera di Colonia, come in quella di Città di Castello, il riccio reca all'estremità della voluta una piastra su cui poggia la figura di un vescovo in ginocchio davanti alla Madonna in trono (figg. 66, 67). È da notare che il Bambino è raffigurato in piedi, cosa all'epoca ancora molto rara nell'arte italiana. La massima somiglianza si riscontra nell'Angelo che sorregge con le mani tese l'estremità del riccio. Ma ben diverso è lo stile delle figure: nonostante l'influenza di modelli francesi, Goro di Gregorio si distingue per una grande indipendenza stilistica.

Dove può aver visto Goro di Gregorio il suo modello francese? O meglio: conosceva un artista i cui disegni avessero richiamato la sua attenzione su quel modello? Sorge spontanea l'ipotesi che a consigliare gli orafi senesi nella scelta dei loro modelli sia stato Simone Martini, il cui nipote Barnaba di Donato Martini era un orafo, al pari del padre e del fratello del suocero di Simone, Memmo di Filippuccio.¹³⁴ Intorno al 1317 o poco dopo, nel dipinto napoletano di San Luigi di Tolosa Simone raffigurò un pastorale (fig. 68) la cui composizione è molto simile alle citate opere di Haarlem, Colonia e Città di Castello. L'ipotesi più volte avanzata, che Simone Martini abbia operato anche come disegnatore di lavori di oreficeria se non addirittura come orafo, potrebbe trovare conferma nella precisione con cui qui è resa un'opera francese (o realizzata a imitazione di un modello parigino). Il pastorale nella Cattedrale di Atri (fig. 69), realizzato da un maestro italiano (forse senese?), ci dà un'idea dell'aspetto che poteva avere il lavoro di oreficeria che Simone Martini replicò con tanta acribia.

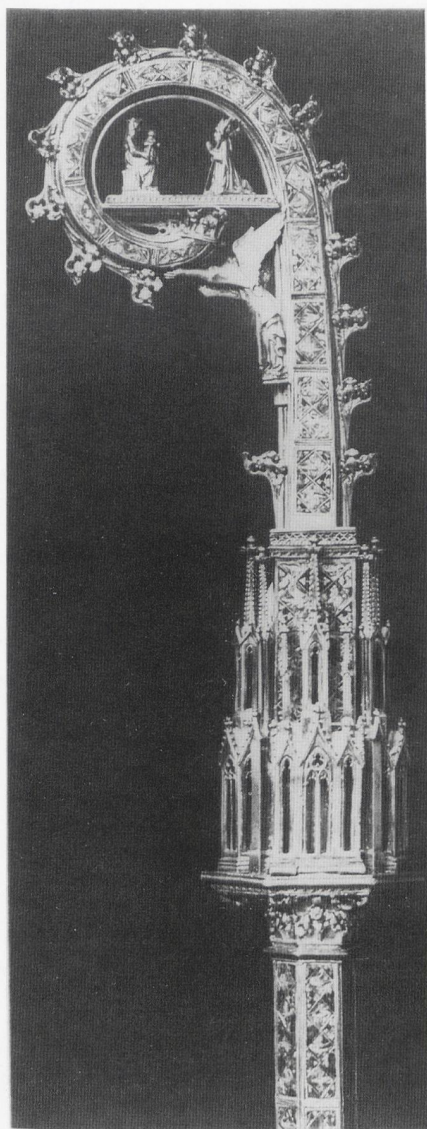
Contemporaneamente, il nome di Simone Martini rimanda alla corte francofona di Napoli. Gli orafi senesi che lavoravano al servizio degli Angiò, come l'artista della Croce di Santa Vittoria in Matenano (fig. 70; si noti lo stemma angioino sulla base della croce), dovevano impadronirsi di uno stile di impronta chiaramente francese per rispondere alle esigenze estetiche di quell'ambiente.¹³⁵ Il maestro della Croce di Santa Vittoria copiò consapevolmente le architetture in miniatura degli orafi francesi, quali si vedono ad esempio nel citato pastorale di Colonia (fig. 71) o nella base, all'incirca coeva, di una Croce distrutta a Berlino nel 1945 e dunque qui documentata con una foto di qualità mediocre (fig. 72).¹³⁶ Ma mentre i maestri francesi abbagliano l'osservatore con la loro virtuosistica ricchezza formale, l'orafo senese opera al contrario una riduzione delle forme, nel tentativo di conferire maggiore nitore strutturale a questa architettura in miniatura.

Le considerazioni fin qui esposte avvalorano l'ipotesi che Goro di Gregorio, nel progettare il pastorale di Città di Castello, si sia servito del disegno di un modello francese realizzato verso il 1317 a Napoli da Simone Martini. Questa tesi, che non è suffragata da fatti certi ma solo da ipotesi plausibili, vuole soprattutto stimolare il dibattito sul "gotico internazionale" degli orafi senesi, che è abbastanza ben definibile come fenomeno ma la cui genesi appare ancora piuttosto misteriosa.

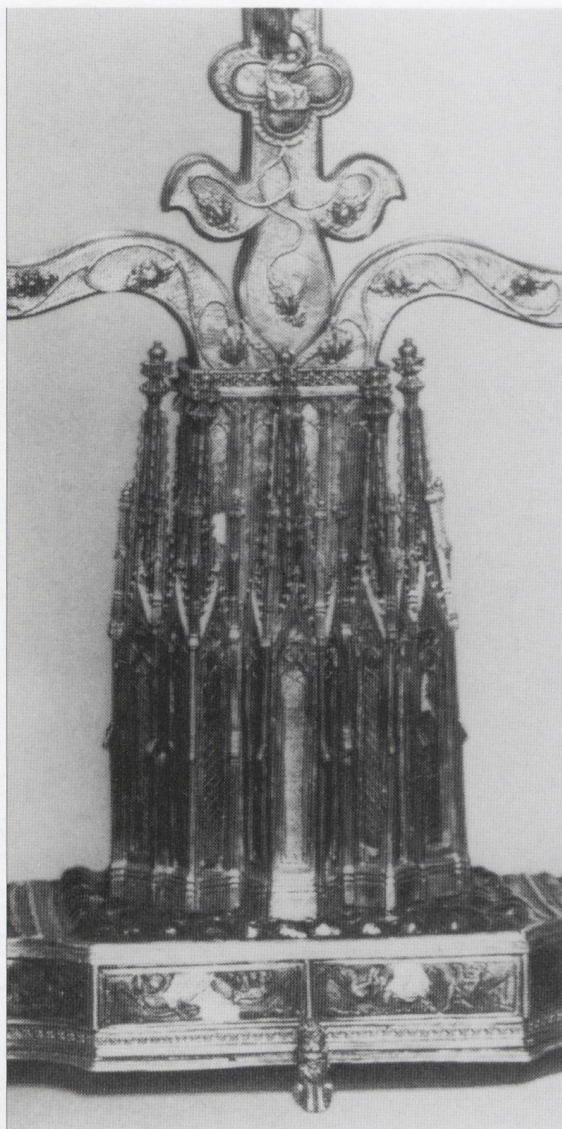
La stretta relazione tra oreficeria senese e francese è significativa anche con riferimento ad altri generi artistici. Accanto alla pittura è da citare in primo luogo l'architettura, e in particolare il disegno architettonico. Il rosone raffigurato sulla teca di Nivelles ad esempio, un capolavoro del-



70 Orafo senese del 1320 circa, base di una Croce. Santa Vittoria in Matenano (Ascoli Piceno), Chiesa parrocchiale.



71 Orfèbre parigino (?) del primo Trecento, Pastorale. Colonia, Duomo.



72 Orfèbre parigino (?) del 1320 circa, base di una Croce. Già a Berlino, Kunstgewerbemuseum (dispersa alla fine della Seconda guerra mondiale).

l'oreficeria parigina del tardo Duecento, presenta una notevole somiglianza con il disegno progettuale della facciata del Battistero senese. Il che non deve sorprendere, se si considera che un celebre orafo senese, Lando di Pietro, ebbe un ruolo di spicco anche nella progettazione del grande ampliamento del Duomo di Siena.¹³⁷ Inoltre, nel tardo Duecento probabilmente esisteva già una relazione tra scultura e oreficeria nel contesto della recezione del gotico francese. La statua lignea di una Santa nel Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto, che appare stranamente distante dallo stile italiano (fig. 74), potrebbe forse risultare più comprensibile ipotizzando un modello sul gene-



74 Scultore italiano del 1300 circa, statua di una Santa. Orvieto, Museo del Duomo.

73 Orafo parigino (?) del 1300 circa, Statuetta reliquiario di una Santa. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



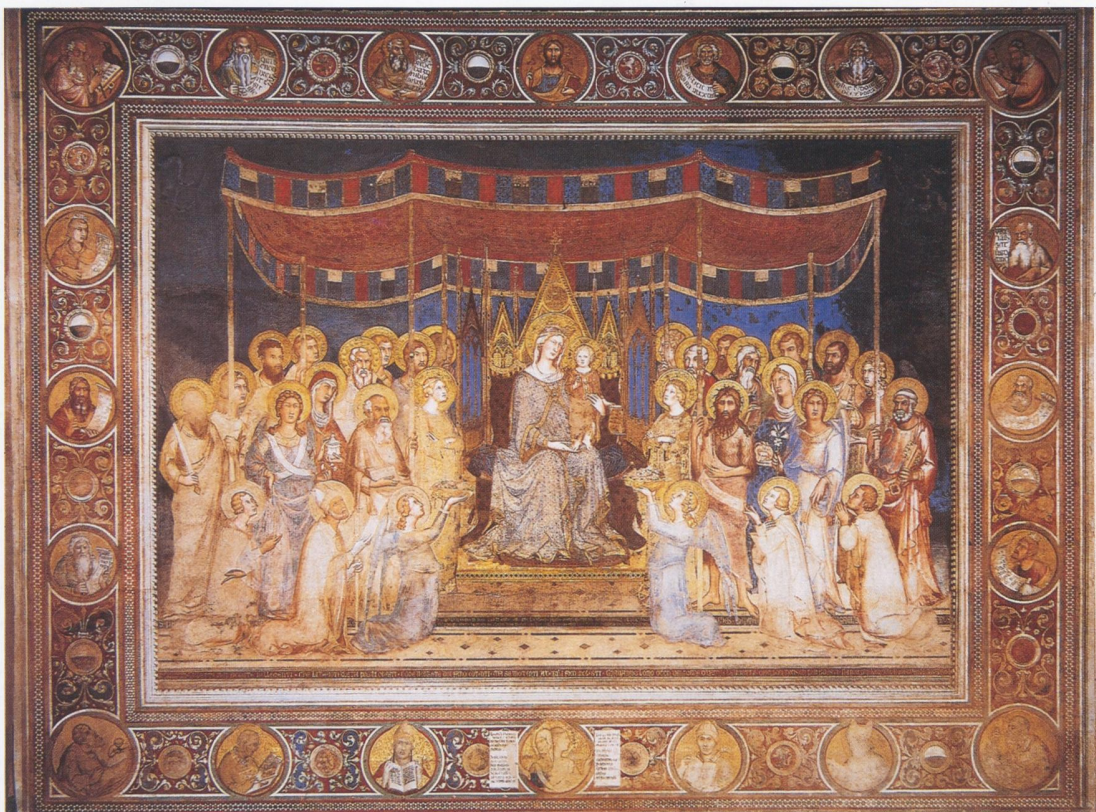
75 Scultore italiano del 1300 circa, statua di una Santa (particolare). Orvieto, Museo del Duomo.

re della “statuetta reliquiario” in rame dorato alta cm 14, all’incirca coeva, conservata al Museo nazionale del Bargello ma realizzata a Parigi (fig. 73).¹³⁸ Lo scultore toscano riprese quasi come un copista la composizione francese, non però l’espressione del viso del modello parigino. Pertanto non può assolutamente trattarsi, come a volte ipotizzato, di un’opera di provenienza francese (fig. 75).

La *Maestà* di Simone Martini e l’arte gotica

Parlando della recezione del gotico francese nella pittura toscana, in primo luogo viene in mente il grande affresco di Simone Martini nel Palazzo Pubblico di Siena. Soprattutto l’architettura del trono d’oro della Madonna si presenta come un vero e proprio manifesto dell’ammirazione per la grande arte francese (fig. 86). Nel suo recente libro *La Maestà di Simone Martini*, Alessandro Bagnoli afferma pertanto giustamente: “Il trono metallico su cui siede la Vergine è una vera architettura ‘more francigeno’, che [...] realizza le potenzialità del disegno progettuale gotico più di quanto mai avvenga, in Italia, nell’architettura costruita”.¹³⁹

Questa tematica è stata discussa tanto spesso da far apparire a prima vista poco proficuo riprenderla in esame. Ma da un’analisi più approfondita si evince che due questioni innanzi tutto sono rimaste finora senza risposta: il significato del trono d’oro e del non meno vistoso baldacchino. Prima di affrontare questi due problemi vorrei aggiungere una piccola annotazione sull’architettura del trono d’oro, da Bagnoli giustamente definita “vera architettura ‘more francigeno’”. Nel 1965, Heinz Klotz fece un’osservazione di grande importanza per la storia della costruzione del Duomo di Siena.¹⁴⁰ L’allora borsista del Kunsthistorisches Institut di Firenze si accorse che le vetrate della navata centrale del Duomo di Siena, completate prima del 1317 (figg. 94, 95), somigliano fin nei minimi particolari alle finestre a traforo del progetto ‘B’ della facciata della cattedrale



76 Simone Martini, *Maestà*. Siena, Palazzo Pubblico.

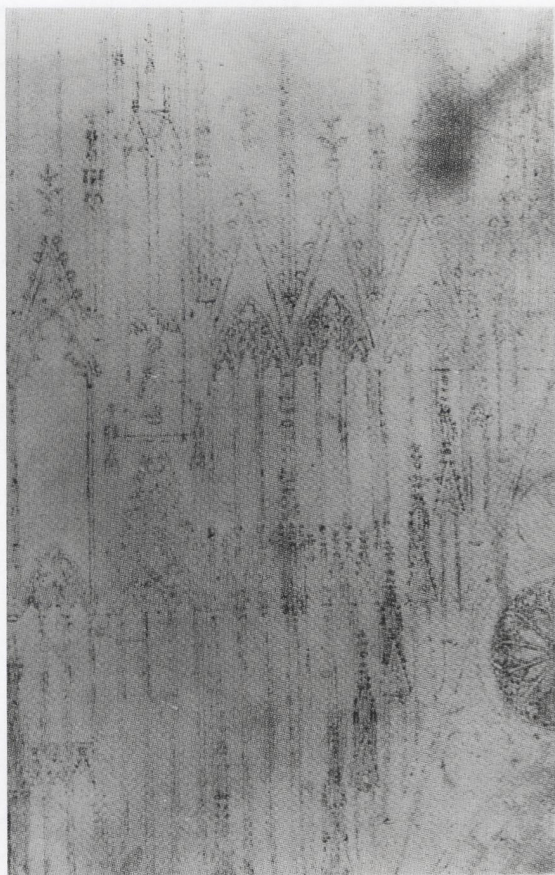
di Strasburgo, iniziata nel 1277 (fig. 78). L'architetto del Duomo di Siena disponeva dunque di disegni architettonici realizzati in Francia, o in ambienti artistici fortemente influenzati dalla Francia, che egli utilizzò come modello per le sue opere. Quello che però Klotz, e tutti gli studiosi italiani che dopo di lui si sono occupati dell'arte senese, mi risulta abbiano trascurato, è il fatto che questa osservazione non è rilevante solo per la storia del Duomo di Siena, ma anche — e forse in misura ancora maggiore — per la comprensione della *Maestà*.¹⁴¹ Con ogni evidenza infatti Simone Martini aveva utilizzato gli stessi disegni progettuali per raffigurare il trono d'oro (figg. 77, 78). Ma mentre l'architetto del Duomo di Siena si era limitato a copiare dal modello il traforo delle finestre, Simone ne ha riprodotto compiutamente tutta la ricca articolazione compositiva.

Quanto Simone Martini abbia saputo immedesimarsi nell'essenza dell'architettura gotica francese, è dimostrato anche da un'altra considerazione: per il timpano centrale del trono d'oro (fig. 86), Simone si ispirò a un disegno del coronamento del portale di una cattedrale della Francia settentrionale. Tra i molti esempi possibili ho scelto il portale della Cattedrale di Rouen noto come "Portail des Libraires", costruito dopo il 1280 (fig. 80). Essenziale, in questo confronto tra la *Maestà* e le architetture del gotico francese, non è tanto la somiglianza delle singole forme, come ad esempio la rosetta inserita nella punta del timpano, quanto il modo in cui Simone Martini raffigura l'aureola della Madonna nel punto esatto dove l'architetto francese aveva inserito nel timpano la grande forma circolare. Quanto questa geniale interpretazione del modello francese



77 Simone Martini, Maestà (particolare). Siena, Palazzo Pubblico.

78 Progetto 'B' della facciata ovest della Cattedrale di Strasburgo (particolare), 1277 circa. Strasburgo, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame.



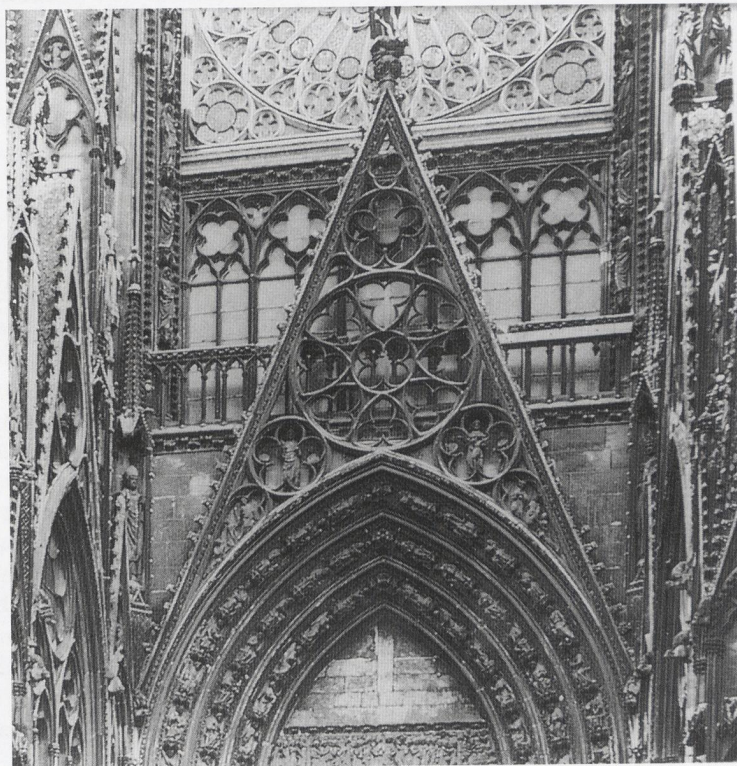
abbia in seguito suscitato l'ammirazione dei pittori senesi si evince con particolare chiarezza dall'affresco di uguale soggetto di Lippo Memmi nel municipio di San Gimignano (figg. 79, 80).

L'affresco di Simone Martini si distingue per la recezione sia dell'architettura gotica che dello stile figurativo francese. Come dimostra il confronto con una miniatura del manoscritto parigino *Les Miracles de Notre-Dame*¹⁴², il pittore senese ha saputo trovare anche per la Madonna un modello francese perfettamente adeguato all'architettura gotica del trono (figg. 81, 86). Il confronto con la Madonna lapidea di Salins-les-Bains (fig. 83), commissionata intorno al 1310/20 da Mahaut d'Artois o dalla figlia Jeanne, e di cui si è in larga parte preservata la dipintura originaria¹⁴³, mostra chiaramente il grande interesse di Simone Martini per le forme ornamentali francesi. Nel nostro contesto, l'effetto delle lamine a smalto o in vetro incastonate nello strato di colore non è meno importante della sorprendente somiglianza nel modo di mettere liberamente in mostra i capelli dorati (una novità assoluta nella tradizione delle Madonne toscane, figg. 82, 83). Per documentarlo ho utilizzato due foto tratte dalla citata pubblicazione di Alessandro Bagnoli, che analizza per la prima volta in modo esaustivo la tecnica della *Maestà*:¹⁴⁴ la decorazione dell'aureola del Bambino Gesù, e uno dei rombini di vetro colorato che decorano i pinnacoli del trono al pari di pietre preziose (figg. 84, 85). Evidentemente Simone Martini aveva tratto dall'osservazione di opere d'arte francesi uno stimolo sostanziale per sviluppare la sua "pittura polimaterica", come ebbe a definirla Leone de Castris.¹⁴⁵



79 Lippo Memmi, Maestà (particolare). San Gimignano, Palazzo Pubblico.

80 Portail des libraires. Rouen, Cattedrale.





81 Miniaturista parigino del 1320 ca., *Les Miracles Notre-Dame*. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 24541, fol. 234r.

Pagina seguente:

82 Simone Martini, *Maestà* (part.). Siena, Palazzo Pubblico.

83 Scultore dell'Île-de-France del 1310/20 ca., *Madonna* (part.). Salins-les-Bains, Musée Max Claudet.

Il trono d'oro

L'ipotesi in sé più ovvia, che cioè Simone Martini abbia modellato il trono della Madonna (fig. 86) sull'esempio di quello di un re, che si trattasse di quello angioino di Napoli o del re di Francia, si rivela solo in parte esatta. Nel codice *Le Grand Coutumier de Normandie*, nella scena in cui il re di Francia porge il manoscritto all'arcivescovo di Rouen, è dato particolare risalto al trono reale francese (fig. 87)¹⁴⁶, che si presenta notevolmente diverso da quello della Madonna senese. Il trono reale ha uno schienale alto e stretto, decorato a traforo, mentre la Madonna senese è incorniciata da una complessa architettura che sembra creata da un orafo più che da un falegname.

Questo 'trono d'oro' non è, come finora ipotizzato dalla storiografia artistica, una creazione senza precedenti di Simone Martini. Nella finestra della navata laterale nord della Cattedrale di Friburgo in Brisgovia, commissionata dalla corporazione dei pittori all'incirca nello stesso periodo, la Madonna è circondata, come a Siena, da un'architettura gotica d'oro (fig. 88). In entrambe le opere si notano elementi architettonici simili a finestre, attraverso i quali si vede lo sfondo azzurro, e in entrambe balza agli occhi la base dorata decorata con quadrilobi da cui traspare il fondo scuro (figg. 86, 88). Questo genere di basamento è tipico delle opere di oreficeria del gotico francese, come attestano anche oggetti esportati in Italia quali il celebre reliquiario parigino del 1280/90 conservato nel tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi.¹⁴⁷ I pittori francesi utilizzavano questo segno formale quando volevano far capire che l'oggetto dipinto era un'opera di oreficeria — come fece ad esempio il miniaturista francese Maître Honoré nel raffigurare il Vitello d'Oro circondato dalla folla plaudente nel manoscritto della British Library *La Somme le Roy*, databile al 1290/95 (fig. 89).





84, 85 Simone Martini, *Maestà*, particolari: testa del Gesù Bambino e pinnacolo. Siena, Palazzo Pubblico.

Dal confronto tra le opere di Siena e di Friburgo (figg. 86, 88) si può trarre un'ipotesi che le ricerche future potranno auspicabilmente suffragare con altri esempi: e cioè che la vetrata di Friburgo sia stata realizzata su un modello della Francia settentrionale; e che un modello francese, più probabilmente una miniatura o un'opera di oreficeria, sia stata anche la fonte di ispirazione di Simone Martini.

Questo trono che pare una ipertrofica opera di oreficeria, così irreali per forma e materiale, aveva forse un significato particolare? Anche a questa domanda, che a mio parere non è mai stata posta, questo primo tentativo di trovare dei riferimenti comparativi può per ora fornire solo una risposta del tutto ipotetica. Nel sigillo della città di Colonia realizzato nel 1268/69, San Pietro in trono è raffigurato davanti a un'architettura gotica articolata in cinque elementi (fig. 90)¹⁴⁸, che richiama il 'trono d'oro' di Siena sia nella composizione generale, sia in alcuni particolari. Ritengo che il committente di questo sigillo abbia segnalato all'orafo di Colonia incaricato di realizzarlo il portale, da poco terminato, della facciata del transetto sud della Cattedrale parigina di Notre Dame (fig. 91). Considerato l'enorme divario tra il lavoro dell'orafo di Colonia e quello dell'architetto parigino, appare sorprendente l'estrema cura con cui l'orafo tentò comunque di citare con la massima precisione il suo modello architettonico, non soltanto nella composizione generale ma anche in particolari specifici quali la galleria ad archi tagliata dalla punta della ghimberga. Se anche si trovasse un modello architettonico ancora più diretto della Cattedrale di Parigi, ciò non muterebbe il significato iconologico della citazione: San Pietro, il sommo rappresentante della Chiesa, è raffigurato in trono davanti al portale della Cattedrale che simboleggia la *ecclesia*.

Questo simbolismo era molto diffuso nella Francia del primo Trecento. Nella vetrata della Cattedrale di Rouen donata da Jean de Nonancourt, Cristo in trono è circondato da un'architettura che, per quanto imprecisa, potremmo interpretare come la sezione di una chiesa (fig. 92). E se anche si volesse leggere questa architettura in modo un po' diverso, il significato non cambia: l'immagine raffigura Cristo e la *ecclesia*. Lo stesso simbolismo si ritrova nei generi artistici più disparati, fino al piccolo disco metallico del Musée de Cluny in origine utilizzato per stampare ostie (fig. 93). Un esempio particolarmente significativo dell'arte orafa francese è la teca-reliquiario di Nivelles realizzata alla fine del Duecento probabilmente a Parigi, dove la statuetta della Madonna davanti al portale di una cattedrale rimanda con ogni evidenza al simbolismo Maria-Ecclesia (fig. 109).



86 Simone Martini, Maestà (particolare). Siena, Palazzo Pubblico.



87 Miniaturista francese del 1340 circa, Il re di Francia consegna all'arcivescovo di Rouen il codice "Le grand coutumier de Normandie". Parigi, Musée du Petit Palais.

Se pensiamo al fatto che l'affresco di Simone Martini rimandava volutamente alla *Maestà* di Duccio nel Duomo, l'ipotesi di un simbolismo Maria-Ecclesia appare tutt'altro che peregrina. Il governo senese era visibilmente impegnato ad accentuare anche nella propaganda iconografica lo stretto rapporto tra Comune e Duomo, e non dobbiamo dimenticare che i consiglieri ritenevano la costruzione e l'arredo del Duomo un compito di *loro* competenza. Al più tardi dal 1296 il governo di Siena, rappresentato dal Consiglio dei Nove e dai Consoli della Mercanzia, esercitava un controllo diretto sulla costruzione della Cattedrale, che non si limitava alla scelta del direttore dell'Opera del Duomo e dei principali architetti, ma riguardava anche molte iniziative concrete. Riportiamo qui di seguito una serie di citazioni che dimostrano quanto i Nove rivendicassero potere di intervento in tutte le questioni riguardanti il Duomo:

[*Appendice allo Statuto di Siena, maggio 1296*] Ad hoc ut opus inceptum ad honorem et reverentiam beate et gloriose Marie Virginis vadat de bono in melius et fine laudabili compleatur, statutum et ordinatum est quod de mense iulii proxime venturi per dominos Novem gubernatores et defensores Communis et Populi Senarum et per consules Mercantie eligatur unus bonus et legalis operarius in dicto opere [...] Et etiam per dictos dominos



88 Pittore su vetro della Germania meridionale del 1320 circa, Madonna in trono. Friburgo in Brisgovia, Cattedrale, transetto laterale nord, finestra della corporazione dei pittori.

Novem et consules tam in capomagistris quam de omnibus accurentibus circa opus et laborerium supradictum provideatur sicut ad utilitatem et statum dicti operis crediderint et cognoverint pertinere.¹⁴⁹

[Decreto del Consiglio della Campana del 4 luglio 1297 sulla costruzione del Battistero, in base al parere del giudice Nerio Renaldi] Super facto ecclesie Sancti Iohannis dixit et consuluit quod [...] quicquid ipsi [domini Novem et alii Ordines civitatis] in predictis [...] providerint, ordinaverint et fecerint, [...] sit firma [...] per presens Consilium.¹⁵⁰

[Decreto del Consiglio della Campana del 14 gennaio 1299, in base al parere di Luca Bonsignori] Circa laborerium dicti Operis [domini Novem et consules Mercantie civitatis Senarum] omnia possint providere, ordinare et facere que voluerint et que utilia pro ipso Opere cognoverint convenire. Et quicquid ipsi fecerint, providerint et ordinaverint in predictis [...] valeat, teneat et executioni mandetur, non obstante aliquo capitulo constituti.¹⁵¹

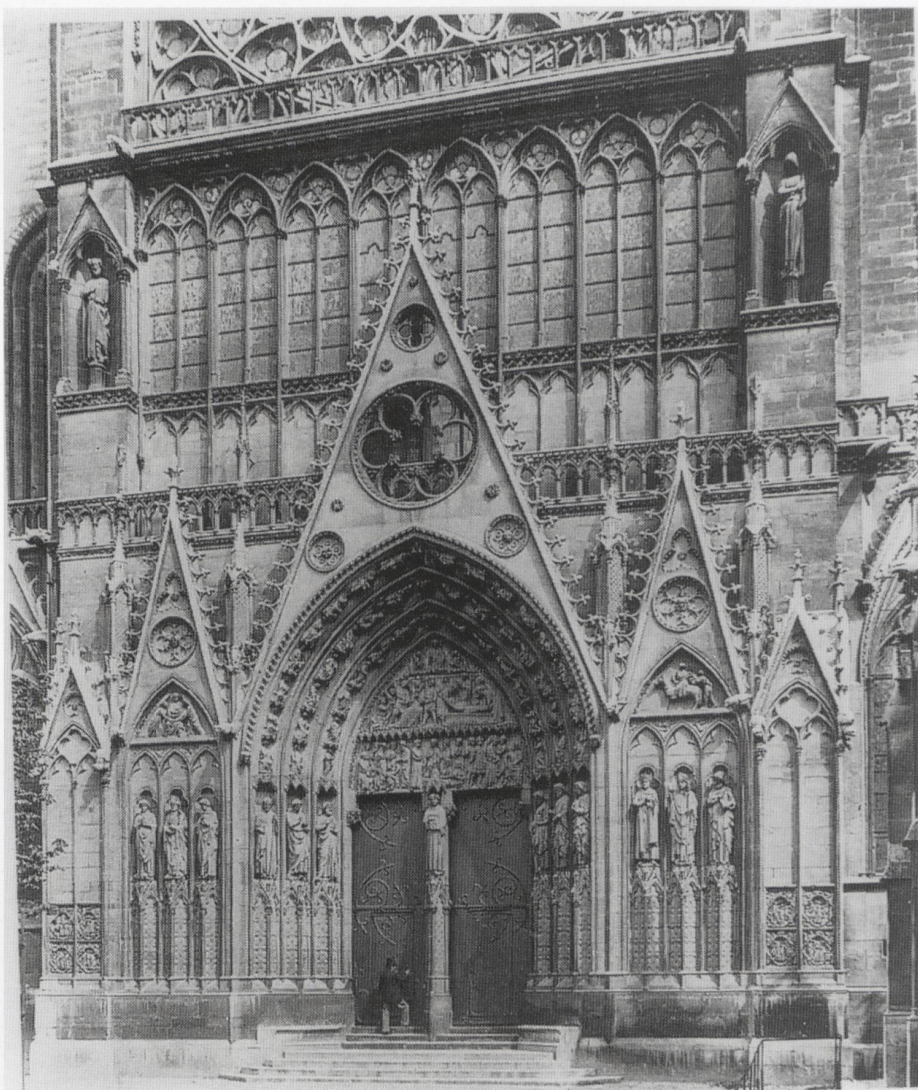
[Decreto del Consiglio dei Nove del 28 novembre 1310] Omnibus appareat evidenter quod, cum officium dominorum Novem gubernatorum et defensorum Comunis et Populi Senarum [...] pertineat [...] habere curam, sollicitudinem et amorem circa Operam Beate



89 Maître Honoré, Gli Israeliti adorano il vitello d'oro. Londra, British Library, ms. add. 54.180, fol. 136v.

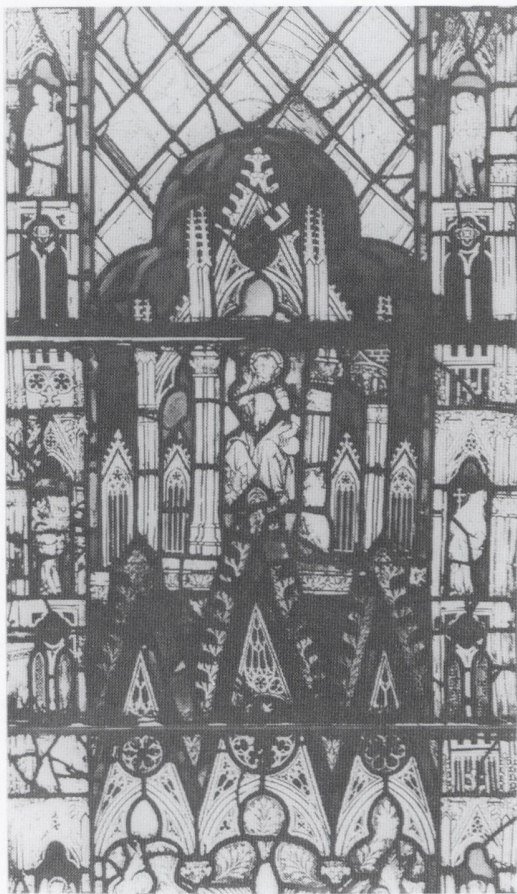


90 Orafo di Colonia del 1268/69, San Pietro, sigillo della città. Colonia, Stadtmuseum.



91 Parigi, Notre Dame, facciata del transetto sud.

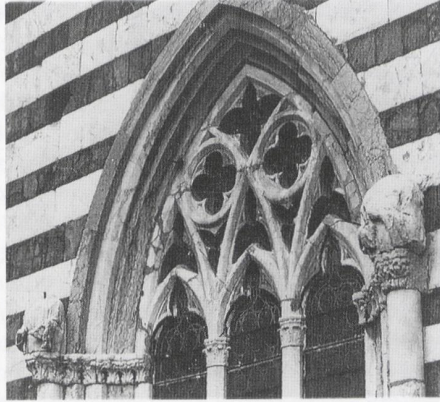
Marie [...] [Consilium dominorum Novem] decrevit [...] quod in operando [...] et fieri faciendo opere seu opus musaicum quod est inceptum et etiam in laborerio nove et magne tabule beate Marie [*si intende la Maestà di Duccio*] [...] sollicite et cum omni diligentia procedatur [...] et quod in laboreriis omnibus faciendis [...] stent [...] solum decem magistri de melioribus et utilioribus dicte Opere tantum et non plus [...] Quorum decem magistrorum nomina hec sunt [...].¹⁵²



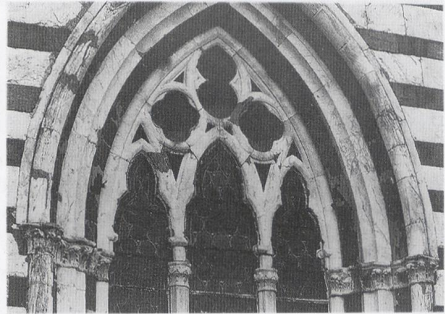
92 Pittore su vetro francese del primo terzo del Trecento, Cristo in trono. Rouen, Cattedrale di Notre-Dame, vetrata donata da Jean de Nonancourt.



93 Orafo francese del 1300 circa, Disco metallico per la stampa delle ostie. Parigi, Musée National du Moyen-Âge - Thermes de Cluny.



94, 95 Duomo di Siena, vetrate del lato nord e sud.



96 Lippo Memmi, Maestà. San Gimignano, Palazzo Pubblico.

Tutto ciò considerato, appare ovvio interpretare la somiglianza tra la decorazione a traforo del trono d'oro della *Maestà* (fig. 77) e la forma delle finestre della navata centrale del Duomo (figg. 94, 95) come un fenomeno non solo stilistico, ma anche iconologico — e cioè come un rimando del tutto consapevole alla “Ecclesia senensis” nel contesto tematico Maria-Ecclesia. Tale riferimento doveva risultare particolarmente evidente all'osservatore dell'epoca, anche perché questo tipo di decorazione costituiva una novità assoluta a Siena. La forma gotica del traforo, ben nota da tempo in molti altri ambienti artistici europei, compare a Siena (e in generale in Toscana) solo poco prima del 1315, proprio nella costruzione del Duomo.¹⁵³

Nella *Maestà* di Lippo Memmi nel municipio di San Gimignano, che ricalca consapevolmente l'affresco di Simone Martini, anche l'architettura del trono viene dunque ampiamente imitata. Mancano solo le forme che richiamano le finestre del Duomo di Siena (fig. 96). I motivi compositivi non bastano a spiegare questa differenza; dobbiamo perciò domandarci se il committente dell'affresco di San Gimignano, un membro della famiglia Tolomei, non abbia richiesto questa modifica proprio in ragione del significato specifico di questa forma quale simbolo iconologico della stretta relazione tra il Palazzo Pubblico e il Duomo di Siena.

Il baldacchino

Il 14 agosto 1314 Pietro d'Angiò, il fratello minore di re Roberto, fece solennemente ingresso nella città di Siena alla testa di 300 cavalieri. L'occasione rivestiva un importante significato politico. Su incarico di re Roberto, Pietro d'Angiò avrebbe dovuto nei giorni seguenti assumere il comando a Firenze delle truppe guelfe, pronte alla difesa contro la crescente aggressività dell'esercito ghibellino. Ugucione della Faggiuola, un tempo vicario di Enrico VII a Genova e ora signore di Pisa, era riuscito ad architettare con i Visconti di Milano, i Bonacolsi di Mantova e il vescovo di Arezzo, una potente alleanza che sul piano militare era superiore — come si sarebbe visto il 29 agosto 1315 nella battaglia di Montecatini — alla lega guelfa.¹⁵⁴ Sul breve soggiorno di Pietro d'Angiò a Siena, il cronista Agnolo di Tura riferisce:

Re Ruberto con solecitudine e senza indugio ordinò suo esercito per mandare a Firenze in loro aiuto e de' Luchesi usciti di Lucha e de la parte guelfa di Toscana; e mandò misser Piero suo fratello minore giovane d'età d'anni 18, molto gratioso e savio e bello, con 300 omini a cavallo e con savio consigl[i]o di suo' baroni. E così gionse in Siena a dì 14 d'agosto. Misser Piero [...] entrò a Siena [...] sotto uno palio, cioè baldacchino, e andolli incontra fuore a la porta, in fino a San Lazaro, tutti i principali cittadini e cavalieri di Siena; e andolli incontra tutte le compagnie di Siena co' loro gonfalon, stracciando sopraveste e armeggiando e ronpendo lance e bandiere, e alloggiò nel palazzo de li Squarcialupi con grandissimo onore. E poi fu presentato di richo presente di valuta di fiorini mille dal comuno di Siena e anco li donò una coppa d'oro con 500 fiorini d'oro dentro. E fecesi in Siena gran festa due dì e notte, con torce, con balli e armeggiare e falò la sera, che era una maravigl[i]a. El detto misser Piero fe' cavaliere misser Nicolò di misser Bandino, e fecesi falò in molti luoghi in Siena e su per le tori, e massime su la tore di Castelvecchio, perchè li Pisani vedessero detto falò per venuta del detto misser Piero. Misser Piero sopra detto con sua gente si partì da Siena venardi a dì 16 d'agosto, e andonne a Firenze; e gionse in Firenze a dì 18 d'agosto e da' Fiorentini fu riceuto con grande onore come loro signore, dandoli del tutto la signoria di Firenze; e faceva i priori e tutti li uffitii di Firenze e del contado.¹⁵⁵

Nelle pagine che seguono cercherò di dimostrare che Simone Martini, nella sua *Maestà*, raffigurò proprio quel baldacchino sotto il quale, nell'agosto 1314, Pietro d'Angiò fece il suo ingresso a Siena (figg. 76, 97). Sono soprattutto tre i motivi per cui questa tesi è importante per l'interpreta-

zione della *Maestà*: l'esatta riproduzione del baldacchino fa capire quale sorprendente livello di realismo Simone cercasse di raggiungere in alcune parti della sua opera. In secondo luogo, da questa osservazione si ricava una indicazione piuttosto precisa sulla data in cui Simone iniziò a lavorare alla *Maestà*: l'aver raffigurato questo baldacchino, realizzato espressamente per Pietro d'Angiò, presuppone infatti la conoscenza del disegno. Se consideriamo l'impegno non indifferente richiesto dal taglio e dalla dipintura delle stoffe per un baldacchino di quelle dimensioni, dobbiamo calcolare un tempo di fabbricazione di due-tre mesi; il che significa che la *Maestà* fu cominciata al più presto tra metà maggio e metà giugno del 1314. Nel nostro contesto tuttavia, il terzo aspetto è quello più importante: in termini di iconografia politica, l'aver raffigurato il baldacchino fatto in onore del capo dell'esercito della lega guelfa, costituisce una evidente testimonianza dell'ideologia anti-ghibellina che era garanzia dell'indipendenza senese.

Una prova diretta a favore di questa tesi — per esempio una descrizione del baldacchino realizzato in onore di Pietro d'Angiò che possa essere messa a confronto con il dipinto di Simone Martini — non esiste. Pertanto dobbiamo seguire la complessa via del confronto tra vari documenti al fine di ottenere un risultato per via indiretta. Chiedo dunque al lettore di portare un po' di pazienza, poiché si troverà confrontato con documenti che a prima vista non paiono direttamente connessi con il nostro problema.

Il primo documento che attesta la realizzazione di un baldacchino per la cerimonia in onore di un sovrano angioino è del 31 ottobre 1310. La nota nel libro dell'amministrazione delle finanze senesi, la cosiddetta Biccherna, cita le seguenti spese per i baldacchini fabbricati per il re di Napoli Roberto e la sua consorte:

Ancho CLX libre, V solidi, X denari a Lolo çendadaio ed a' conpangni per lo paglio de re Ruberto e de la reina sua moglie e avemone puliça da' singniori Nove.

Ancho XLIII libre, XIII solidi a Masarello dipingitore ed a' conpangni per dipintura e çendadi de' detti pagli sì chome si chontiene in essa puliça.¹⁵⁶

Per rendere onore a un sovrano del rango e del peso politico di un re di Sicilia, il governo senese evidentemente non voleva accontentarsi di riutilizzare il baldacchino usato ogni anno per la massima festa religiosa di Siena, l'Assunzione della Vergine, anche se questo implicava costi non indifferenti. Per i materiali, in particolare per le stoffe preziose, furono spese circa 160 lire, e per la dipintura circa 43 lire. Ciò significa che per questo lavoro il pittore Masarello fu pagato non molto meno delle 48 lire ricevute nel 1302 dal celebre Duccio da Boninsegna per la realizzazione, su incarico del Consiglio dei Nove, di una pala d'altare con predella, raffigurante una *Maestà*.¹⁵⁷

Due sono le fonti che ci informano sulla realizzazione del baldacchino in onore di Pietro d'Angiò: un dettagliato protocollo della seduta del Consiglio Generale del 20 agosto 1314, e un documento contabile della Biccherna del 23 agosto seguente.

In Christi nomine amen. Anno Domini millesimo CCC°XIII°, indictione XIIª, die XXª mensis augusti. Consilio generali Campanie et quinquaginta per terçerium de radota comunis Senarum ad sonum campane et vocem preconis, ut moris est, congregato, convocato et adunato in palatio dicti comunis mandato nobilis et potentis militis domini Ramberti de Orgolliosis de Furlinio, honorabilis potestatis dicti comunis, facta prius imposita de infrascriptis de furscientia et consensu dominorum camerarii et duorum et quattuor provisoribus comunis Senarum apud palatium dicti comunis secundum formam statuti Senarum, prefatus dominus potestas proposuit in dicto consilio et ab ipso consilio consilium postulavit quod cum per dominos Novem gubernatores et defensores comunis et populi civitatis Senarum prima die et sequenti die per dictos dominos Novem et alios ordines civitatis Senarum fuerit solempniter provisum, stantiatum et reformatum ad scrutinium ad bussolos et palloctas secundum formam capituli constituti comunis Senarum

positi sub rubrica qualiter fieri debeant expense communis, lecti in presenti consilio per me Gratiam Iacobi de Castello notarium Reformationum dicti comunis, quod domini camerarius et Quatuor provisores comunis Senarum possint, teneantur et debeant dare et solvere de pecunia communis Senarum pro parte dicti comunis quingentos florenos aureos illustri viro domino Petro, fratri serenissimi regis Roberti, item sexaginta et tres libras et decem solidos denariorum Senensium pro una coppa aurea quam dare teneantur et debeant cum dictis V^c florenis aureis dicto domino Petro, item centum et decem et novem libras et duodecim solidos denariorum Senensium pro palio sub quo venit dictus dominus Petrus quando intravit civitatem Senarum, prout et sicut de predictis plene constat in stantiamentis et reformationibus dictorum dominorum Novem et ordinum predictorum scriptis in libris reformationum ipsorum dominorum Novem per ser Minum quondam Iacobi notarium, si videtur et placet dicto presenti consilio pro auctoritate et balia dicti consilii predicta expensa seu expense fiant et fieri possint et quod domini camerarii et Quatuor provisores comunis Senarum possint, teneantur et debeant dictos florenos aureos et dictas LXIII libras et X solidos denariorum Senensium pro predicta coppa aurea danda dicto domino Petro et dictas CXVIII libras et XII solidos denariorum Senensium pro palio suprascripto dare et expendere cum effectu, prout et sicut in dictis stantiamentis dictorum dominorum Novem et ordinum predictorum plenius et efficacius continetur. In Dei nomine consulatis.

Petrus Turchi de Maconibus super articulo dicte propositae et super hiis que in dicto articulo et proposita continentur dixit et consuluit quod predictae expense seu expensa procedant cum effectu et ante vadant et quod domini camerarius et IIII^{or} provisores comunis Senarum possint, teneantur et debeant dictos V^c florenos aureos et alios denarios, in dictis ordinamentis et proposita contentos et declaratos, dare, solvere et expendere de auro comunis Senarum et quod fiat sit firmum et executioni mandetur in omnibus et per omnia, prout et sicut in dicta proposita per singula continentur.

Dominus Franciscus de Bononia, maior syndicus comunis Senarum, contra dicendo predictis, dixit quod nichil fiat vel executioni mandetur de hiis que in dicta proposita continentur.

Summa et concordia predicti consilii fuit, voluit et firmavit secundum formam statuti super articulo dicte propositae et super hiis omnibus et singulis que in dicta proposita continentur cum dicto et consilio Petri predicti et fuit dictum consilium in concordia hoc modo quia facto et misso solempni et diligenti scrutinio et partito ad bussolos et palloctas secundum formam statuti Senarum misse fuerunt per dictos consiliarios, in dicto consilio existentes et se ad predicta concordantes, in bussolo albo del sì CCVI pallocte et in bussolo nigro del no in contrarium misse fuerunt tres pallocte et sic dictum consilium fuit et est obtentum, firmatum et reformatum secundum formam statuti Senarum.¹⁵⁸

[*Registrazione contabile, Biccherna del 23 agosto 1314*] Item CXXI libre, XII solidi pro palio subtus quo venit dominus Pierus quando intravit civitatem Senarum et fuit obtentum in consilio Campane per stantiamentum, quos denarios habuit Niccholuccius Peri.

Item LXIII libre, X solidi pro una coppa donata dicto domino Piero.

Item mille IIII^cLIIII libre, III solidi, IIII denarii, denarii in V^c florenis de auro qui donati fuerunt in dicta coppa dicto domino Piero per consilium Campane.¹⁵⁹

La lettura del protocollo del Consiglio, nonostante la prolissità in uso nella Siena del tempo, ci interessa soprattutto per tre motivi. In primo luogo se ne evince che anche per rendere omaggio a un semplice principe fu realizzato un nuovo baldacchino, per quanto purtroppo sia citato solo il nome del fabbricante (quel Niccoluccio di Piero che poco dopo, in una registrazione della Biccherna, è definito setaiolo)¹⁶⁰, ma non anche quello del pittore. In secondo luogo appare chiaro che questi

baldacchini avevano tutti più o meno lo stesso costo, e che dunque dovevano somigliarsi abbastanza sia nel formato che nella ricchezza della decorazione (due baldacchini costarono nel 1310 circa 203 lire, mentre nel 1314 per un altro baldacchino furono pagate circa 121 lire — il che significa che per Pietro d'Angiò furono sostenuti sforzi ancora maggiori che non per il suo reale fratello). In terzo luogo, l'esito della votazione (206 favorevoli, 3 contrari) dimostra che la stragrande maggioranza del Consiglio generale attribuiva a questo omaggio una enorme importanza politica — un fatto di cui sarà opportuno ricordarsi al momento di affrontare l'interpretazione iconografica del baldacchino raffigurato nella *Maestà*.

Che in onore degli Angiò fosse consuetudine a Siena fabbricare un baldacchino nuovo, è documentato anche per l'entrata in città di Filippo d'Angiò, un altro fratello di re Roberto, nell'estate del 1315. Le spese per due baldacchini, uno per Filippo e uno per suo figlio, ammontarono a circa 144 lire¹⁶¹, dunque notevolmente meno del denaro investito per Pietro d'Angiò — il che torna a dimostrare quanto importante fosse per i senesi l'omaggio a Pietro. Anche di questo rapporto numerico sarà bene ricordarsi nelle conclusioni sull'iconografia politica.

Ma la vera chiave per la comprensione della nostra tesi si trova in un documento assai citato nella storiografia artistica, essendovi nominato Simone Martini. Si tratta dell'elenco dettagliato, redatto il 31 dicembre 1327, delle spese sostenute per realizzare i due baldacchini destinati al solenne ingresso in città di re Roberto di Napoli e di sua moglie, che qui riportiamo in una nuova, più accurata trascrizione.¹⁶²

Le spese fatte ne' due pali mandati al duca e la donna sua.

In prima per quattro pecçi di drappi d'oro per li detti due pali costare trentesette fiorini d'oro	CXXVI libre, XI solidi, III denari
Anco a Lolo çendadaio e a' compagni per cento quarantotto braccia di çendado bianco et nero et vermillo et indacho per li guaçaroni a ragione di otto solidi el braccio di picciolo l'uno per l'altro	LVIII libre, IIII solidi
Anco al detto Lolo per aslieri per legare li detti pali a l'asti	VIII solidi
Anco al detto Lolo facitura et costura de' detti pali	III libre
Anco a Naddo barlettaio per vinti asti per li detti pali	IIII libre, X solidi
Anco al maestro Simone dipentore per sette ^c vinti gilli d'oro doppi a ragione di diece denari el gillio doppio	XXX lire
Anco al sopradetto maestro Simone per sedici leoni doppi al arme del popolo a ragione di sedici soldi	XII libre, XVI solidi
Anco al sopradetto mastro Simone per li fregi del ariento intorno a guaçaroni a ragione d'otto solidi per l'uno; fuoro sedici fregi	VI libre, VIII solidi
Anco per la dipentura dele vinti asti a ragione di quatro per l'una	IIII libre

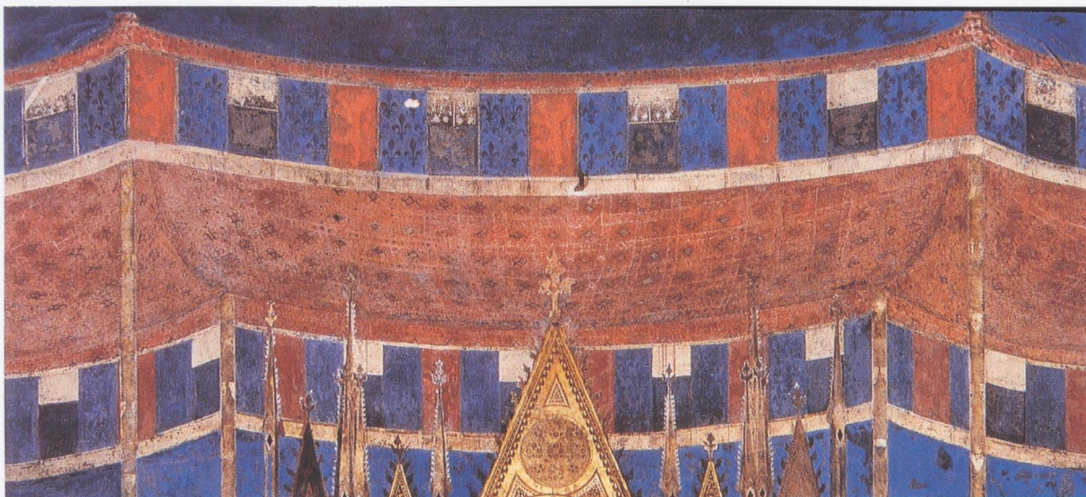
Somma la spesa de' detti pali sì come appare di sopra

CCXLVI libre, XVII solidi, III denari

Messi a uscita al ultimo dì di dicembre in fo. cinquantecinque

CCXLVI libre, XVII solidi, III denari.¹⁶³

Sorprendentemente, dalla lettura di questo documento contabile si ricava un'immagine in tutto e per tutto corrispondente al baldacchino della *Maestà* (figg. 76, 97); e non si può non notare che Simone Martini vi è citato tre volte: per aver dipinto 720 gilli d'oro, 16 leoni, nonché i fregi d'argento. Dunque Simone Martini reputava interessante che gli fosse stato commissionato un lavoro che oggi definiremmo puramente decorativo, per di più connesso al prestigio di un incarico statale. Viene quindi spontaneo domandarsi se Simone non sia stato anche il pittore del baldacchino realizzato per Pietro d'Angiò — una ipotesi tutt'altro che peregrina, visto che in quei mesi dell'estate 1314 Simone, in virtù dell'incarico ricevuto per la *Maestà*, era l'artista 'di Stato' più rinomato a Siena. Se non altro per motivi economici, Simone sarebbe stato mal consigliato se si



97 Simone Martini, *Maestà*, particolare del baldacchino. Siena, Palazzo Pubblico.

fosse lasciato sfuggire, in quella sua posizione privilegiata, un incarico tanto redditizio, che avrebbe procurato molto lavoro alla sua bottega.

Ma osserviamo innanzi tutto i nove punti su cui si fonda la tesi dell'identità tra il baldacchino descritto in questo documento contabile e quello dipinto da Simone Martini.

1. *La lunghezza del fregio decorato con stemmi* dei due baldacchini è di 148 braccia. Ciascuno dei due baldacchini aveva dunque un fregio lungo m 44 circa (= 74 braccia).

2. *Il numero totale delle aste di sostegno* ammonta a 20. Nella *Maestà* però non si vedono 10 aste, ma soltanto 8 (fig. 76). La differenza si spiega con il fatto che Simone Martini dovette rinunciare per motivi compositivi a raffigurare le due aste centrali, per non impedire la vista della Madonna in trono. Questo accorgimento doveva risultare perfettamente evidente all'osservatore dell'epoca, il quale ben sapeva che nella realtà i baldacchini dovevano essere sorretti da una sequenza di aste a intervalli regolari, affinché il peso dei drappi fosse distribuito uniformemente e si evitasse che in un punto la stoffa formasse un inelegante avvallamento.

3. Dal rapporto tra i 48 metri del fregio e le 10 aste si evincono *le dimensioni del baldacchino*: m 17,6 di lunghezza e m 4,4 di larghezza (i lati lunghi misurano m 17,6 + 17,6, quelli corti m 4,4 + 4,4). Sotto un baldacchino di queste dimensioni c'era spazio a sufficienza per il trono della Madonna dipinto da Simone Martini e per tutti i Santi raffigurati nella *Maestà*.

4. *I colori*. I colori del fregio del baldacchino raffigurato nella *Maestà* sono bianco, nero, azzurro e rosso (figg. 76, 97), dunque gli stessi che troviamo alla seconda voce del documento contabile: "a Lolo çendadaio e a' compagni per cento quarantotto braccia di çendado bianco et nero et vermillo et indacho per li guaçaroni". Alla voce otto sono inoltre citate le spese per i fregi d'argento, ben visibili nell'affresco.

5. *Le aste dipinte*. All'ultima voce del documento contabile troviamo una somma per la dipintura delle venti aste, e ancora oggi nella *Maestà* si distinguono chiaramente gli stemmi di Siena che le decorano (fig. 99). Nello studio approfondito della tecnica di Simone Martini effettuato durante il restauro di molti mesi, Alessandro Bagnoli ha osservato che in origine "le aste del baldacchino [...] erano coperte da una foglia dorata opportunamente velata per suggerire la loro rotondità".¹⁶⁴



98 Simone Martini, *Maestà*, particolare del baldacchino. Siena, Palazzo Pubblico.

6. *I nastri usati per legare la stoffa alle aste*. Alla voce tre si legge: “Anco al detto Lolo per aslieri per legare li detti pali a l’asti = VIII solidi”. E in effetti anche questi particolari sono riprodotti alla perfezione nella *Maestà* (fig. 98).

7. *Leoni*. Nell’affresco della *Maestà*, il fregio reca dipinto a intervalli regolari un leone su fondo rosso, che è l’emblema del “Popolo di Siena” (figg. 76, 97). Per questi leoni, Simone Martini presentò il conto di cui alla voce sette: “Anco al sopradetto maestro Simone per sedici leoni doppi al arme del popolo a ragione di sedici soldi = XII libre, XVI solidi”.

8. *Gigli*. Alla voce sei vengono citati 720 gigli d’oro. Lo stato di conservazione alquanto deteriorato degli stemmi degli Angiò e del re di Francia non consente di contare esattamente il numero dei gigli raffigurati nella *Maestà*. Nei campi di alcuni stemmi si riconoscono cinque gigli, dunque anche nella *Maestà* è raffigurato un totale complessivo di parecchie centinaia di gigli.

9. *Confronto con i costi del baldacchino per Pietro d’Angiò* (nota nella Biccherna del 23 agosto 1314). Le spese totali per i due baldacchini del 1327 ammontarono a circa 246 lire, quelle per il baldacchino del 1314 a circa 121 lire. I tre baldacchini dovevano dunque essere molto simili, sia nelle dimensioni che nelle decorazioni.

La tesi che i baldacchini realizzati nel 1327 in onore di re Roberto e nel 1314 in onore di Pietro d’Angiò per mano dello stesso artista (?) fossero molto simili, e che nella *Maestà* sia riprodotto



99 Simone Martini, *Maestà* (particolare). Siena, Palazzo Pubblico.

quello realizzato in onore di Pietro d'Angiò, trova ulteriore conferma nell'osservazione degli stemmi raffigurati nella *Maestà* (figg. 76, 97). Durante l'analisi scientifica dell'affresco nel corso del restauro, Alessandro Bagnoli ha potuto identificare sulla banda anteriore del baldacchino le seguenti insegne: 10 stemmi del regno di Francia (d'azzurro seminato di gigli d'oro), 10 stemmi reali degli Angiò (d'azzurro seminato di gigli d'oro, al lambello rosso a cinque pendenti), 10 stemmi dello Stato senese ("Balzana senese", troncato di argento e nero; fig. 99), 9 stemmi del "Popolo di Siena" (di rosso al leone rampante di argento linguato e coronato d'oro). Sulla cornice della *Maestà* si trovano invece solo la "Balzana senese" e lo stemma del "Popolo" (fig. 76). In questo modo, il baldacchino si caratterizza con ogni evidenza come insegna onorifica di Pietro d'Angiò, giunto in nome di re Roberto a guidare l'esercito della lega guelfa — della quale faceva parte sin dalla fondazione, accanto alla figura centrale del re di Sicilia, anche il re di Francia.¹⁶⁵

Se teniamo presente la drammatica situazione di Siena fra il 1313 e il 1314, appare chiara l'importanza del baldacchino nell'ambito dell'iconografia politica della *Maestà*. L'11 aprile 1312, l'imperatore Enrico VII aveva usato il pugno di ferro contro lo Stato senese che gli si opponeva, disconoscendogli ogni diritto all'autogoverno e al dominio sul contado.¹⁶⁶ Da quel momento, ogni cittadino di Siena sarebbe stato considerato un ribelle contro l'impero, e chiunque avrebbe potuto arrestarlo e consegnarlo alla giustizia imperiale. Tutti coloro che dovevano del denaro a un mercante senese furono esentati dal pagamento degli interessi fino a quando Siena avesse continuato a opporsi all'autorità dell'imperatore. Nel 1313, gli occhi dell'Italia tutta erano puntati sul micidiale conflitto tra l'impero e la lega guelfa. Ancora a distanza di decenni il cronista senese Agnolo di Tura, solitamente piuttosto piuttosto distaccato e obiettivo, ricordava con spavento quel periodo:

E in questo tempo poche altre novità sonno state in Italia e altre provincie e reami; inperochè tutti i cristiani ed etiandio i Saracini e Greci guardavano all'andamento del detto inperadore; e però, poche novità notabili erano in nulla parte altrove. E per le diverse grandi e varie fortune che li corsono in sì piccolo tempo ch'elli visse, che di certo si credea per li savi, che se la morte sua non fusse stata sì di prossimo, egli arebe tolto il regno a' re Ruberto, che piccolo aparechiamento avea al suo riparo. Anco si disse per molti che lo re Ruberto non l'arebe atteso; ma se ne sarebe ito per mare in Provenza. E se il detto inperadore avesse vinto il regno, come si credea, assai gli era legiero di vincere tutta Italia e dell'altre provincie assai.¹⁶⁷

Se Siena si trovava così in pericolo, era anche perché il consigliere più intimo di Enrico VII era un cittadino senese scacciato e condannato a morte, dunque acerrimo nemico della sua città. Il piano di Niccolò de' Bonsignori prevedeva di conquistare Siena mediante un'azione duplice: i seguaci di Enrico VII avrebbero inscenato una rivolta in città nel momento stesso in cui, a metà agosto del 1313, l'imperatore avrebbe ordinato l'assalto dall'esterno. Questo momento drammatico è così descritto da Agnolo di Tura nella sua cronaca:

Lo 'nperadore [...] tenne per Berardenga e pose canpo a Pancole con suo sforzo, che avea più di 4000 omini a cavallo e x mila a piè, e féro gran danno per lo loro andamento d'ardare e robare, e omini uccidere e pigl[i]are e farli riconprare, e donne e donzelle vitoperare, e tenere quelle che poteano. E a dì 13 d'agosto venero sul pogio che è dinanzi a la chiesa di Magiano verso Siena e de' suoi cavalieri venero infino a la chiesa di Santo Vieno, donde li Sanesi li caccioro e amazorone 6 e presene assai. Lo 'nperadore stava sul detto pogio con molti stromenti, trombe, piffare, nachare e tanburi, aspettando che i ladroni traditori li dessero Siena; perochè si dicea cierti di parte ghibellina l'aveano promessa: e per la gratia di Dio e de la Vergine Maria e del buon provvedimento de' signori Nove e del franco popolo di Siena si difese la libertà.¹⁶⁸

La morte dell'imperatore il 22 agosto 1313 a Buonconvento parve scongiurare questi pericoli — ma in realtà una potente alleanza ghibellina, sotto la guida di Ugucione della Faggiuola, continuava a minacciare l'esistenza del libero Stato senese. Perciò nel 1314 Siena decise per la prima volta di porre delle truppe sotto gli ordini di un "capitaneus generalis guerre comunis Senarum", dunque non uno dei soliti condottieri di ventura ma un alto funzionario dotato di grande autorità. Non a caso la scelta cadde sul conte Carlo di Battifolle, che fino a poco prima aveva egregiamente servito Siena quale Podestà.¹⁶⁹

In senso iconografico, il baldacchino raffigurato nella *Maestà* va dunque inteso come segno della protezione che Siena, nella drammatica situazione in cui versava, si attendeva dalla lega guelfa e in particolare da re Roberto. Nell'estate 1314 infatti Pietro non si presentò come semplice principe d'Angiò, bensì come inviato del re di Sicilia per guidare un esercito guelfo — e dunque come rappresentante di quel sovrano che il papa, pochi mesi prima, aveva nominato vicario generale su tutti i territori italiani che fino a poco tempo prima erano stati legalmente soggetti all'imperatore. Che ciò malgrado il governo senese, pur con diplomatica cautela, badasse a non accordare troppi diritti al re d'Angiò, si evince dall'equilibrio numerico tra gli stemmi di Siena e quelli del capo della lega guelfa: 10 stemmi del re di Francia, 10 stemmi degli Angiò, 10 stemmi di Siena e 9 del "Popolo" senese.

Questa interpretazione del baldacchino si accorda perfettamente con il significato iconografico complessivo della *Maestà*:¹⁷⁰ Siena si pone volontariamente sotto la protezione di una potente alleanza anti-ghibellina, ma l'unica regina è quella celeste, che idealmente ha eretto il proprio trono nel Palazzo Pubblico di Siena. Lei sola è garante della libertà di questo Stato, che non riconosce le pretese di alcun sovrano terreno, sia egli imperatore o re.

In questa interpretazione non dovremmo soffermarci troppo sulle differenze tra iconografia politica e religiosa, che anzi nell'affresco paiono strettamente collegate. Quanto fossero importanti entrambi gli aspetti, lo dimostra anche il cerimoniale con cui Siena accolse Pietro d'Angiò. Nel corso dei preparativi, i negozianti senesi attribuirono evidentemente un peso particolare alla data dell'Assunzione della Vergine, la massima festività senese. Il 14 agosto 1314 il principe d'Angiò fu condotto sotto il baldacchino fino al Duomo, di fronte al quale gli fu assegnato alloggio nel Palazzo Squarcialupi.¹⁷¹ E sotto quello stesso baldacchino, il 15 agosto Pietro d'Angiò si avviò alla solenne messa dell'Assunta presso l'altare maggiore della Cattedrale di Siena. In questa cerimonia, come nell'affresco di Simone Martini, l'immagine votiva di Duccio (la *Maestà*) e il baldacchino simboleggiante la protezione della lega guelfa guidata dagli Angiò, si combinarono dunque in forma simbolica in una immagine che glorificava la libera città-Stato, assoggettata solo alla regina celeste.

Ideale di bellezza

I sigilli della regina Jeanne de Navarre e della contessa Mahaut d'Artois (fig. 100), che trascorse buona parte della sua vita a Parigi nell'Hôtel d'Artois, rispecchiano l'ideale di bellezza imperante alla corte di Filippo il Bello. Bello era considerato in primo luogo un corpo alto e molto snello, quindi i movimenti sinuosi, che questi sigilli raffigurano mediante una flessione che incurva dolcemente tutto il corpo, sottolineata dalle lunghe pieghe tubolari. Di conseguenza, gli aggettivi prediletti dai poeti nel tessere l'elogio delle belle donne, erano "aligné", "eschevie" e "graisle".¹⁷² Hue de Rotelande, ad esempio, dice della dama adorata che "mult esteit aligné et bele"¹⁷³, e Philippe de Remi, Sire de Beaumanoir, loda la bella dama che "longue fu et droite et groslete".¹⁷⁴ Come si vede anche nel sigillo di Mahaut d'Artois, la donna snella vestiva di preferenza abiti attillati: "Bien fu la dame estreit vestue".¹⁷⁵ Il suo modo di presentarsi era abilmente studiato: la sua "biauté souveraine" doveva essere esaltata e valorizzata da "biaus maintiens"¹⁷⁶, "tres douz deport"¹⁷⁷ e "beau mouvement".¹⁷⁸



100 Orafo francese del primo Trecento, sigillo di Mahaut d'Artois. Parigi, Archives Nationales (moulage SCD 359).



101 Agostino di Giovanni, Annunziata.
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



102, 103 Scultore della Germania meridionale del 1320 circa, Vergini sagge. Friburgo in Brisgovia, Cattedrale, atrio.

Nella sua prima opera a noi nota, la statua dell'*Annunziata* del 1321 conservata al Museo di San Matteo a Pisa (fig. 101)¹⁷⁹, il senese Agostino di Giovanni rende omaggio a questo ideale di bellezza della corte di Parigi. Al confronto con le dame della corte francese (fig. 100), la figura senese non è altrettanto magra — ma all'osservatore toscano del tempo, che propendeva piuttosto per l'ideale del "bello grasso", l'*Annunziata* doveva comunque apparire molto snella. Come in Francia, gli abiti attillati e le lunghe pieghe tubolari sottolineano la struttura longilinea del corpo. E come le dame ammirate alla corte di Parigi, l'*Annunziata* si caratterizza per il movimento aggraziato e quasi danzante, per il suo "très bel contement".¹⁸⁰ Anche a lei potrebbe essere dedicata una di quelle liriche in cui i poeti francesi manifestavano la loro ammirazione per la bellezza femminile, come ad esempio la poesia di Guillaume de Machaut che descrive minuziosamente questo ideale di bellezza:



104 Intagliatore d'avorio parigino del 1310/20 circa, Scènes courtoises, dettaglio. Parigi, Musée du Louvre.



105 Andrea Pisano, Salomè. Firenze, Porta del Battistero.

Son biau maintieng, son venir, son aler,
 Son gentil corps, son gracieus parler,
 Son noble port, son plaisant regarder,
 Et son viaire
 Qui tant estoit dous, humble et debonnaire
 Que de toute biauté fu l'exemplaire.¹⁸¹

Non dobbiamo dimenticare che nei primi anni venti del Trecento, questo ideale parigino di bellezza non dettava legge solo in Toscana, ma in molte altre regioni europee. Anche lo scultore che realizzò il ciclo delle Vergini Sagge per la Cattedrale di Friburgo in Brisgovia (figg. 102, 103), ad esempio, perseguiva lo stesso ideale di “biau maintieng”, la stessa grazia sinuosa di Agostino di Giovanni. Anch’egli infatti, al pari dello scultore toscano, accentuò la flessuosità delle vergini con un panneggio a lunghe pieghe curvilinee.

Andrea Pisano comprese come nessun altro artista toscano del suo tempo l’omaggio di Agostino di Giovanni alla “bella parigina”. Per la conturbante bellezza della sua *Salomè* (fig. 105), probabilmente Andrea si ispirò a una di quelle scatolette portaspecchio in avorio decorate con “scènes courtoises” (fig. 104), che all’epoca erano di gran moda alla corte di Francia. Questi rilievi eburnei erano così leggeri e così piccoli (l’opera qui riprodotta, conservata al Louvre, misura cm 11,3 di diametro)¹⁸², da poter tranquillamente trovare posto nel bagaglio di qualche ricco mercante toscano che, dopo aver fatto ottimi affari in Francia, voleva fare una sorpresa alla moglie o alle figlie riportando a casa uno di quei deliziosi *souvenirs de Paris*. Anche un artista come Andrea Pisano, al quale il mercante avrà mostrato fiero il suo tesoro portato da Parigi, avrà così potuto vedere con i propri occhi un capolavoro francese.

Le ultime opere di Giovanni Pisano

Degli ultimi anni di vita di Giovanni Pisano sappiamo sorprendentemente poco. Per gli anni che vanno dal 1313 al 1319 ci sono pervenuti solo tre documenti in cui si parla del maestro. Il 25 agosto 1313 egli ricevette ottanta fiorini dalle casse dell'imperatore Enrico VII per il suo lavoro al sepolcro dell'imperatrice Margherita a Genova.¹⁸³ Il 9 marzo 1314, il Consiglio della Campana di Siena decise di confermare a Giovanni Pisano i privilegi concessi nel 1284/85¹⁸⁴, così definiti:



106 Giovanni Pisano, Madonna. Berlino, Bode-Museum.

“Statutum est quod magister Iohannes filius quondam magistri Nicchole [...] pro cive et tanquam civis Senensis habeatur et defendatur et toto tempore vite sue sit immunis ab omnibus et singulis honeribus Comunis Senarum, scilicet datiis et collectis et exactionibus et factionibus et exercitibus faciendis”.¹⁸⁵ Infine, dalle note agli Statuti di Siena del maggio 1319 veniamo a sapere della morte dello scultore, avvenuta prima di quella data: “Capitulum sub rubrica ‘De immunitate magistri Iohannis magistri Nicchole’ est cassum in totum, cum dictus magister Iohannes sit mortuus”.¹⁸⁶

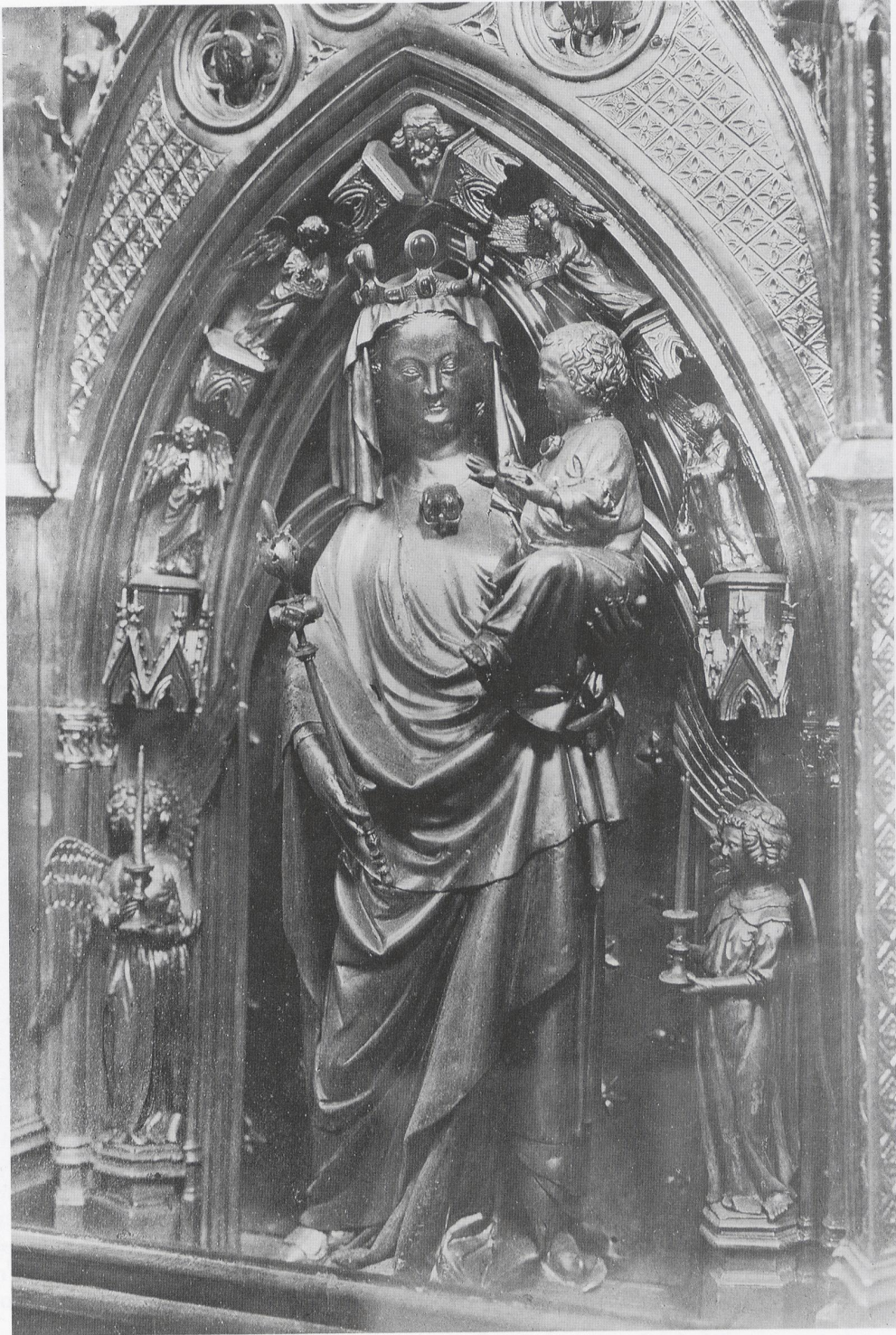


107 Orofo parigino del tardo Duecento, Madonna del reliquiario di Santa Gertrude (dopo i danneggiamenti subiti nella Seconda guerra mondiale). Nivelles, Église collégiale Sainte-Gertrude.



108 Giovanni Pisano, Madonna della facciata dell'oratorio di Santa Maria della Spina. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

109 Orafo parigino del tardo Duecento, Madonna del reliquiario di Santa Gertrude (prima dei danneggiamenti subiti nella Seconda guerra mondiale).



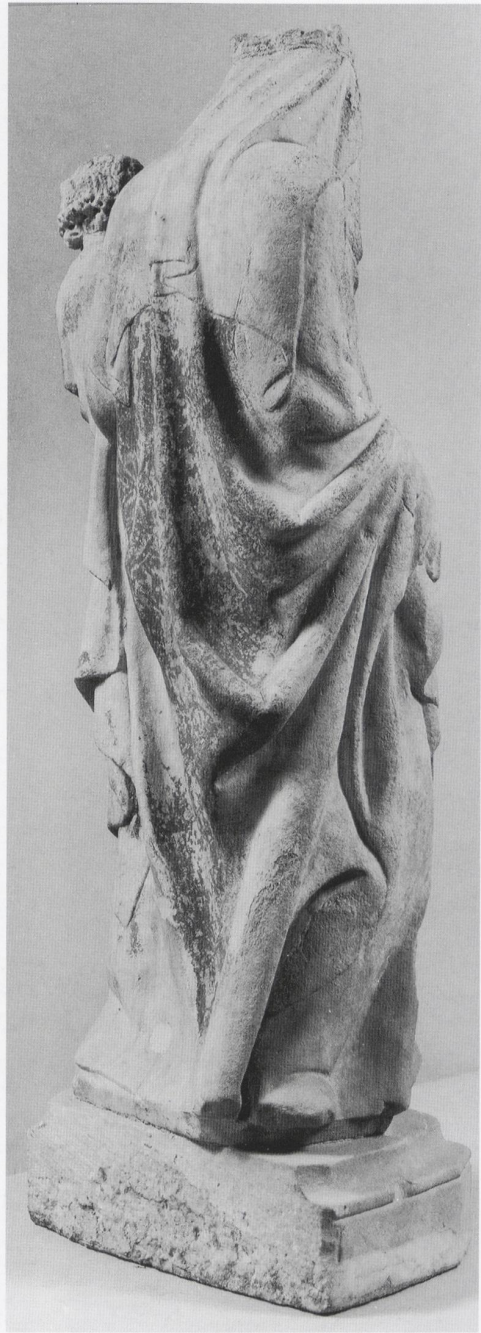


110 Giovanni Pisano,
Particolare di fig. 108.

Ancora più scarso è il numero delle opere di quegli anni giunte fino a noi. Una sola scultura è stata finora identificata con ragionevole certezza come successiva al sepolcro genovese dell'imperatrice Margherita: la *Madonna* alta cm 63 che i Musei di Berlino acquistarono nel 1887 dall'antiquario fiorentino Bardini¹⁸⁷, e che qui è riprodotta nello stato di conservazione attuale, dopo i danni subiti alla fine della Seconda guerra mondiale (fig. 106). Questa opera si presta egregiamente a definire la recezione dello stile del gotico francese nelle opere della maturità di Giovanni. Per un confronto ho scelto la *Madonna* alta cm 26,5 del reliquiario di Nivelles (fig. 107), realizzato poco prima della fine del Duecento quasi sicuramente a Parigi¹⁸⁸, qui ovviamente inteso non come modello diretto, ma in rappresentanza di opere delle arti minori francesi in metallo prezioso o avorio, di cui Giovanni Pisano può aver visto qualche esemplare.



111 Giovanni Pisano, Madonna. Berlino, Bode-Museum.



112 Giovanni Pisano, Madonna della facciata del Poratorio di Santa Maria della Spina. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



113 Giovanni Pisano, Giustizia, dal sepolcro dell'imperatrice Margherita di Brabante. Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola.



114 Giovanni Pisano, Madonna della facciata dell'oratorio di Santa Maria della Spina. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



116 Scultore francese del primo Trecento, Madonna. Houston, The Museum of Fine Arts.

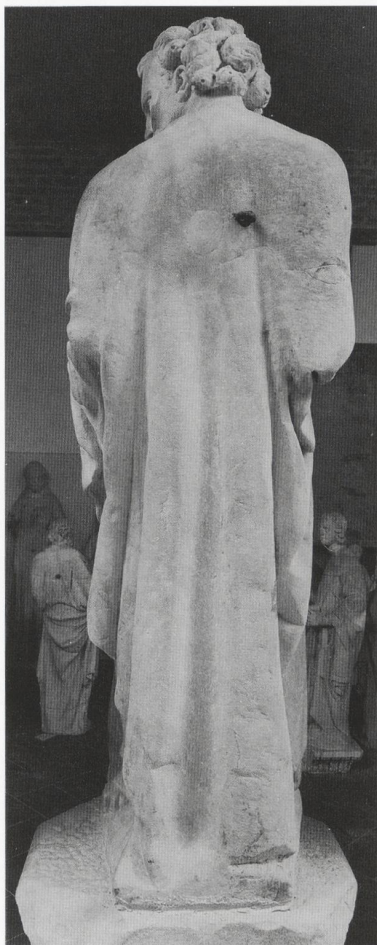
115 Giovanni Pisano, Madonna della facciata dell'oratorio di Santa Maria della Spina. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



117 Scultore pisano del 1330 circa, Apostoli. Pisa, Oratorio di Santa Maria della Spina.

La recezione di Giovanni Pisano di un'opera delle arti minori della Francia settentrionale si distingue sostanzialmente da tutte le altre interpretazioni dell'arte francese da parte di maestri toscani tra il 1315 e il 1325. Giovanni non ammirava l'eleganza del movimento, né il gioco melodioso del panneggio, né il sorriso che illuminava il volto delle Madonne francesi. Egli utilizzava i suoi modelli unicamente come fonti di ispirazione per la sua arte, la cui intensa drammaticità era estranea allo stile francese. Mentre la Madonna di Nivelles si inclina rilassata all'indietro per osservare teneramente il suo Bambino (fig. 107), quella di Giovanni rivolge il viso verso il figlio con gesto repentino, quasi di scatto (fig. 106). Il motivo dominante è il dialogo concentrato tra la madre, che pare una Sibilla, e l'emozione del Bambino. Ogni parte della composizione di Giovanni, che si tratti della mano protesa del Bambino o della decisa curvatura delle pieghe, è funzionale a questo dialogo.

Nella storiografia artistica si legge spesso che Giovanni sarebbe stato l'artista più gotico del suo tempo in Toscana. Erwin Panofsky conìò in tal senso la contestata definizione di Giovanni come promotore di una "gothic counter-revolution" rivolta contro l'arte del padre, devota all'ideale



118, 119 Scultore pisano del 1330 circa, Apostoli provenienti dall'esterno dell'oratorio di S. Maria della Spina. Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo.

classico.¹⁸⁹ Ma nel periodo che qui ci interessa, il titolo di ammiratore dell'arte francese si addice assai più agli orafi senesi di cui abbiamo parlato prima, a Simone Martini o ad Agostino di Giovanni. Certo, anche Giovanni Pisano si lasciò ispirare dall'arte francese — ma non professò mai l'ideale artistico francese.

Esiste un *pendant* stilistico della *Madonna* berlinese di Giovanni Pisano (fig. 106) che finora non è mai stato individuato come tale: la statua della Vergine collocata sopra il portale dell'oratorio di Santa Maria della Spina a Pisa (fig. 108). Pur essendo convinto da oltre un decennio della paternità di Giovanni Pisano, ho preferito aspettare a pubblicare questa attribuzione non priva di aspetti problematici, in quanto in apparente contraddizione con le fonti scritte, fino al momento in cui mi è stato possibile osservare da vicino, e da ogni angolazione, la statua staccata dall'oratorio e qui sostituita con una copia. Le colleghe della Soprintendenza di Pisa, alle quali avevo da tempo comunicato la mia attribuzione, hanno fornito un generoso sostegno a questi studi. Vorrei ringraziare innanzitutto Mariagiulia Burrese per l'autorizzazione a fotografare un buon numero delle sculture restaurate di Santa Maria della Spina nel deposito del Museo Nazionale di San Matteo, prima ancora che queste vengano esposte nella mostra programmata.



120 Sculture sopra il portale dell'oratorio di Santa Maria della Spina (fotografia precedente la rimozione degli originali e la loro sostituzione con copie).

Le informazioni sulla costruzione di Santa Maria della Spina si ricavano da tre documenti, tutti riportati nella monografia sull'oratorio pisano pubblicata nel 1990 da Mariagiulia Burrelli.¹⁹⁰ La prima notizia di questo progetto edilizio si trova nel protocollo della seduta del Consiglio comunale di Pisa del 27 settembre 1322.¹⁹¹ Qui venne data lettura di una perizia stilata da vari esperti, tra cui Lapo, il *caput magister* dell'Opera della Primaziale, riguardante soprattutto le difficoltà di costruire nel letto dell'Arno le fondamenta "super quo possit construi, hedificari et ampliari dictum oraculum". Prima dell'inizio dei lavori trascorsero almeno altri tre anni. Solo il 20 giugno 1325, infatti, l'arcivescovo di Pisa Simone Saltarelli diede il suo assenso alla costruzione.¹⁹² E il 7 dicembre 1331 l'edificio evidentemente non era ancora terminato, visto che in quella data il Consiglio comunale di Pisa decise di alienare certe proprietà "et ipsum pretium convertere in fabricam ipsius oraculi".¹⁹³



121 Scultore pisano del 1330 circa, Angelo proveniente dall'esterno dell'oratorio di Santa Maria della Spina. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

Una partecipazione di Giovanni Pisano, la cui morte è attestata prima del 1319, alla decorazione scultorea di Santa Maria della Spina pare dunque da escludere. Pertanto, prendendo alla lettera i documenti citati, la maggior parte degli storici dell'arte che si sono occupati di questo edificio — e in particolare Emilio Tolaini¹⁹⁴ e Mariagiulia Burrelli¹⁹⁵ — data le statue della Madonna e di Gesù, come anche quelle dei dodici apostoli, a dopo il 1325 (figg. 108, 117). L'evidente vicinanza allo stile di Giovanni Pisano ha però indotto alcuni studiosi a cercare altre possibili interpretazioni. Per Géza de Francovich, quei documenti si riferirebbero solo alla costruzione di una sagrestia attigua all'oratorio, distrutta nell'Ottocento per lavori di ristrutturazione, dando così spazio alla possibilità di attribuire tutte le statue a Giovanni e alla sua bottega.¹⁹⁶ Tale argomentazione non convince assolutamente. I tre documenti descrivono infatti un progetto edilizio di ben più ampio respiro, e soprattutto ingenti lavori di costruzione delle fondamenta che un semplice edificio annesso non avrebbe richiesto. Inoltre, per un ampliamento il Consiglio non avrebbe avuto bisogno dell'autorizzazione scritta dell'arcivescovo. E soprattutto non si capisce perché sarebbero occorsi oltre sei anni per portare a termine un progetto edilizio di così modeste proporzioni.

Recentemente, Joseph Polzer¹⁹⁷ ha ripreso l'idea di fondo di Géza de Francovich in una forma un po' variata, mettendo cioè in dubbio non che i documenti si riferissero alla costruzione dell'oratorio, ma che in origine le statue appartenessero a quell'edificio. Anche Polzer intende dunque separare la cronologia delle sculture da quella dell'edificio, per poter attribuire tutte le quattordici statue a Giovanni Pisano e alla sua bottega. Ma questa tesi appare improbabile quanto quella di de Francovich. Per quale ragione si sarebbe dovuto trasferire un ciclo di statue di grandi dimensioni, appena completato, dalla collocazione originaria a un'altra chiesa? E poi: ipotizzando che fosse accaduto veramente, ciò avrebbe significato che entrambe le facciate, quella originaria e

quella nuova, avessero — fatto questo alquanto singolare — all'incirca le stesse misure, per poter accogliere un gruppo di quattordici statue (la Madonna, Gesù e i dodici apostoli). E quale sarebbe stato a Pisa l'edificio originario? Esiste qualche altro esempio di un procedimento del genere nell'arte toscana del Trecento? Ma in fin dei conti appare ozioso scervellarsi su questi problemi: perché tale tesi — ed è questo alla fine l'elemento decisivo — contrasta anche con il risultato dell'analisi stilistica.

Pur non essendo convincenti, le tesi di de Francovich e di Polzer presentano comunque un interesse dal punto di vista metodologico, per il loro tentativo di non basare l'interpretazione storico-artistica su un'acquisizione letterale delle fonti. Lo storico dell'arte che presta fede a tutti i documenti, talvolta misconosce la problematica insita nel metodo di collegare una certa opera con un certo testo. Senza una approfondita verifica stilistica non si può mai escludere la possibilità che il documento in questione si riferisca a uno stato precedente dell'opera, non coincidente con quello attuale, se non addirittura a un'opera completamente diversa.

A differenza di de Francovich e di Polzer, io riscontro una differenza stilistica notevole tra la statua della Madonna (figg. 108, 110, 112, 114, 115) e quelle di Gesù e degli Apostoli (fig. 117). Solo per la *Madonna* si pone a mio avviso il problema del collegamento con i tre documenti relativi alla costruzione di Santa Maria della Spina. Tutte le altre sculture all'esterno di questo oratorio, secondo me, sono state effettivamente realizzate dopo il 1325 da ex allievi di Giovanni Pisano.

Il primo argomento a favore dell'attribuzione della *Madonna* a Giovanni Pisano, come anche della sua datazione "al 1315 circa", si ricava dalla sua somiglianza con la scultura berlinese di Giovanni (fig. 106) nell'interpretare un modello parigino sul genere della statuetta della Madonna della teca-reliquiario di Nivelles (figg. 108, 109). Il secondo argomento, ancora più importante, riguarda invece il contenuto ideale dell'opera. Solo Giovanni Pisano era in grado di fornire al dialogo tra Madre e Figlio quell'espressione intensa e rigorosa che ancora oggi si percepisce chiaramente, nonostante che la statua, esposta per secoli alle intemperie, presenti una superficie notevolmente deteriorata (fig. 110). Gli altri argomenti si evincono osservando la statua da dietro e di lato, il che è reso possibile dal recente trasferimento degli originali in un deposito del Museo Nazionale di San Matteo. Proprio da queste angolazioni le affinità tra la *Madonna* dell'oratorio pisano, quella berlinese del 1315 circa e il capolavoro di Giovanni Pisano del 1313/14, la *Giustizia* del sepolcro genovese dell'imperatrice Margherita, appaiono così evidenti da non richiedere una descrizione più accurata (figg. 111-113). Le affinità vanno infatti dalla composizione sostanzialmente uguale fino a determinate forme caratteristiche di Giovanni, quali ad esempio l'intaglio delle pieghe, ad accentuare la linea della gamba, o il velo che ricade sulle spalle e rafforza visivamente l'effetto di rotazione della testa. È da notare inoltre che tutte e tre le statue, viste di lato e da dietro, presentano la stessa affinità compositiva con sculture all'incirca coeve della Francia settentrionale (fig. 116).¹⁹⁸

Osservando da dietro gli *Apostoli* di Santa Maria della Spina (figg. 118, 119), la differenza stilistica con la *Madonna* appare subito evidente. Nella parte posteriore di questi *Apostoli* la sigla formale è così fiacca e scarsamente sviluppata che anche l'osservatore più distratto non può non accorgersi di una differenza tanto lampante. Negli *Apostoli* si manifesta con brutale evidenza quel venir meno delle forze che si percepisce in misura crescente negli ex collaboratori di Giovanni Pisano nel decennio successivo alla sua morte. La *Madonna* invece trasmette ancora quella fresca energia che — come testimoniano le sculture del sepolcro genovese dell'imperatrice — accompagnò l'anziano maestro, senza alcun sintomo di stanchezza creativa, fino agli ultimi anni della sua esistenza.

Nella parte posteriore della *Madonna* e degli *Apostoli* si rileva anche una differenza tecnica. Negli *Apostoli*, essa è lavorata in modo così approssimativo anche perché evidentemente non si volevano sprecare tempo ed energie per le parti che, all'esterno dell'oratorio, non sarebbero mai state visibili all'osservatore (figg. 118, 119). La *Madonna* invece è lavorata come se in origine fosse

stata prevista per essere osservata da tutti i lati (figg. 112, 114, 115), esattamente come le statue di Giovanni Pisano a Berlino e a Genova che abbiamo preso a esempio (figg. 111, 113). La soluzione della misteriosa contraddizione tra la cronologia della costruzione di Santa Maria della Spina, iniziata nel 1325, e la datazione della *Madonna* al 1315 circa, potrebbe dunque trovarsi nel fatto che in origine Giovanni Pisano aveva creato l'opera per l'interno del vecchio oratorio, anch'esso dedicato alla Vergine, e che la statua fu trasferita sopra il portale solo verso il 1330, quando il completamento del nuovo edificio era ormai a buon punto.

Altri due argomenti intervengono a favore di questa ipotesi. Nel corso della pulitura delle statue di Santa Maria della Spina, eseguita dalla Soprintendenza di Pisa poco dopo la loro rimozione dall'edificio, sulla parte posteriore della *Madonna* sono state rilevate tracce ancora ben visibili di una dipintura ricca di elementi ornamentali dorati (figg. 112, 114, 115). In tutte le altre sculture di questo oratorio non si rileva invece alcuna traccia di colore sulla parte posteriore (figg. 118, 119). A volte accade che certe sculture gotiche destinate a ornare una facciata toscana siano dipinte anche nella parte posteriore; ma mai — ed è questo l'aspetto determinante — con un così minuscolo motivo decorativo, per di più dorato.

Nella sua collocazione sulla facciata dell'oratorio, la *Madonna* ha accanto due *Angeli* che non vi si accordano né per dimensione, né per stile (fig. 120). Seguendo la mia tesi queste statuette, databili al 1330 circa, qualitativamente di pregio ma già lontanissime dallo stile di Giovanni (fig. 121), indicano il momento in cui la *Madonna*, anteriore di oltre un decennio, fu spostata all'esterno dell'edificio. Evidentemente all'epoca non v'erano a disposizione *Angeli* realizzati da Giovanni, per cui se ne dovettero realizzare *ex novo* — con il rischio di farli sembrare dei corpi estranei accanto alla *Madonna*.

Quattro sono dunque gli argomenti a favore della tesi di una originaria collocazione in un interno, presumibilmente il vecchio oratorio (meno probabilmente in un'altra chiesa di Pisa), nonché di una datazione al 1315 e di una attribuzione a Giovanni Pisano: in primo luogo i caratteri stilistici, poi la conformazione della parte posteriore e la sua dipintura particolareggiata, e infine l'accostamento con figure cronologicamente e stilisticamente distanti.



122 Disegno dello smantellamento della chiesa di San Luigi a Poissy all'inizio dell'Ottocento. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Va 353.



123 Casa del pittore Ernest Meissonier a Poissy.

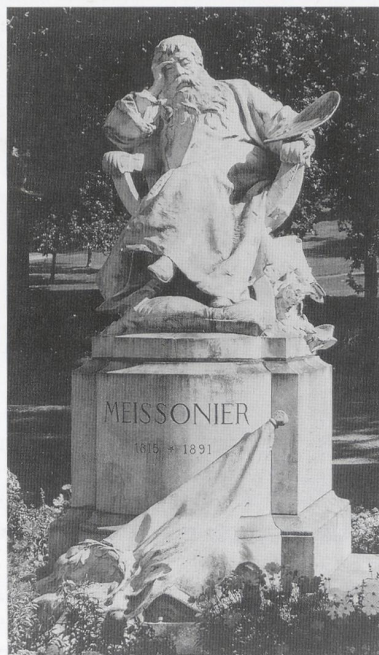
Contro l'ultimo argomento si potrebbe forse obiettare che questi *Angeli* potrebbero essere stati collocati accanto alla *Madonna* solo in occasione della ristrutturazione dell'oratorio avviata nel 1871. In effetti all'epoca non ci si limitò a restaurare alcuni elementi decorativi fortemente danneggiati: tutto l'edificio fu smontato e ricostruito a qualche metro di distanza, su fondamenta più solide. In tale contesto viene sempre citato un aneddoto di Arthur Sovern, stando al quale John Ruskin, "col pugno alzato e tremante di rabbia", avrebbe inveito contro gli operai impegnati nella ristrutturazione: "Che cosa intendete fare rovinando questo magnifico posto? Sapete ciò che state facendo? Non siete consapevoli che gli Austriaci non hanno mai fatto così tanti danni all'Italia quanto voi altri state facendo ora con i vostri scalpelli e mazzuoli?"¹⁹⁹ Anche da parte italiana c'era chi sosteneva l'idea di Ruskin di mantenere l'oratorio perlopiù intatto, cioè di restaurarlo con la mano più lieve possibile. Giuseppe Martelli, che nel 1871 aveva pubblicato il memorandum *Sul proposto restauro di Santa Maria della Spina*, polemizzò violentemente contro il progetto di restauro: "Riedificandola perderebbe senza fallo ogni sua originalità".²⁰⁰ Dal nostro punto di vista non si può non condividere tali perplessità. Ma non è neppure giusto accusare sbrigativamente di barbarie i restauratori di allora, i quali, in relazione ai criteri in uso all'epoca per questo genere di restauri, erano intenzionati a procedere con estremo riguardo. La relazione della "Commissione Provinciale per la conservazione dei monumenti" inviata nel 1868 al prefetto della Provincia di Pisa conteneva infatti direttive del seguente tenore: l'operazione dovrà essere preceduta da un'accurata documentazione fotografica, da un rilievo grafico con misurazioni e da una numerazione di tutti i pezzi, che dovranno essere conservati in luogo idoneo e sorvegliato, identificato col convento di San Benedetto lì vicino. Dei pezzi scultorei danneggiati dovrà essere eseguito sul posto uno stampo in gelatina, dal quale dovrà cavarsi un modello di gesso da servire per la fedele riproduzione del pezzo relativo.²⁰¹

Pertanto possiamo fidare nel fatto che le sculture della Madonna e dei due Angeli ai suoi lati decorassero la facciata della chiesa fin dal 1330 circa, così come le abbiamo viste fino a pochi anni or sono, cioè fino a quando gli originali non sono stati rimossi. Altrettanto certo è che questi due Angeli non sono delle copie ottocentesche realizzate dai restauratori, bensì originali del Trecento.

“À l’endroit même où s’élevait la grange qui fut le berceau de Saint Louis, sur cette terre riche de passé, l’avenir se construit”

Dalla storiografia generale sulla scultura gotica francese si ricava di norma l’impressione che su questo argomento vi sia piena chiarezza. In realtà, soprattutto nell’ambito per noi rilevante dell’arte di corte nella Francia del primo Trecento, l’entità delle distruzioni è tale da consentire nella migliore delle ipotesi di distinguere qualche frammento. In conclusione di questi studi mi sembra dunque ragionevole illustrare il percorso storiografico sull’esempio del più grandioso progetto artistico dell’epoca di Filippo il Bello, l’abbazia di Poissy dedicata a San Luigi di Francia (figg. 39, 40). Si vedrà così che il destino delle sculture di Poissy non dipese solo dai criteri estetici di volta in volta dominanti: altrettanto — e anzi forse prevalentemente — determinanti furono fenomeni quali le tendenze pro- o antimonarchiche, o le ambizioni in fatto di politica artistica ed economica.

Per molti secoli la monarchia si è rivelata provvidenziale per la conservazione e la valorizzazione dell’abbazia di Poissy. Quando nel 1695 andarono a fuoco le capriate del tetto della chiesa, Luigi XIV non soltanto ne ordinò l’immediata ricostruzione, ma incaricò anche il suo architetto Jules Hardouin Mansart di realizzare dei disegni di questo edificio, paragonabile per dimensioni a una cattedrale.²⁰² La pianta²⁰³ e il prospetto esterno sono probabilmente i disegni più pregevoli e precisi di una chiesa gotica francese che siano mai stati realizzati prima dell’Ottocento (fig. 39), e costituiscono una testimonianza unica della stima, fondata su basi ideologiche, che l’alto barocco aveva dell’arte gotica.



124 Antonin Mercié, Monumento al pittore Ernest Meissonier. Poissy, Jardin public Meissonier.



125 Maestro di Poissy, frammento di una Madonna. Svizzera, collezione privata.



126 Maestro di Poissy, frammento di un Angelo. Parigi, Musée National du Moyen-Âge – Thermes de Cluny.

In quanto abbazia reale, la chiesa e l'edificio conventuale di Poissy erano particolarmente esposti alla furia distruttiva della Rivoluzione. Un certo Jean-Baptiste Thonesse acquistò l'intero complesso e guadagnò una fortuna dalla vendita del materiale lapideo (fig. 122).²⁰⁴ L'intervento di Thonesse fu talmente radicale, che dopo pochi anni al posto dell'abbazia un tempo celeberrima era rimasta solo una distesa di erbacce.

Ma la Rivoluzione non era riuscita a cancellare del tutto il ricordo di questo luogo sacro della monarchia francese. Non fu uno statista, né un principe della chiesa o un ricco aristocratico, bensì un giovane pittore ancora pressoché sconosciuto a riscoprire l'alto valore simbolico del luogo



127 Maestro di Poissy, frammento di una Madonna. Svizzera, collezione privata.

dove Filippo il Bello aveva edificato una delle più belle e più grandi abbazie di Francia in ricordo dei suoi avi (fig. 40). Jean-Louis-Ernest Meissonier, all'epoca trentunenne, acquistò il "sacro terreno" nel 1846, grazie a un'eredità, per la cospicua somma di 18.000 franchi. La costruzione della sua casa, immediatamente adiacente quelle che un tempo erano state le mura perimetrali della chiesa (fig. 123), costò altri 322.360 franchi.²⁰⁵ Che cosa tali spese significassero realmente per Meissonier, si evince dal confronto con il suo reddito di allora: tra il 1841 e il 1845, il valore dei suoi quadri oscillava tra i 2.000 e i 5.000 franchi ciascuno. Nel 1849 i prezzi salirono fino a 6.000 franchi, nel 1851 fino a 10.000.²⁰⁶ Solo nel 1855 Meissonier riuscì a spuntare un prezzo davvero importante, quando vendette a Napoleone III per 25.000 franchi il suo dipinto intitolato *Une rixe*.²⁰⁷

Con l'acquisto di questo storico terreno e la costruzione di una casa d'artista, Meissonier intendeva porsi come il futuro maestro della pittura storica francese. In effetti alcuni critici gli avevano predetto già nei suoi anni giovanili un glorioso futuro. Nella recensione del Salone del 1841, Théophile Gautier definì Meissonier "un des plus grands artistes de ce temps-ci".²⁰⁸ E già un anno prima, un altro critico aveva commentato, a proposito di uno dei quadri esposti da Meissonier al Salone, "François I^{er} l'eût acheté, Louis XIV l'eût acheté, un banquier l'achètera".²⁰⁹ Ma nell'anno in cui acquistò il terreno, Meissonier era ancora ben lontano dalla fama di primo pittore d'Europa, quale fu celebrato nel 1868 all'Esposizione Universale di Parigi.²¹⁰

Con il suo stile stravagante, la casa costruita dall'artista a Poissy (fig. 123) avrebbe dovuto attirare l'interesse dei critici più autorevoli su quel pittore di soggetti storici che aveva osato edificare la propria casa in uno dei luoghi più sacri della storia francese. Apparentemente stupito, Guy de Maupassant caratterizzò con evidente ironia (e con altrettanto evidente esagerazione) l'ambi-



128 Intagliatore d'avorio parigino del secondo terzo del Duecento. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

zioso progetto edilizio: “C’était une construction singulière où il y avait de tout, de la forteresse gothique, du manoir, de la villa, de la chaumière, de l’hôtel, de la cathédrale, de la mosquée, de la pyramide, du gâteau de Savoie, de l’oriental et de l’occidental. Un style supérieurement compliqué, à rendre fou un architecte classique, quelque chose de fantastique et de joli cependant, inventé par le peintre et exécuté sous ses ordres”.²¹¹

Come una sorta di effetto collaterale delle sue fantasie architettoniche, Meissonnier riscoprì anche alcuni frammenti della chiesa dell’abbazia di Poissy, risalenti all’epoca di Filippo il Bello. Dalla storia della collezione del Musée de Cluny si evince che Meissonnier aveva non soltanto conservato con cura i frammenti di sculture portati alla luce durante i lavori di costruzione delle fondamenta della sua casa: ne aveva anche fatto dono in modo mirato agli artisti che negli anni quaranta dell’Ottocento svolgevano un ruolo determinante nella rivalutazione dell’arte gotica. Nel 1986 il museo acquistò una delle opere più belle dell’epoca di Filippo il Bello, la testa di un *Angelo* sorridente di Poissy (figg. 126, 130), proveniente da quella che era stata la collezione dello scultore Adolphe Victor Geoffroy-Dechaume (1816-1892), lontano parente di Meissonnier e collaboratore di Viollet-le-Duc nel restauro di chiese medioevali, in seguito nominato primo conservatore del Musée de sculpture comparée inaugurato nel 1879.²¹² Già nel 1861, il Musée de Cluny era entrato in possesso di un altro capolavoro di Poissy: un *Angelo* proveniente dalla collezione dello scultore Paul-Laurent Brion, il quale aveva realizzato, sotto la supervisione di Viollet-le-Duc, la statua di San Giovanni Evangelista per il portale centrale di Notre-Dame a Parigi.²¹³ Come nel caso di Geoffroy-Dechaume, anche Brion aveva avuto la scultura da Meissonnier. Al Salone di Parigi del 1853 erano esposti sia dipinti di Meissonnier²¹⁴ che la statua di San Giovanni di Brion: fu così che il pittore che aveva contribuito quasi per caso alla riscoperta della scultura gotica incontrò il maestro della scultura neogotica.



129 Maestro di Poissy, frammento di una Madonna (con integrazione in stucco delle lacune). Svizzera, collezione privata.

Ascesa e caduta della fama di Meissonnier trovano riscontro nella storia del monumento in suo onore eretto nel 1895, quattro anni dopo la sua morte, da Antonin Mercié, l'autore della statua di Napoleone della colonna Vendôme a Parigi (fig. 124).²¹⁵ Come richiedeva il suo rango, il pittore che poco prima di morire aveva visto aumentare in misura esponenziale il valore delle proprie opere (il suo dipinto *Campagne de France*, al quale già nel 1866 era stato attribuito il valore non indifferente di 85.000 franchi, nel 1890 fu acquistato dal re dei grandi magazzini Alfred Chauchard per ben 850.000 franchi)²¹⁶, fu celebrato da uno scultore che aveva raggiunto l'apice del prestigio sociale per un artista del tempo: Membre de l'Institut, grand officier de la Légion d'Honneur, président de la Société des Artistes français... E il monumento fu inaugurato da Raymond Poincaré.

Nel 1966, l'allora Ministro della Cultura André Malraux ordinò che quel monumento a un pittore inattuale venisse allontanato dalle immediate vicinanze del Louvre. Dal 1980 il monumento è collocato in una posizione ben più modesta, all'ingresso del Jardin public Meissonnier di Poissy.²¹⁷ Con il rapido declino, a partire dall'inizio del Novecento, dell'ammirazione per l'arte di Meissonnier,



130 Maestro di Poissy, frammento di un Angelo. Parigi, Musée National du Moyen-Âge – Thermes de Cluny.

sbiadì anche il ricordo della casa di Poissy e con essa del mito del monumento alla grandezza della pittura storica francese eretto in quel “luogo sacro”. Quando qualche tempo fa, in occasione dell’annuale festa dei monumenti francesi, mi sono recato a Poissy per visitare il terreno dove un tempo sorgevano l’abbazia e soprattutto la casa dell’artista, ancora ben conservata, mi sono trovato in mezzo a una decina di altri interessati, nessuno dei quali aveva un’idea precisa dell’opera di Meissonier, né tanto meno dell’importanza dell’antica abbazia e della sua meravigliosa decorazione scultorea.

In epoca moderna, il ricordo della gloria dell’ex abbazia di Poissy si è trasferito dalla casa di un pittore di soggetti storici un tempo celeberrimo ma ormai dimenticato, alla propaganda dai toni fortemente politici di una marca di automobili. L’azienda fondata nel 1937 a Poissy dalla Ford Company, in seguito rinominata Simca-Chrysler France e poi Peugeot, oggi porta il nome di “Peugeot Citroën site de Poissy”. E nel 1948 la pubblicità della ditta recitava: “À l’endroit même où s’élevait la grange qui fut le berceau de Saint Louis, sur cette terre riche de passé, l’avenir se construit. Ici s’élève l’usine la plus moderne d’Europe”.²¹⁸

Fortunatamente oggi sono in grado di aggiungere a questo percorso storiografico un altro piccolo tassello. Nonostante l'alacre lavoro di ricerca di Meissonier, finora si conoscevano solo poche parti dell'originaria decorazione scultorea della chiesa e dell'edificio conventuale di Poissy: in primo luogo la meravigliosa statua raffigurante Isabella di Francia, una figlia di San Luigi, per fortuna ancora perfettamente intatta²¹⁹ grazie al suo trasferimento nella chiesa di Notre-Dame de Poissy durante la distruzione dell'abbazia; inoltre i frammenti esposti al Musée de Cluny, il cui pezzo di maggior pregio è la citata testa di un *Angelo* sorridente (figg. 126, 130). Un gruppo di *Angeli*, la cui autenticità è contestata, è esposto nella sezione scultura del Louvre.²²⁰ Uno scavo del terreno su cui un tempo sorgevano la chiesa e gli altri edifici dell'abbazia, che finora non è mai stato tentato, potrebbe molto probabilmente portare alla luce altri frammenti.

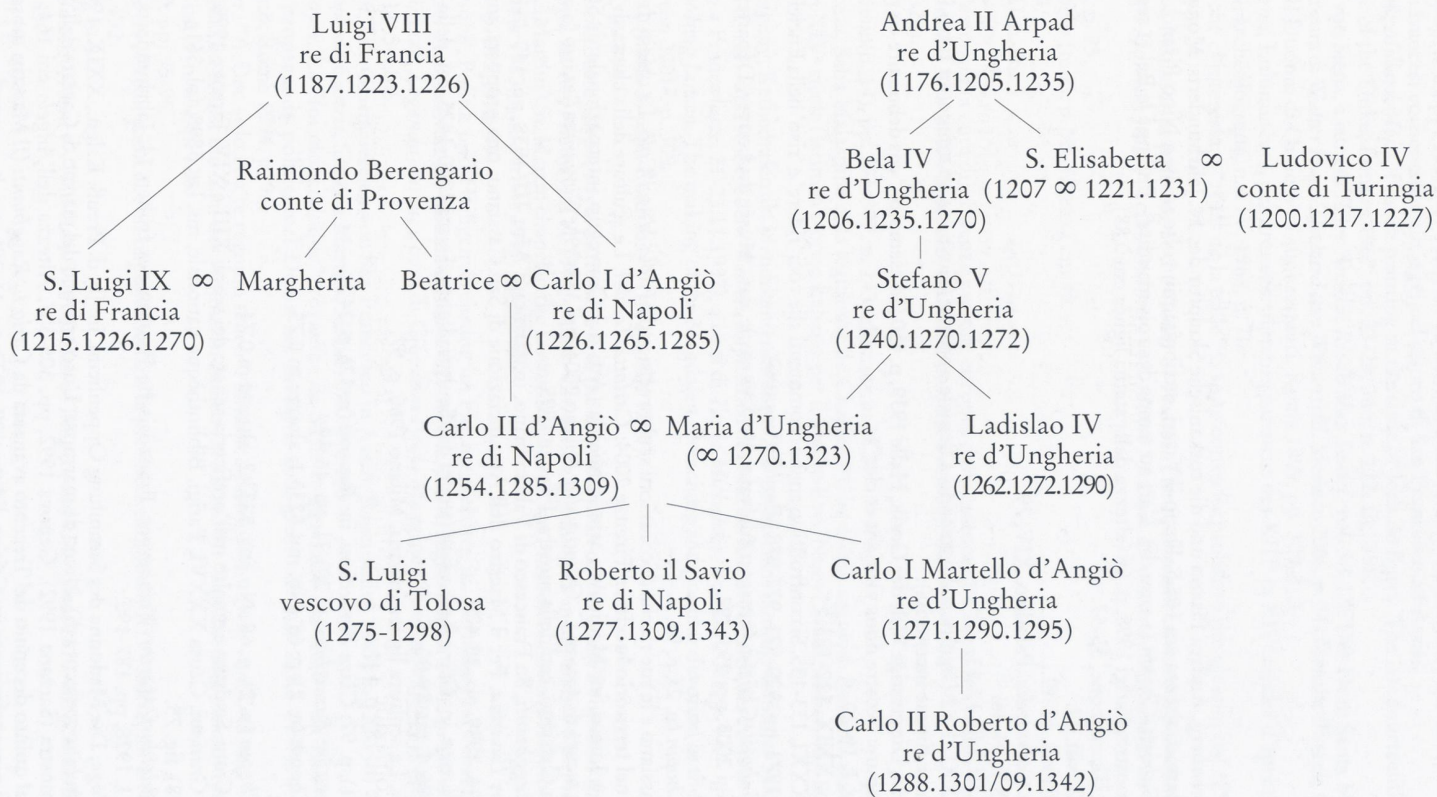
Da circa quarant'anni sono a conoscenza di un frammento di una *Madonna* conservato in una collezione privata svizzera, che dopo un nuovo attento studio ho identificato come un'opera proveniente da Poissy (fig. 125). Se si osserva il frammento da dietro (fig. 127), si nota subito quale fosse la composizione: nel contesto originario, il velo sulla testa della Madonna veniva tirato di lato dal Bambino che essa teneva in braccio, come nella scultura eburnea francese qui riprodotta per un confronto, così che sulla parte posteriore della testa veniva a formarsi una serie di pieghe diagonali. Quando la statua andò distrutta nei disordini della Rivoluzione, la Madonna fu decapitata con tale violenza che la testa cadde pesantemente al suolo subendo danni soprattutto nella parte delle guance (fig. 125).

La mia convinzione che questo frammento, sulla cui origine non esistono documenti da cui trarre informazioni, provenga da Poissy, risulta dalla evidente somiglianza con quel capolavoro che è l'*Angelo* sorridente del Musée de Cluny, un tempo appartenente con certezza alla decorazione scultorea dell'abbazia (fig. 126). I due frammenti sono fabbricati nello stesso materiale lapideo, che i geologi descrivono come "craie blanche à rhomboèdres évidés, type pierre de Vernon". La grandezza è più o meno la stessa: il frammento della collezione privata svizzera è alto cm 20, la testa dell'*Angelo* sorridente del Musée de Cluny cm 19,5. Pertanto possiamo senz'altro immaginare che l'*Angelo*, o un'opera molto simile, formasse un gruppo con la *Madonna* a cui appartiene il frammento della collezione privata, come quelle composizioni che si trovano di frequente nel gotico francese, con la Madonna in piedi al centro e due Angeli ai lati.²²¹

Per essere ancora più certo della mia tesi sulla provenienza da Poissy e sulla datazione all'epoca di Filippo il Bello, ho chiesto a una restauratrice di talento di coprire le lacune del frammento in questione con uno stucco facilmente rimovibile, per farmi un'idea ancora più precisa dell'aspetto originario (fig. 129). Dopo questo piccolo lavoro di 'abbellimento' provvisorio, eseguito con la massima cura e precisione, mi si è palesato con evidenza ancora maggiore che le due opere qui confrontate, la testa dell'*Angelo* sorridente di Parigi e il frammento della collezione privata, si somigliano come due gemelli, e dunque hanno la stessa origine e la stessa data (figg. 129, 130).

APPENDICE: TAVOLA GENEALOGICA DELLA PARENTELA ANGIÒ-ARPAD

(da: *Wilhelm Karl Prinz von Isenburg*, *Europäische Stammtafeln*, ed. a cura di *Frank Baron Freytag von Loringhoven*, Marburg 1975, I, tav. 44, II, tavv. 14, 15, 105, 118)



NOTE

- 1 *Gert Kreytenberg*, Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts, Monaco 1984, pp. 86-89, 188. Marmo, altezza cm 166,5. Dopo il Vasari, attribuita più volte anche a Nino Pisano.
- 2 *Danielle Gaborit-Chopin* (a cura di), *L'art au temps des rois maudits – Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, cat. della mostra, Parigi 1998, p. 66 (altezza della statua lignea cm 0,88).
- 3 *Convivio*, III, canzone, 55-57.
- 4 *Ibidem*, III, viii, 12.
- 5 *Ibidem*, III, viii, 11-12.
- 6 *La Divina Commedia*, Paradiso, XIV, 79.
- 7 Paradiso, XV, 34-36.
- 8 *Convivio*, III, viii, 12-13.
- 9 Paradiso, XXI, 1-12 (significa che quando a Semele apparve Giove, da lei amato, in tutto il suo fulgore, la disgraziata ne rimase incenerita).
- 10 *Georg Weise*, *Die geistige Welt der Gotik*, Halle 1939, p. 450 (ad esempio: “vos debonaire vis / ke je vix si riant et cler”; oppure: “vostre dous vis riant et cler”).
- 11 Purgatorio, I, 19-20.
- 12 Purgatorio, XXIX, 122-123.
- 13 Paradiso, XXXI, 133-135. Si confrontino anche i commenti alle voci ‘ridere’ e ‘riso’ nella Enciclopedia dantesca, IV, Roma 1973, pp. 920-921, 977-978 (*Emilio Pasquini*).
- 14 *Danielle Gaborit-Chopin*, Ivoires médiévaux, Ve-XV^e siècle, cat., Musée du Louvre, Département des Objets d’Art, Parigi 2003, pp. 293-297.
- 15 Cfr. nota 5.
- 16 *Gaborit-Chopin* (n. 2), p. 94.
- 17 Per San Cassiano e le sue ricche decorazioni scultoree si veda *Paola Mucci Colò*, La chiesa di San Cassiano di Controne nel territorio lucchese, Firenze 2004; *Carlotta Taddei*, Le sculture della chiesa di San Cassiano di Controne a Lucca, in: *Medioevo: arte lombarda* (Atti del Convegno internazionale di Studi, Parma 26-29.9.2001), a cura di *Arturo C. Quintavalle*, Milano 2004, pp. 388-396; *Giovanna Rasario* (a cura di), *Il Cavaliere di San Cassiano*, cat. della mostra, Firenze 1995.
- 18 *Carlo L. Ragghianti*, Su Francesco di Valdambriano, in: *Critica d’Arte*, III, 1938, pp. 140-141.
- 19 *Enrica Neri Lusanna*, Per il Maestro dell’Annunciazione di San Cassiano: una proposta, in: *Antichità viva*, XXVIII, 5-6, 1989, pp. 36-40.
- 20 *Marco Collareta*, in: *Clara Baracchini* (a cura di), *Scultura lignea, Lucca 1200-1425*, cat. della mostra (Lucca), Firenze 1995, I, pp. 89-90.
- 21 *Enzo Carli*, La scultura lignea italiana, Milano 1960, p. 97.
- 22 *Ragghianti* (n. 18), p. 141.
- 23 *Carli* (n. 21), p. 97; *Clara Baracchini*, in: *Rasario* (n. 17), p. 14.
- 24 *Peter Stiberc*, in: *Baracchini* (n. 20), II, pp. 46-49.
- 25 *Gaborit-Chopin* (n. 2), p. 68. No. inv. 5233.1; altezza m 0,75.
- 26 Cfr. nota 4.
- 27 *Gaborit-Chopin* (n. 2), p. 68. No. inv. 5233.2; altezza m 0,74.
- 28 *Elisabetta Cioni*, Scultura e smalto nell’oreficeria senese dei secoli XIII e XIV, Firenze 1998, fig. 76.
- 29 *Decretum Gratiani*, Causa XXXVI, Parigi, Bibliothèque nationale, ms. lat. 3898, fol. 361r.
- 30 *Cioni* (n. 28), fig. 75.
- 31 *Ulrich Middeldorf/Martin Weinberger*, Französische Figuren des frühen 14. Jahrhunderts in Toskana, in: *Pantheon*, I, 1928, pp. 187-190.
- 32 *Wilhelm Vöge*, Die Madonna der Sammlung Oppenheim, in: *Jb. d. Preuß. Kslgn.*, XXIX, 1908, pp. 217-222.
- 33 *Enrico Castelnuovo* (a cura di), *Niveo* di marmo. L’uso artistico del marmo di Carrara dall’XI al XV secolo, cat. della mostra (Sarzana 1992), Genova 1992, pp. 305-307. Altezza dell’*Angelo* cm 164. La proposta di datazione al quinto decennio del Trecento avanzata da *Carlo L. Ragghianti* (Il Maestro mosano di Carrara e bilinguismi pisano-francesi, in: *Critica d’Arte*, 129, 1973, pp. 11-38), non ha avuto alcun seguito.

- 34 *Gaborit-Chopin* (n. 2), pp. 193-195, 198-199. In tale contesto sarebbe opportuno rimandare anche ai manoscritti miniati francesi conservati a tutt'oggi nel tesoro di San Francesco ad Assisi.
- 35 Phillipps 1398; *Millard Meiss*, French painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth century and the patronage of the Duke, Londra 1967, pp. 23-25, 366, n. 122, fig. 396.
- 36 Die Kirchen von Siena, a cura di *Peter Anselm Riedl/Max Seidel*, vol. 3.1.1.1: Der Dom Santa Maria Assunta, Architektur, a cura di *Walter Haas/Dethard von Winterfeld*, Monaco 2006, p. 24 (*Monika Butzek*, Chronologie).
- 37 *Luigi Fumi*, Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri, Roma 1891, pp. 309-310.
- 38 *Françoise Baron*, Enlumineurs, peintres et sculpteurs parisiens des XIII^e et XIV^e siècles d'après les rôles de la taille, in: Bull. archéologique, n.s. IV, 1968, p. 70.
- 39 Nel periodo che ci interessa, i "rôles de la taille" si sono conservati soltanto per gli anni dal 1292 al 1300.
- 40 *Meiss* (n. 35), p. 24.
- 41 *François Avril*, Manuscript painting at the Court of France. The fourteenth century (1310-1380), New York 1978. *Kathleen Morand*, Jean Pucelle, Oxford 1962. *Henri Focillon*, Le peintre des Miracles de Notre-Dame, Parigi 1950.
- 42 *Meiss* (n. 35), p. 25.
- 43 *Gaborit-Chopin* (n. 2), p. 95. Altezza cm 45.
- 44 *Ibidem*, p. 29.
- 45 *Stiberc* (n. 24), p. 46.
- 46 *Neri Lusanna* (n. 19).
- 47 *Alessandro Parronchi* (a cura di), Firenze capitale europea della cultura: la Chiesa fiorentina presenta capolavori di scultura dal XIV al XVII secolo, cat. della mostra, Firenze 1986, no. 1.
- 48 *Collareta* (n. 20).
- 49 *Ibidem*, p. 90.
- 50 *Gaborit-Chopin* (n. 14), pp. 376-377, n. 143, altezza cm 28,2.
- 51 *Claude Carozzi*, Saba Malaspina et la légitimité de Charles I^{er}, in: L'état angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle (Istituto storico italiano per il Medio Evo. Nuovi Studi Storici, 45), Roma 1998, pp. 81-83.
- 52 *Christian Freigang*, Kathedralen als Mendikantenkirchen. Zur politischen Ikonographie der Sakralarchitektur unter Karl I., Karl II. und Robert dem Weisen, in: Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien (Atti del convegno a Francoforte, 21-23.11.1997), a cura di *Tanja Michalsky*, Berlino 2001, p. 43.
- 53 *Katherine Ludwig Jansen*, The making of the Magdalen. Preaching and popular devotion in the Later Middle Ages, Princeton 2001², p. 309.
- 54 *Ibidem*, p. 311 (bolla di papa Bonifacio VIII, 3 aprile 1295).
- 55 *Ibidem*, pp. 313-314.
- 56 *Adrian S. Hoch*, Beata Stirps, royal patronage and the identification of the sainted rulers in the St Elisabeth chapel at Assisi, in: Art History, XV, 1992, p. 280. Cfr. tavola genealogica in appendice a p. 151.
- 57 *Idem*, Simone Martini's St. Martin chapel in the Lower Basilica of San Francesco, Assisi, Ph.D. thesis University of Pennsylvania 1983, Ann Arbor 1991, pp. 95-98.
- 58 *Hoch* (n. 56), p. 295, nota 55.
- 59 *Jürgen Petersohn*, Politik und Heiligenverehrung im Hochmittelalter, in: Vorträge und Forschungen, a cura del Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte, XLII, Sigmaringen 1994, p. 117.
- 60 *Jacopo da Varazze*, *Legenda aurea*, a cura di *Giovanni Paolo Maggioni*, Firenze 1998², p. 1166.
- 61 *Ibidem*, pp. 1165-1166.
- 62 *Frank Martin*, Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi, Regensburg 1997, p. 322.
- 63 *Pierluigi Leone de Castris*, Simone Martini, Milano 2003, p. 130.
- 64 *Jean-Paul Boyer*, La "foi monarchique": royaume de Sicile et Provence (mi XIII^e - mi XIV^e siècle), in: Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento (congresso Trieste 2-5.3.1993), a cura di *Paolo Cammarosano*, Roma 1994, p. 96.
- 65 *Klaus Krüger*, "A Deo solo et a te regnum teneo". Simone Martinis "Ludwig von Toulouse" in Neapel, in: Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien (n. 52), p. 91: "sancta radix sanctos ramos protulit".
- 66 *Leone De Castris* (n. 63), p. 126.
- 67 *Boyer* (n. 64), pp. 95-96.
- 68 *Jean-Paul Boyer*, Prédication et état napolitain dans la première moitié du XIV^e siècle, in: L'état angevin (n. 51), pp. 130, 132.
- 69 *Boyer* (n. 64), p. 94.
- 70 *William M. Bowsky*, Henry VII in Italy. The conflict of Empire and City-State 1310-1313, Lincoln 1960, p. 184.
- 71 *Ibidem*, p. 143.
- 72 *Boyer* (n. 64), pp. 86-87.
- 73 *Percy Ernst Schramm*, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, I, Stoccarda 1954, p. 37.

- 74 *Krüger* (n. 65).
- 75 Come segnalato da *Julian Gardner* (Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini, in: *Zs. f. Kgesch.*, XXXIX, 1976, p. 24), l'immagine di Luigi di Tolosa rimanda indirettamente anche a sigilli dei re di Francia del tempo in cui fu realizzata la tavola di Napoli, iconograficamente affini all'immagine di Luigi IX.
- 76 *Krüger* (n. 65), pp. 83-84.
- 77 Datata intorno al 1305/10 e realizzata per il castello di Mainneville (Eure).
- 78 *Franz-Reiner Erkens*, "Vicarius Christi - sanctissimus legislator - sacra majestas". Religiöse Herrschaftslegitimierung im Mittelalter, in: *Zs. der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte*, CXX, 2003, p. 28 (CSEL 50, Vienna/Lipsia 1908, p. 243). *Jacques Le Goff*, *Ludwig der Heilige*, Stuttgart 2000.
- 79 *Bowsky* (n. 70), p. 181 (MGH, Const., IV, 4; p. 929, n. 929).
- 80 *Ibidem*, p. 187 (MGH, Const., IV, 4; p. 802, n. 801).
- 81 *Ibidem*, p. 4.
- 82 *Ibidem*, p. 168 (MGH, Const., IV, 4; p. 813, n. 811).
- 83 *Alessandro Barbero*, La propaganda di Roberto d'Angiò re di Napoli (1309-1343), in: *Le forme della propaganda politica nel Due e Trecento* (n. 64), p. 118 (MGH, Const., IV, 4; p. 947).
- 84 *Bowsky* (n. 70), p. 184 (MGH, Const., IV, 4; pp. 985-990, n. 946).
- 85 *Ibidem*, p. 191 (MGH, Const., IV, 4; pp. 1369-1373, n. 1253).
- 86 *Ibidem*, p. 208.
- 87 *Gardner* (n. 75), p. 26.
- 88 *Leone De Castris* (n. 63), p. 92.
- 89 *Alessandro Bagnoli*, La Maestà di Simone Martini, Cinisello Balsamo (Milano) 1999. *Leone De Castris* (n. 63), p. 96.
- 90 *Ibidem*, p. 126.
- 91 *Gaborit-Chopin* (n. 2), pp. 100-101.
- 92 *Alain Erlande-Brandenburg*, La Priorale Saint-Louis de Poissy, in: *Bull. Monumental*, CXXIX, 1971, pp. 85-112.
- 93 *Joachim Poeschke*, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, Monaco 1985, p. 119.
- 94 *Élisabeth Taburet/Michel Dhénin*, Le trésor de Colmar, in: *La revue du Louvre et des Musées de France*, XXXIV, 1984, p. 98, n. 11.
- 95 *Bagnoli* (n. 89), p. 150, n. 158. *Leone De Castris* (n. 63), p. 132.
- 96 *Gaborit-Chopin* (n. 2), pp. 157-158.
- 97 *Jacopo da Varazze* (n. 60), p. 1166.
- 98 *Ibidem*, pp. 1165-1166.
- 99 *Ibidem*, p. 1165.
- 100 *Ibidem*, p. 1170.
- 101 *Ibidem*.
- 102 *Ferdinando Bologna*, I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414), Roma 1969, p. 163.
- 103 *Ibidem*, p. 159.
- 104 *Ibidem*, p. 163.
- 105 *Hoch* (n. 56).
- 106 *Leone De Castris* (n. 63), p. 132.
- 107 *Hoch* (n. 56), p. 295, n. 55.
- 108 *Jacopo da Varazze* (n. 60), p. 1073.
- 109 *Ludwig Jansen* (n. 53), p. 307, n. 2.
- 110 *Freigang* (n. 52), pp. 40, 47. Nel 1308 Carlo II modificò la propria volontà, eleggendo a luogo di sepoltura la chiesa di Notre-Dame-de-Nazareth a Aix.
- 111 *James J. Rorimer*, *The Hours of Jeanne d'Évreux, Queen of France, at the Cloisters*, New York 1957.
- 112 *Ronald W. Lightbown*, *Mediaeval European jewellery with a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, Londra 1992, p. 42.
- 113 *Lorenz Enderlein*, Die Künstler und der Hof im angiovinischen Neapel, in: *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien* (n. 52), p. 66 e note 51-55.
- 114 *Marian Campbell*, Paris – miroir ou lumière pour l'orfèvrerie anglaise vers 1300?, in: *1300. L'art au temps de Philippe le Bel (Actes du colloque international, 24-25.6.1998)*, a cura di *Danielle Gaborit-Chopin/François Avril*, Parigi 2001, p. 207.
- 115 *Lightbown* (n. 112), pp. 53-54.
- 116 *Gaborit-Chopin* (n. 2), pp. 234-235.
- 117 *Lightbown* (n. 112), p. 83.
- 118 *Ibidem*, pp. 83-84.
- 119 *Gaborit-Chopin* (n. 2), pp. 238-239.

- 120 *Christine Descatoire* (a cura di), Trésors de la Peste noire. Erfurt et Colmar, cat. della mostra (Musée National du Moyen-Âge – Thermes et hôtel de Cluny, 25.4.-3.9.2007), Parigi 2007, p. 25.
- 121 *Taburet/Dhénin* (n. 94).
- 122 *Descatoire*, 2007 (n. 120), p. 40.
- 123 *Ibidem*, pp. 10-12.
- 124 *Ibidem*, p. 71.
- 125 *Taburet/Dhénin*, 1984 (n. 94), p. 99, nota 39.
- 126 *Descatoire* (n. 120), p. 83.
- 127 Guida della mostra Kaiser Karl IV., 1316–1378 alla Kaiserburg di Norimberga, Monaco 1978, pp. 91-92; Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen, a cura di *Ferdinand Seibt*, Monaco 1978, tav. a colori XIX.
- 128 *Taburet/Dhénin* (n. 94), p. 99, nota 32.
- 129 *Descatoire* (n. 120), p. 70.
- 130 *Cioni* (n. 28), pp. 130-132, 521-536.
- 131 *Johann Michael Fritz*, Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa, Monaco 1982, pp. 198-199.
- 132 *Ibidem*, p. 199.
- 133 *Ibidem*, p. 179.
- 134 *Leone De Castris* (n. 63), pp. 33-34.
- 135 *Cioni* (n. 28), pp. 315-332.
- 136 *Fritz* (n. 131), pp. 213-214.
- 137 *Riedl/Seidel* (n. 36), III.1.1.1, p. 53.
- 138 *Gaborit-Chopin* (n. 2), p. 200.
- 139 *Bagnoli* (n. 89), p. 40.
- 140 *Heinz Klotz*, Deutsche und italienische Baukunst im Trecento, in: *Flor. Mitt.*, XII, 1965/66, pp. 171-206.
- 141 Non sono state considerate due pubblicazioni in lingua tedesca, nelle quali già si accenna al collegamento tra le vetrate del Duomo e la *Maestà*: *Helmut Philipp Riedl*, *Das Maestà-Bild in der Sienser Malerei des Trecento*, Tubinga 1991; *Jürgen Michler*, *Vermittlungswege gotischer Bauformen im frühen Trecento*, in: *Flor. Mitt.*, XLI, 1997, pp. 164-176.
- 142 *Henri Focillon*, *Le Peintre des Miracles Notre Dame*, Parigi 1950.
- 143 *Gaborit-Chopin* (n. 2), pp. 76-77.
- 144 *Bagnoli* (n. 89).
- 145 *Leone De Castris* (n. 63), p. 34.
- 146 *La France de Saint Louis. Septième centenaire de la mort de Saint Louis*, cat. della mostra (1970-1971), Parigi 1970, pp. 78-79.
- 147 *Gaborit-Chopin* (n. 2), pp. 193-195.
- 148 *Fritz* (n. 131), pp. 187-188.
- 149 *Riedl/Seidel* (n. 36), III.1.1.2, p. 753 (Dokumente, a cura di *Andrea Giorgi/Stefano Moscadelli* et al.).
- 150 *Ibidem*, p. 754.
- 151 *Ibidem*, p. 755.
- 152 *Ibidem*, pp. 765-766.
- 153 *Ibidem*, III.1.1.1, p. 539.
- 154 *William M. Bowsky*, *A Medieval Italian Commune. Siena under the Nine, 1287-1355*, Berkeley/Los Angeles/Londra 1981, p. 167.
- 155 Cronache senesi, a cura di *Alessandro Lisini/Fabio Iacometti* (RIS², XV/6), Bologna 1931, pp. 345-346.
- 156 ASS, Biccherna 124, c. 231 v.
- 157 *Hayden B. J. Maginnis*, *The world of the early Siense painter*, University Park 2001, p. 66 (sul pittore Masarello di Gilio, vedi pp. 261-262).
- 158 ASS, Consiglio generale 84, cc. 57v-58v.
- 159 ASS, Biccherna 127, c. 144r.
- 160 Attestazione di pagamento nella Biccherna del settembre 1314.
- 161 ASS, Biccherna 377, c. 115r (1.9.1315).
- 162 Devo la trascrizione alla dottoressa Alessia Zombardo di Siena. I miei studi si fondano sulle importantissime osservazioni di *Diana Norman* ("Sotto uno baldacchino trionfale": the ritual significance of the painted canopy in Simone Martini's *Maestà*, in: *Renaissance Studies*, XX, 2006, pp. 147-160).
- 163 ASS, Biccherna 392, c. 125r.
- 164 *Bagnoli* (n. 89), p. 24.
- 165 *Bowsky* (n. 70), p. 143.
- 166 *MGH, Legum sectio IV, tomus IV pars II, Constitutiones et Acta publica Imperatorum et Regum* (a cura di *I. Schwalb*), Hannover/Lipsia 1909-1911, n. 768, pp. 757-763.
- 167 *Lisini/Iacometti* (n. 155), pp. 335-336.

- 168 *Ibidem*, p. 332.
- 169 *Bowsky* (n. 154), pp. 45-47.
- 170 Queste riflessioni sviluppano il precedente studio da me pubblicato con Romano Silva nel libro *Potere delle immagini, immagini del potere. Lucca città imperiale: iconografia politica*, Venezia 2007, pp. 77-90. Cfr. anche l'edizione in lingua inglese: *Max Seidel/Romano Silva, The power of images, the images of power. Lucca as an imperial city: political iconography*, Monaco/Berlino 2007, pp. 77-90.
- 171 Cfr. nota 155.
- 172 *Georg Weise*, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, Halle 1939, p. 99.
- 173 *Ibidem*, pp. 99, 500.
- 174 *Ibidem*, pp. 100, 497.
- 175 *Ibidem*, p. 91.
- 176 *Ibidem*, p. 428.
- 177 *Ibidem*, p. 429.
- 178 *Ibidem*.
- 179 Altezza m 1,72. L'iscrizione sulla base, riportata integralmente alla luce solo nel 1984, dice: A[nno] D[omini] MCCXXI AGUSTINUS HO[n]DA[m] GIOVAN[n]i ET STEFANUS ACOLT[i] DE SEN[is]... (*Roberto Bartalini*, *Scultura gotica in Toscana*, Milano 2005, p. 215).
- 180 *Weise* (n. 172), p. 429.
- 181 *Ibidem*.
- 182 *Gaborit-Chopin* (n. 14), pp. 354-356.
- 183 *Max Seidel*, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, II, Venezia 2003, p. 464 (traduzione inglese II, Venezia 2005, p. 464).
- 184 *Riedl/Seidel* (n. 36), III.1.1.2, pp. 766-767.
- 185 *Ibidem*, p. 746.
- 186 *Ibidem*, pp. 769-770.
- 187 *Max Seidel*, *Die Berliner Madonna des Giovanni Pisano*, in: *Pantheon*, XXX, 1972, pp. 181-192.
- 188 *Hiltrud Westermann-Angerhausen* (a cura di), *Schatz aus Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik*, cat. della mostra, Colonia 1996.
- 189 *Erwin Panofsky*, *Renaissance and renaissances in western art*, Uppsala 1965², p. 101.
- 190 *Mariagiulia Burresi*, *Santa Maria della Spina in Pisa*, Cinisello Balsamo (Milano) 1990.
- 191 *Ibidem*, pp. 114-115.
- 192 *Ibidem*, p. 115.
- 193 *Ibidem*.
- 194 *Emilio Tolaini*, *Su alcune statue dell'Oratorio di S. Maria della Spina*, in: *Belle Arti*, I, 1946, pp. 39-46.
- 195 *Burresi* (n. 190).
- 196 *Géza de Francovich*, *Studi recenti sulla scultura gotica toscana. Giovanni Pisano*, in: *Le Arti*, IV, pp. 205-210.
- 197 *Joseph Polzer*, *S. Maria della Spina, Giovanni Pisano and Lupo di Francesco*, in: *Artibus et historiae*, XXVI (51), 2005, pp. 9-36.
- 198 *Pieter Brieger/Philippe Verdier*, *L'art et la cour. France et Angleterre 1259-1328*, cat. della mostra, Ottawa 1972, p. 110.
- 199 *Burresi* (n. 190), p. 10.
- 200 *Ibidem*, p. 17.
- 201 *Ibidem*.
- 202 *Jean-René Gaborit*, *Les "Ange de Poissy"*, in: *Revue du Louvre*, XLVIII, 1998, p. 29 e nota 1.
- 203 *Ibidem*, p. 30, fig. 2.
- 204 *Sophie Cueille*, *Poissy, cité d'art, d'histoire et d'industrie*, Parigi 2003, p. 10.
- 205 *Philippe Durey/Constance Cain Hungerford* (a cura di), *Ernest Meissonier. Rétrospective*, cat. della mostra (Lione 1993), Parigi/Lione 1993, pp. 65-66. L'architetto era Paul Boeswillwald.
- 206 *Ibidem*, p. 58.
- 207 *Max Seidel*, "Io esco dai vasti saloni della pittura francese per entrare nel piccolo recinto della pittura italiana." Pasquale Villari als Kritiker der Pariser Weltausstellung von 1867, in: *Martina Hansmann/Max Seidel* (a cura di), *Pittura italiana dell'Ottocento*, Venezia 2005, p. 414.
- 208 *Durey/Hungerford* (n. 205), p. 41.
- 209 *Ibidem*, p. 55.
- 210 *Seidel* (n. 207), p. 412. La giuria dell'Esposizione Universale assegnò la Grande Médaille d'Honneur a Meissonier con il massimo numero di voti.
- 211 *Cueille* (n. 204), p. 12 (nella novella *Les dimanches d'un bourgeois de Paris*).
- 212 *Alain Erlande-Brandenburg*, *A propos d'une tête d'ange provenant de la priorale de Saint-Louis de Poissy*, in: *Art, objets d'art, collections. Etudes sur l'art du Moyen Age et de la Renaissance sur l'histoire du goût et*

des collections. Hommage à Hubert Landais, Parigi 1987, p. 36. Stessa provenienza dalla collezione Geoffroy-Dechaume anche per l'*Angelo* di Poissy acquistato dal Musée de Cluny nel 1987 (no. inv. 23292). Cfr. *Alain Erlande-Brandenburg*, Statues d'Anges provenant de la priorale Saint-Louis de Poissy, in: *Monuments et mémoires* (Fondation Eugène Piot), LXIX, 1988, pp. 44-45.

²¹³ *Ibidem*, p. 48.

²¹⁴ Al Salone del 1853 Meissonier espone tre dipinti: *A l'ombre des bosquets chante un jeune poète* (Wallace Collection, Londra), *Un jeune homme lit en déjeunant* e *Paysage* (cfr. *Durey-Hungerford* [n. 205], p. 33).

²¹⁵ *Ibidem*, p. 13. *Cueille*, 2003 (n. 204), p. 64.

²¹⁶ *Seidel*, 2005 (n. 207), p. 419.

²¹⁷ *Cueille* (n. 204), p. 64.

²¹⁸ *Ibidem*, pp. 25-26.

²¹⁹ *Gaborit-Chopin* (n. 2), pp. 87-88.

²²⁰ *Gaborit* (n. 202).

²²¹ *Ibidem*, p. 177.

ZUSAMMENFASSUNG

In diesem Beitrag wird versucht, die bisher vorwiegend unter stilgeschichtlichen Aspekten betrachtete Vorbildliche Bedeutung der französischen Gotik für die toskanische Kunst des frühen Trecento auf methodisch breiterer Basis zu erörtern. Erste Fragen betreffen die Rezeption der am Pariser Königshof maßgebenden Verhaltensnormen. Wie interpretierten die toskanischen Bildhauer und Maler das französische Schönheitsideal des feinen, den geschlossenen Mund liebreizender Damen umspielenden Lächelns? In welcher Weise folgten sie der in Paris vorherrschenden Bewunderung extrem schlanker Frauen? In welcher Form übernahmen sie den vom französischen Königshof als maßgebend vorgegebenen Kodex eleganter Haltungen und Bewegungsformen?

Die politische Ikonographie bildet einen weiteren methodischen Schwerpunkt dieser Studien. Hier steht die Frage im Zentrum, wie in der italienischen Malerei die Herrschaftsideologie französischer Dynastien, d.h. vor allem der drei Reiche der Anjou verbildlicht wurde. An diese Problematik schließt sich unmittelbar die Frage an, inwieweit französische Formenmuster und Symbole bei der Erfindung der politischen Ikonographie der toskanischen Stadtstaaten eine Rolle spielten.

Durch die Beachtung eines breiten Spektrums verschiedener Kunstgattungen ergeben sich weitere neue Einsichten in die hier diskutierte Problematik. Neben Tafelbildern, Fresken, Steinplastiken finden auch Meisterwerke der profanen und religiösen Goldschmiedekunst, der Glasmalerei und der Holzskulptur besondere Beachtung. Allerdings mußte, um die Form eines Aufsatzes nicht zu sprengen, die Darstellung der Architektur auf das Studium deren Wiedergabe in der Malerei beschränkt werden. Durch die parallele Erforschung verschiedener Kunstgattungen gewinnt die Frage, wie groß die Variationsbreite der Interpretation französischer Kunst in der fraglichen Zeit in Mittelitalien gewesen sei, an Bedeutung. Eindeutig erweist sich Simone Martini als derjenige Künstler, der sich in vielfältigster Weise mit französischen Vorbildern auseinandersetzte. Die Spannweite seiner Interpretationen nordalpiner gotischer Kunst reicht von Bild-erfindungen im Zeichen der Herrschaftslegitimierung der Anjou und des Sieneser Stadtstaates über die Darstellung edelsten Pariser Schmucks bis zur bildlichen Wiedergabe französischer Meisterwerke der kirchlichen Goldschmiedekunst. Wesentlich einseitiger zeigt sich die Rezeption französisch-gotischer Kunst in Giovanni Pisanos Spätwerk. Französische Vorbilder interpretierte Giovanni in so radikaler Weise, daß seine Werke förmlich in dialektischem Widerspruch zum Pariser Kunstideal geschaffen zu sein scheinen. Man kann deshalb nur warnen, die in der Kunstgeschichtsschreibung so beliebte Definition von Giovanni Pisano als dem in seiner Zeit 'gotischsten' Künstler der Toskana weiterhin unreflektiert zu wiederholen. Solch ein Titel würde weit besser auf Agostino di Giovanni passen, der in seinem Frühwerk das am Pariser Königshof geltende Schönheitsideal in kongenialer Weise interpretierte. Der Terminus 'internationale Gotik' charakterisiert in dieser Zeit hingegen einzig die Sieneser Goldschmiede, die tatsächlich Werke schufen, die beispielsweise in Köln, in der Benediktinerabtei Egmond oder in der Kunstlandschaft des Bodensees einst aufbewahrten Goldschmiedearbeiten zum Verwechseln ähnlich sind. Neben all den berühmten toskanischen Künstlern findet hier ein bisher kaum bekannter, anonymen Bildhauer besondere Beachtung, der in der Zeit um 1320 für die Kirche San Cassiano in Controne eine Engelsstatue schuf, in deren Antlitz sich nach unseren Kenntnissen erstmals in der Toskana das französische Schönheitsideal des zarten Lächelns widerspiegelt.

Provenienza delle fotografie:

KIF: figg. 1-2, 4, 15-16, 24-25, 30-36, 44, 46-49, 51-53, 56, 58, 60, 62, 64, 68-69, 73-75, 79, 94-96, 101, 105, 128. - Musée du Louvre, Paris: figg. 3, 6, 26, 54, 104. - Andrea Lensini, Siena: figg. 5, 7-8, 10, 12-13, 18, 21-22, 41, 66, 70, 76-77, 82, 84-86, 97-99, 108, 110, 112, 114-115, 118-119, 121. - The Metropolitan Museum, New York: figg. 9, 11, 17, 19, 50. - Bibliothèque Nationale, Parigi: figg. 14, 37-40, 81, 122. - Autore: figg. 20, 42, 55, 61, 63, 78, 80, 87-89, 92, 100, 102-103, 107, 116, 123-125, 127, 129. - Carlo de Carlo, Firenze: fig. 23. - Gerhard Ruf, Assisi: figg. 27, 29. - Dario Melloni, Firenze: fig. 28. - Musée de Cluny, Parigi: figg. 43, 57, 59, 83, 93, 126, 130. - Hirmer, Monaco: figg. 45, 91. - Johann Michael Fritz, Münster: figg. 65, 67, 71-72, 90. - Bode-Museum, Berlino: figg. 106, 111. - Foto Marburg: fig. 109. - Laurati, Firenze: fig. 113. - Alinari, Firenze: fig. 117.