

La storia e le immagini della storia



Prospettive, metodi, ricerche

a cura di Matteo Provasi e Cecilia Vicentini

viella

Copyright © 2015- Viella s.r.l.
Tutti i diritti riservati
Prima edizione: dicembre 2015
ISBN 978-88-6728-506-8



viella

libreria editrice
via delle Alpi, 32
I-00198 ROMA
tel. 06 84 17 758
fax 06 85 35 39 60
www.viella.it

Indice

- FRANCESCA CAPPELLETTI
Dal ritratto al museo, di fronte alle immagini della storia 7
- CLAUDIA CIERI VIA
“Griff nach dem Kopf”. Vincitori e vinti.
La sopravvivenza di un *topos* antico nell’età moderna 15
- CLAUDIA D’ALBERTO
La rappresentazione pubblica del potere papale
fra Avignone e Roma prima di Clemente VI (1308-1342) 37
- CHIARA GUERZI
Devozione e committenza nella Ferrara del Quattrocento:
Caterina Vigri e il “Maestro dagli occhi ammiccanti” 61
- MARIA GIUSEPPINA MUZZARELLI
Adamo, Eva e “la serpenta” 83
- ANDREI BLIZNUKOV
Tra le corsie di un ospedale del XVI secolo:
Vespasiano, Svetonio, i santi Cosma e Damiano e Dosso Dossi 103
- PHILIPPE HAMON
Le portrait avec monnaies:
l’*éché*c d’une tentative d’imposition (XVI^e-XVII^e siècles) 117
- CLAUDIA PANCINO
Dall’iconografia medica al ruolo sociale.
La donna-spirale di Scipione-Girolamo Mercurio (1596) 133
- JEAN-MARIE LE GALL
La femme à barbe sur la toile 147

CLAUDIA D'ALBERTO

La rappresentazione pubblica del potere papale fra Avignone e Roma prima di Clemente VI (1308-1342)

Il discorso dottrinario individuato nelle sue linee fondamentali da Agostino Paravicini Bagliani secondo cui si tendeva a dissociare la “persona fisica” del papa, caduca e mortale, da quella “istituzionale” (la cosiddetta *persona papae, quae non moritur*),¹ era stato sviluppato sin dalla metà dell’XI secolo per affermare la superiorità del potere papale. Questo principio iniziò a manifestare i primi tangibili segni di trasformazione quando la rappresentazione dell’*Ecclesia* divenne sempre più rara e quando i pontefici non si accontentarono più, come all’epoca di Innocenzo III (1198-1216), di un’*autorappresentazione* tipizzata.²

Il progressivo avvicinamento della figura del papa a Cristo, affermato sin dai tempi della Riforma gregoriana, fu uno dei presupposti più impor-

1. Agostino Paravicini Bagliani, sulla scia di alcune importanti intuizioni di M. Maccarone (*Ubi est Papa, ibi est Roma*, in *Aus Kirche und Reich. Studien zu Theologie, Politik und Recht im Mittelalter. Festschrift für Friedrich Kempf*, a cura di H. Mordek, Sigmaringen 1983, pp. 371-382) ha dedicato al complesso tema del corpo papale una larga produzione della sua attività di ricerca a partire dal 1994 (cfr. A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del Papa*, Torino 1994), quando ha delineato la struttura fondamentale di questo discorso dottrinario che poi ha approfondito nel corso degli anni, apportando sempre nuove e importanti acquisizioni (fra i contributi più recenti si rimanda a: Id., *Boniface VIII en images: Vision d’Église et mémoire de soi*, in *Le portrait individuel. Réflexions autour d’une forme de représentation XIII^e-XV^e siècles*, a cura di D. Olariu, Bern 2009, pp. 65-82; Id., *Il potere del Papa: corporeità, autorappresentazione, simboli*, Firenze 2009; Id., *Morte e elezione del Papa. Norme, riti e conflitti. Il Medioevo*, Roma 2013). Lo studioso ha di fatto individuato un’innovativa prospettiva di lettura critica circa la natura dei poteri esercitati da un sovrano genericamente inteso (che si tratti cioè di un papa, di un re o di una principessa), per cui si veda da ultimo *Le Corps du Prince*, a cura di É. Bousmar, H. Cools, J. Dumont, A. Marchandisse (= «Micrologus», XXII [2014]).

2. Da ultimo cfr. Paravicini Bagliani, *Boniface VIII en images*, pp. 80-81.

tanti sui quali venne costruita la rivoluzione di Bonifacio VIII (1294-1303). Il papa era ormai immagine vivente di Cristo sulla terra e incarnazione della Chiesa.³ Si giunse così a un tipo di rappresentazione che, attraverso l'utilizzo di determinati attributi iconografici (come la grande tiara) e attraverso la somiglianza con l'individuo,⁴ fondeva la persona fisica del papa con quella dell'Istituzione. Ciò significava che ora era la Chiesa ad essere rappresentata con le fisionomie reali del papa ritratto.

È un dato criticamente acquisito infatti che le effigi di Bonifacio VIII fossero ritratti individuali e che materializzassero la personalizzazione del potere papale (Fig. 1), la quale, è importante sottolinearlo, fu l'esito di alcune scelte fatte dalla curia romana che, nel corso del XIII secolo, visse per circa sessanta anni fuori Roma.⁵ A fronte di ciò fu inevitabile che la perso-

3. *Ibidem*, pp. 78-79: si ricordi a questo proposito che Egidio Romano, sullo sfondo del conflitto secolare tra Bonifacio VIII e Filippo IV di Francia, afferma nel suo *De ecclesiastica potestate* (1302) che «*Papa potest dici Ecclesia*» (cfr. in particolare E. Krüger, *Der Traktat "De ecclesiastica potestate" des Aegidius Romanus eine spätmittelalterliche Herrschaftskonzeption des päpstlichen Universalismus*, Köln [u.a.] 2007).

4. Sul concetto di somiglianza si veda da ultimo D. Olariu, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII^e siècle*, Bern 2014. Con questa monografia Olariu pubblica i risultati di una ricerca durata molti anni (per cui cfr. anche *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation XIII^e-XV^e siècles*, Atti del Convegno [Parigi, 6-7 febbraio 2004], a cura di D. Olariu, Bern 2009) su un soggetto di grande complessità quale è la ricomparsa del ritratto individuale in Occidente. Secondo l'autore questa avviene in Italia a partire dalla seconda metà del Duecento, sebbene i presupposti inizino a delinearsi già nel secolo precedente. Se da una parte è confermato quanto sostenuto da una linea storiografica ormai consolidata secondo cui il ritratto nel Medioevo è "un'opera circostanziale", non autonoma, nel senso che non può prescindere dalla sua circostanza di esecuzione, dall'altra è dimostrato che non può più essere considerato soltanto una rappresentazione tipizzata dei soggetti effigiati. Attraverso un'indagine serratissima sulle fonti letterarie, filosofiche, trattatistiche e attraverso l'identificazione di alcune pratiche funerarie (ad esempio l'imbalsamazione e l'esposizione pubblica dei cadaveri) svolte in occasione di prestigiosi trapassi (come quelli di sovrani e di alti dignitari ecclesiastici), Olariu riesce a provare che giacenti o maschere funebri avevano fisionomie simili a quelle del defunto perché la somiglianza, in una logica invertita rispetto all'età classica, ne rifletteva le virtù.

5. Cfr. in particolare A. Paravicini Bagliani, *La mobilità della corte papale nel secolo XIII, in Itineranza pontificia. La mobilità della curia papale nel Lazio (secoli XII-XIII)*, a cura di S. Carocci, Roma 2003, pp. 3-78 e in generale i contributi contenuti in questo volume collettivo. Più di recente Paravicini Bagliani (*Avignon une autre Rome?*, in *Images and Words in Exile. Avignon and Italy in the First Half of the 14th Century (1310-1352)*, Atti del Convegno internazionale [Firenze-Avignone, 7-11 aprile 2011], a cura di E. Brilli, L. Fenelli, G. Wolf, in corso di stampa) ha sottolineato che la mobilità del Papato nel Duecento rifletteva una grande funzionalità della macchina amministrativa curiale; funzionalità che, perdendo quota durante

na santa del pontefice divenisse il vero riferimento della Cristianità d'Occidente. Come è un dato ormai criticamente acquisito, sempre grazie alle indagini di Paravicini Bagliani, che l'insediamento dei papi ad Avignone,⁶ sia nella fase di avvio che di consolidamento, avvenne in continuità con alcune specificità strutturali del Papato romano. In fase di avvio perché, come si è accennato poco fa, nel corso del Duecento furono poste le basi, anche dottrinarie, per l'indipendenza della curia da Roma. Si ricordi a titolo esemplificativo l'*Ubi periculum* del 1274 che codificò la possibilità di eleggere il Papa nella città dove questo era morto, quindi anche fuori Roma.⁷ Ed in fase di consolidamento perché nel momento in cui fu necessario elaborare e promuovere una politica ecclesiologica in grado di contenere dinamiche schiacciati (come ad esempio la lontananza da Roma e la conflittualità con l'Impero) si propose un tipo di *maiestas* pontificia di matrice teocratica che nei fatti si ispirava a quella elaborata da Bonifacio VIII, cioè al modello di un papa che fu l'imputato d'eccezione in un processo postumo conclusosi soltanto nel 1313.

Questo è quanto emerge dagli studi che la letteratura di carattere storico ha condotto sui cerimoniali avignonesi. Si è appurato ad esempio che in Provenza l'incoronazione papale si articolava in una sequenza in cui i gesti di autoumiliazione erano addirittura diminuiti rispetto a formule che imitavano una regalità di stampo imperiale.⁸ Nel 1316 è attestato per la prima volta un rito di intronizzazione in base al quale Giovanni XXII (1316-1334), durante la cerimonia di consacrazione, sedeva sull'altare della cattedrale di Lione.⁹

È ora importante comprendere se l'ecclesiologia teocratica avignone- se si esplicitò, come nel caso di Bonifacio VIII, anche attraverso l'autorappresentazione e la rappresentazione onoraria.¹⁰

la stagione avignone- se, determinò una nuova organizzazione di tipo stanziale. Questa, poi, sviluppandosi in termini di efficienza, fu ereditata dal Papato di età moderna.

6. Paravicini Bagliani, *Morte e elezione del Papa*, pp. 152-170; Id., *Avignon une autre Rome?*, in corso di stampa.

7. Id., *Morte e elezione del Papa*, pp. 34-46.

8. Id., *Il corpo del Papa*, pp. 25-26.

9. Id., *Morte e elezione del Papa*, p. 156.

10. La ritrattistica pubblica dei papi avignonesi è stata presa in considerazione di recente da Étienne Anheim (*I ritratti dei papi tra Roma e Avignone*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca, costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno internazionale di studi [Firenze-Colle di Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006], a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2007, pp. 231-238) il quale ha acutamente osservato che questo vuoto storiografico, in parte

Questo contributo fornisce i risultati preliminari di una ricerca ancora in corso, qui circoscritta, dal punto di vista cronologico, agli anni che vanno da Clemente V (1305-1314) a Benedetto XII (1334-1342) e dal punto di vista storico-artistico ai ritratti papali esposti alla pubblica fruizione che, realizzati su *media* pittorici e scultorei, furono commissionati quando i pontefici rappresentati erano ancora viventi. E si è scelto di analizzare questo tipo di produzione ritrattistica perché è molto più significativa rispetto ad altre, considerando che far uso della propria immagine in una simile modalità, si configurava già di per sé come un'impresa carica di contenuto. Erano infatti state mosse le gravi accuse contro papa Caetani, ritenuto responsabile di aver indotto gli uomini all'idolatria per aver fatto erigere numerose statue che lo rappresentavano sia nelle chiese che sulle porte delle città.¹¹

Attraverso i ritratti esposti alla pubblica fruizione, commissionati quando i pontefici rappresentati erano ancora viventi, si intende, dunque, comprendere se la persona fisica del papa, anche ad Avignone, continuava a coincidere con la persona istituzionale, quali erano o continuavano ad essere gli attributi iconografici che legittimavano eventualmente questa impegnativa assimilazione, che ruolo giocava la somiglianza fisica fra l'individuo e il papa ritratto e qual era, nel caso di campagne promosse con sistematicità, il messaggio politico veicolato.

Non stupisce che di Clemente V e di Giovanni XXII siano noti pochissimi dati. Con ogni probabilità i primi due pontefici impegnati su fronti

colmato da Julian Gardner con la sua monografia sui monumenti funebri (Id., *The tomb and the tiara: curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford 1992; da ultimo si veda anche Id., *Importation, hybridation ou innovation? Le tombeau du pape Jean XXII à Avignon dans son contexte européen*, in *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique*, a cura di J. Dubois, J.-M. Guillouët, B. van den Bossche, Paris 2014, pp. 337-350), può essere stato determinato da due ordini di ragioni: «...la prima è che Ladner purtroppo non pubblicò mai il volume da lui previsto sul Papato avignonese [...]. L'altra, più generale, è il risultato del divorzio tra gli specialisti di Avignone, che si occupano esclusivamente del cosiddetto Papato francese e gli specialisti del Papato romano che tendono a considerare Avignone come una semplice parentesi». Si ricordino, tuttavia, anche quegli studi sulla rappresentazione papale che, pur facendo riferimento a una cronologia più ampia, dedicano brevi ma utili ricognizioni ai ritratti dei papi francesi. In particolare cfr. H. K. Mann, *Tombs and portraits of the popes of the middle ages*, London 1928, pp. 134-145; A. Haidacher, *Geschichte der Päpste in Bildern*, Heidelberg 1965, pp. 19-29, 40-72.

11. Paravicini Bagliani, *Boniface VIII en images*, pp. 70-72, con bibliografia di riferimento fra cui in particolare *Boniface VIII en procès. articles d'accusation et dépositions des témoins (1303-1311)*, Éd. critique, introd. et notes par J. Coste, Roma 1995.

scottanti (si veda ad esempio la questione templare per Clemente V e la lotta contro Ludovico il Bavaro per Giovanni XXII), condizionati dalla recente esperienza bonifaciana, nonché da un fisiologico assestamento nella nuova sede del Papato, non dispiegarono una vera e propria campagna per immagini della loro autocratica concezione di potere.

Di Clemente V è attestata soltanto una notizia indiretta da parte di Giorgio Vasari.¹² Nell'edizione giuntina delle *Vite* si racconta infatti che Giotto, quando stava per ritornare a Firenze dopo esser stato attivo presso la curia papale di Avignone, ricevette da Clemente V molti doni, fra i quali anche un suo ritratto. Non è possibile desumere dal passo vasariano se l'autore fosse Giotto, come pure è stato ipotizzato.¹³ In ogni caso la critica non ha accolto la veridicità di questa memoria, riconducendola piuttosto all'intenzione di eleggere il *magister pictor* inventore del ritratto moderno.¹⁴

Risulta plausibile invece l'ipotesi avanzata da Evelyne Ugaglia¹⁵ di riconoscere Clemente V o Giovanni XXII in uno dei numerosi ritratti

12. <http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=2&page_n=107>. Il ritratto di Clemente V raffigurato come rappresentante della legge canonica nel *Trionfo di San Tommaso d'Aquino* in Santa Maria Novella a Firenze è un'immagine *post mortem* del pontefice. Il ciclo tomistico fu infatti affrescato da Andrea di Bonaiuto fra il 1365 e il 1367. Si veda Haidacher, *Geschichte der Päpste*, p. 40 e da ultimo con bibliografia di riferimento D. Russo, *Allégorie, analogie, paradigme, étude sur la peinture de l'église dominicaine par Andrea di Bonaiuto à Florence, 1365-1367*, in *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge formes et fonctions; héritages, créations, mutations*, Actes du Colloque du RILMA, Institut Universitaire de France (Parigi, 27-29 maggio 2010), a cura di C. Heck, Turnhout 2011, pp. 79-94. Un capitolo a parte rispetto al tema trattato in questo contributo è costituito anche dalle raffigurazioni ingiuriose di Clemente V prodotte nell'ambito della condanna templare. Si pensi ad esempio ai graffiti incisi sulle pareti della gran Tour della Porte des Tours di Domme nel Perigord, dove i monaci guerrieri furono detenuti nel 1311 dopo la loro deposizione davanti alla commissione pontificia (G. Curzi, *La "condanna" dei Templari. Tracce materiali e memoria negata tra Francia e Italia, in Images and Words in Exile*).

13. E. Castelnuovo, *Les portraits individuels de Giotto*, in *Le portrait individuel*, pp. 103-120: 105; Mann, *Tombs and portraits*, p. 135, che, pur non dando credito alla memoria vasariana, riporta alcune notizie relative a ritratti perduti di Clemente V; notizie che chi scrive sta debitamente approfondendo.

14. Castelnuovo, *Les portraits individuels*, p. 105.

15. E. Ugaglia, *La collégiale Saint-Pierre La Romieu*, Auch 2003 (1 ed., Toulouse 1985), p. 14. Questa ipotesi è stata ripresa anche da M.-C. Leonelli, *Eglises et chapelles d'Avignon au XIV^e siècle: iconographie des décors peints*, in *Le décor des églises en France méridionale (XIII^e-milieu XV^e s.)*, Toulouse 1993, («Cahiers de Fanjeaux; 28»), pp. 313-330: 324.

di ecclesiastici che campeggiano nei registri inferiori del ciclo pittorico conservato nella torre scalare della collegiale di Saint-Pierre La Romieu (Figg. 2-3), fondata a partire dal 1314 dal cardinale Arnaud d'Aux nella sua cittadina d'origine.¹⁶ Si è ritenuto opportuno inserire il caso di La Romieu, un piccolo villaggio nel cuore della Guascogna, in quanto, sebbene si esulino i confini geografici indicati per questo contributo, è importante rilevare, nell'ottica di un ampliamento della ricerca a tutto il territorio della Francia e dell'Italia, che si possono raggiungere significativi risultati ricostruendo le vicende di committenza dei più influenti dignitari ecclesiastici della curia avignonese, legati in genere ai pontefici da vincoli di parentela.¹⁷ Arnaud d'Aux¹⁸ era infatti cugino di Clemente V. Gran vicario di Bordeaux, arcivescovo di Poitiers e di Albano, camerario papale fino al 1319, svolse anche un'importante azione diplomatica presso la corte d'Inghilterra di Edoardo II, il quale dal 1314 gli concesse una rendita fissa per la costruzione di Saint-Pierre. La collegiale fu conclusa entro il 1318, sebbene già nel 1317 avesse ottenuto il conferimento di tutti i diritti spirituali e temporali da parte di Giovanni XXII.¹⁹

Le pareti del piccolo ambiente sono ricoperte da ottagonali mistilinei entro i quali, in corrispondenza dei primi due registri a partire dal basso, sono raffigurati: nel primo cardinali alternati a vescovi, nel secondo figure di santi. In particolare nella parete settentrionale è rappresentato il dignitario che potrebbe essere identificato con uno dei primi due pontefici avignonesi (Fig. 3). A differenza di tutti gli altri, infatti, siede su un trono,

16. Per le fasi costruttive dell'abbazia si configurano come degli ancora validi riferimenti bibliografici gli articoli di M. Durliat, *La Romieu*, in *Congrès de l'archéologique de France. Gascogne*, 128 session (1970), Paris 1974, pp. 183-193; J. Broconat, *La Romieu: description et histoire*, Aegen 1910, anticipato da J. Broconat, Ph. Lauzun, *La Romieu*, «Revue de l'Agenais», XXXIII (1906), pp. 289-311.

17. Significativi risultati possono essere raggiunti anche attraverso ricerche mirate nelle città dove i pontefici sono nati o hanno svolto tappe importanti della loro carriera ecclesiastica, prima di ascendere al soglio pontificio. Sono in corso verifiche, ad esempio, sull'immagine di un pontefice in trono fiancheggiato da due angeli, scolpita in una chiave di volta del castello fatto erigere da Clemente V a Villandraut, sua cittadina d'origine (si veda S. Cassagnes-Brouquet, *Sur les pas des papes d'Avignon*, Rennes 2005, pp. 18-19).

18. Su Arnaud d'Aux cfr. Ugaglia, *La collégiale*, pp. 6-7 e Durliat, *La Romieu*, pp. 182-183 con utili rimandi bibliografici.

19. Ugaglia, *La collégiale*, p. 7; Durliat, *La Romieu*, p. 183. Si veda anche il documento di fondazione della collegiale edito in S. Baluzius, *Vitae paparum Avenionensium*, nouvelle édition revue par G. Mollat, III, Paris 1921, pp. 266-276.

calza la tiara e, stando alle testimonianze di coloro che studiarono questo ciclo fra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso,²⁰ reggerebbe anche le chiavi; attributo oggi andato purtroppo perduto. Sempre a causa delle pessime condizioni conservative non è possibile identificare con certezza la figura che sormonta il pontefice nel registro sovrastante (Fig. 2). Seguendo l'interpretazione di Marie Claude Leonelli²¹ dovrebbe trattarsi di un Cristo affiancato a sinistra dalla Vergine e a destra da san Giovanni Evangelista. Allo stato attuale delle conoscenze non si dispone di dati certi che consentano di stabilire l'identità di questi personaggi in via univoca, sebbene, dall'analisi di quanto ancora visibile, si deduce che il presunto Cristo benedice sia piuttosto un san Pietro con libro e chiavi in mano²² e che la figura femminile sulla sinistra non possa essere una Vergine. Questa, infatti, è connotata da una grande croce la quale, diversa anche da quelle astili rette dalle martiri, indurrebbe a ipotizzare che possa trattarsi di santa Elena, la cui presenza, nelle vesti di ritrovatrice della vera croce, ben si spiegherebbe sia in rapporto al pontefice che a san Pietro.

Ciò che conta rilevare, tuttavia, è che qui il papa, come aveva fatto per la prima volta Bonifacio VIII, si sia appropriato di un'iconografia tradizionalmente petrina, facendosi rappresentare in trono, con la tiara e con le chiavi in mano (Fig. 3). Il papa-Pietro, in diretto collegamento con il Principe degli Apostoli, è il vero *Vicarius Christi*²³ e in quanto tale anche capo della Chiesa della quale, infatti, è visualizzata la gerarchia ecclesiastica.²⁴ La presenza di san Pietro (Fig. 2), privo, non a caso, degli attributi vescovili, potrebbe essere stata dunque una scelta finalizzata a mitigare visualizzazioni eccessivamente teocratiche del potere papale. Lo stesso discorso vale per il tipo di tiara calzata dal presunto Giovanni XXII (Fig. 3), che, dotata del solo diadema e del coronamento sferico (visibile grazie al disegno preparatorio), non è aggiornata sul *triregnum* bonifaciano.

20. Ugaglia, *La collégiale*, p. 14; Leonelli, *Eglises et chapelles d'Avignon*, p. 324.

21. Leonelli, *Eglises et chapelles d'Avignon*, p. 324.

22. L'Apostolo è, tuttavia, riconoscibile in altre figure del programma pittorico. Non è esclusa una sua reiterazione.

23. Sulla concezione del papa-Pietro, del papa-*Vicarius Christi* e sul loro sviluppo nella storia del Papato cfr. A. Paravicini Bagliani, *Le chiavi e la tiara: immagini e simboli del papato medievale*, Roma 2005, pp. 13-65.

24. Vescovi e cardinali alludono, in questo caso, a una rappresentazione sintetica del Sacro Collegio (già Leonelli, *Eglises et chapelles d'Avignon*, p. 324).

C'è da dire che la questione relativa al tipo di tiara utilizzata dai papi avignonesi deve essere ancora indagata in modo approfondito.²⁵ Si tratta di una ricostruzione lunga e complessa, considerando la consistente quantità di fonti da prendere in considerazione e da valutare in modo comparato.

Per il momento si può soltanto affermare che da Clemente V sino a Benedetto XII doveva sussistere una situazione di grande eterogeneità che, forse, prevedeva l'uso contestuale della tiara con il solo diadema (simbolo della sovranità sacerdotale), del *triregnum* bonifaciano (diadema e due corone) e della tiara a tre corone. Quest'ultimo tipo, corrispondente alla massima accentuazione della simbologia temporale, riuscì ad avere la meglio su tutti gli altri a partire da Clemente VI (1342-1352), come attestano in modo uniforme sia le fonti storiche che iconografiche. Il suo utilizzo, tuttavia è documentato già sotto Clemente V. Nell'inventario redatto in occasione della sua morte (1314), si tramanda infatti che questo pontefice indossava una «*coronam quae vocatur regnum cum tribus circulis aureis*».²⁶ Si tratta senza dubbio della tiara a tre corone, considerando che con "corona" si traduce letteralmente l'espressione *circulus aureus*, come argomentato dal Du Cange nel suo glossario attraverso una ricca serie di riferimenti letterari.²⁷

Al tempo stesso però non è semplice stabilire se, in parallelo, si continuò ad utilizzare il *triregnum* bonifaciano oppure se fu condannato, come il suo ideatore, a *damnatio memoriae*. Dal punto di vista storico-artistico l'unico esempio sinora noto che ne attesta una ripresa è il busto di Benedetto XII delle Grotte Vaticane (Fig. 9). Questo ritratto sarà preso in esame più avanti, ma qui è utile anticipare che deve essere valutato con molta attenzione in quanto fu realizzato prendendo a modello il busto arnolfiano di Bonifacio VIII (Fig. 1).

25. Gli studi dedicati a questo tema, sebbene siano piuttosto datati, costituiscono ancora degli ineludibili riferimenti. Si vedano ad esempio E. Müntz, *La Tiare pontificale du VIII^e au XVI^e siècle*, Paris 1897, pp. 44-50; Mann, *Tombs and portraits*, pp. 134-143; M. Pastoureaux, *Traité d'héraldique*, Paris 1993, pp. 212-213. Naturalmente anche le indagini condotte da Paravicini Bagliani in particolare sul *triregnum* bonifaciano contengono indicazioni molto utili (Id., *Le chiavi e la tiara*, pp. 71-82). La questione più dibattuta ruota intorno all'introduzione della tiara a tre corone attribuita ora a Clemente V, ora a Clemente VI.

26. Müntz, *La Tiare pontificale*, pp. 44-45; D. L. Galbreath, *Papal heraldry*, revised by G. Briggs, London 1972, p. 20.

27. Ch. Du Fresne Sieur du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Latinitatis*, I, Frankfurt am Main 1710 <<http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/ducange/bd1/jpg/s1101.html>>.

Alla luce di quanto sin qui esposto si tenta ora di rivalutare l'ipotesi avanzata, seppure con molta cautela, da Gerhart Ladner²⁸ di riconoscere Giovanni XXII nei perduti affreschi della controfacciata della basilica di San Paolo fuori le mura. Questi, ricostruibili da un punto di vista iconografico grazie agli acquerelli contenuti nel Barberiniano Latino 4406 della Biblioteca Apostolica Vaticana (Fig. 4) e grazie alle tavole e ai relativi disegni preparatori dell'*Histoire de l'art* di Seroux d'Agincourt,²⁹ raffiguravano gli Evangelisti con i loro simboli alternati a quattro scene della *Passione di Cristo* (Fig. 5).³⁰

In particolare al di sotto dell'*Andata al Calvario*, nella versione del copista seicentesco³¹ (Fig. 4) è rappresentato un papa di tre quarti che, vestito con un paramento giallo, pallio pontificio e con una tiara blu a tre corone, è rivolto verso un'altra figura maschile disposta frontalmente. Anche questa è identificabile con un pontefice in quanto, sebbene non abbia la tiara, indossa gli stessi paramenti liturgici e soprattutto al suo fianco campeggia un'epigrafe abbreviata che di certo rimanda a una formula celebrativa papale.³²

Nelle versioni offerte da d'Agincourt³³ (Fig. 5) l'iconografia di questa scena è molto diversa in quanto è riprodotto soltanto il pontefice con la

28. G. B. Ladner, *I ritratti dei papi nell'antichità e nel Medioevo*, Città del Vaticano 1941, pp. 177-178.

29. I disegni preparatori delle tavole contenute nel volume sulla pittura di S. d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, V, Paris 1823 sono raccolti nel Vaticano Latino 9843 della Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in avanti BAV). Si coglie qui l'occasione per ricordare che tutto il fondo BAV relativo al materiale grafico prodotto da Seroux e dai suoi collaboratori è stato digitalizzato nell'ambito del progetto Prin 2009 *Il Medioevo disegnato*, diretto dal prof. A. Iacobini, Sapienza Università di Roma.

30. Per quanto riguarda i programmi decorativi medievali che ornavano la basilica ostiense prima dell'incendio ottocentesco si rimanda con bibliografia di riferimento a C. Proverbio, *La decorazione delle basiliche paleocristiane: un tentativo per ricostruire i cicli affrescati di S. Pietro in Vaticano e S. Paolo fuori le mura*, Tesi di dottorato in Iconografia Cristiana e Archeologia Cristiana e Medievale, Scuola dottorale in Culture e trasformazioni della città e del territorio, sezione Storia e Conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, XXII ciclo (2007), Università degli Studi di Roma Tre, pp. 15-18, 318-543.

31. Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 4406, f. 135r.

32. Ladner, *I ritratti dei papi*, pp. 175-177; A. Tomei, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000, pp. 135-137.

33. Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 9843, f. 5r; d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, V, tav. XCVI.

tiara, qui rappresentata senza le tre corone. La puntualità del disegno e delle annotazioni fatte dal copista barberiniano (tipica di tutti i manoscritti eseguiti per il cardinal Barberini)³⁴ rispetto alla corsività delle riproduzioni grafiche di Seroux (che, peraltro, registravano una situazione posteriore ai rifacimenti settecenteschi di Benedetto XIV, 1740-1758) inducono a considerare come più vicina all'originaria la versione con i due pontefici. Ciò è quanto sostenuto anche dallo stesso Ladner,³⁵ secondo cui il papa senza tiara era Benedetto VIII (1012-1024), in virtù del *titulus* che lo affiancava, mentre l'altro era Giovanni XXII (1316-1334), dato che indossava un copricapo a tre corone e che era rappresentato anche sul mosaico di facciata della basilica.³⁶ Rispetto a quest'ultima identificazione è necessario tuttavia fare qualche riflessione in più. Si possono acquisire dati utili ricostruendo le circostanze di esecuzione delle due immagini papali, le quali devono essere rapportate a tutto il ciclo di affreschi che decorava la navata centrale della basilica e che andò distrutto durante l'incendio del 1823.

Come è noto sul primo intervento di età paleocristiana, risalente a Leone Magno (440-461), se n'erano innestati molti altri già in età medievale determinando così una complessa stratificazione. Di recente ad esempio è stato ipotizzato che una campagna decorativa risalente al IX secolo riformulò in Storie della vita di san Paolo l'originario ciclo cristologico leonino che si dispiegava sulla parete sinistra e di cui le quattro scene in controfacciata dovevano essere l'unica testimonianza superstite.³⁷ Le Storie di san Paolo a sua volta furono aggiornate stilisticamente insieme al ciclo veterotestamentario alla fine del Duecento.³⁸ Il più delle volte per ricordare questi interventi di rinnovamento, gli abati patrocinatori si fecero ritrarre in atteggiamento devozionale inserendosi all'interno di qualche scena (Fig. 6).³⁹ Del tutto

34. Nel f. 134v del Barb. Lat. 4406 campeggiano delle scritte a matita (in parte già trascritte da Ladner, *I ritratti dei papi*, pp. 175-176) che, commentando il disegno impaginato a fianco, si soffermano sulla descrizione della tiara e sulla distanza che le due immagini papali avevano rispetto alle Storie cristologiche: «La mitra è di color di mare // Le tre corone sono gialle // Un palmo e tre dita la mitra // La testa è un palmo e due dita // Il piede del Cristo è lontano 5 dita // Tra il piede e la testa del Papa sono questi segni [...] // E pariano gli bianchi, può essere che finga erba».

35. Ladner, *I ritratti dei papi*, pp. 175-177.

36. *Ibidem*, pp. 177-178.

37. Proverbio, *La decorazione delle basiliche paleocristiane*, pp. 524-543, 547.

38. *Ibidem*, pp. 36-41 con bibliografia di riferimento.

39. Ad esempio nel corso del breve abbaziato di Giovanni VI (1278-1279) ebbe luogo un restauro di parte dell'antica decorazione, giunta più o meno a tre quarti della serie paolina

simile deve essere stato il caso del papa con triregno che fu aggiunto in un'epoca successiva rispetto a quello privo di copricapo (Fig. 4) e in genere rispetto al ciclo cristologico, come rileva d'altronde anche il disegnatore di Seroux il quale annota nel margine inferiore del *folio* «Le pape est du XIII^e [...] Iesus du XI^e» (Fig. 5).⁴⁰

Se il papa privo di copricapo doveva far parte della serie di clipei che, raffigurante i papi dell'Alto Medioevo, era impaginata al di sotto dei cicli narrativi,⁴¹ più complesso è stabilire di quale campagna pittorica era frutto il pontefice con la tiara a tre corone (Fig. 4). Già lo stesso Ladner era infatti molto titubante nell'identificarlo con Giovanni XXII,⁴² in quanto nel mosaico di facciata questo pontefice – che patrocinò l'impresa concedendo ai monaci della basilica ostiense di utilizzare il reddito quinquennale dell'altar maggiore⁴³ – era effigiato con una tiara semplice. Dal punto di vista di Ladner risultava giustamente poco verosimile che un papa si facesse rappresentare, nell'ambito di una stessa campagna decorativa, con due tiare di tipo diverso. Per quanto possa essere plausibile tale considerazione, al

(Tomei, *Pietro Cavallini*, pp. 135-137). La scena che raffigurava la *Predica di san Paolo in Asia con due donatori* riprodotta a f. 112r del Barb. Lat. 4406 (Fig. 6), era illustrata dalla seguente iscrizione «[in tempo]RIBUS DOM[ini] IHO[ann]IS SEXTVS ABBAS». Questo *titulus* era completato da quello che trascritto a f. 111v. recitava «[com]PLETA EST [haec] PARS E[c]CLESI[a]E». Considerando che la sequenza narrativa della parete era da destra verso sinistra e che quindi la scena di f. 112r precedeva quella di f. 111v, si leggeva «Al tempo dell'abate Giovanni fu completata questa parte della chiesa» (Tomei, *Pietro Cavallini*, p. 136).

40. Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 9843, f. 5r.

41. Sulla serie dei ritratti tipologici clipeati, che si dispiegava al di sotto dei cicli testamentari della basilica ostiense e negli epistili della navata centrale, si rimanda all'efficace analisi delineata da M. Andaloro (*Dal ritratto all'icona*, in *Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo*, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Milano 2000, pp. 31-67: 38-48 con bibliografia di riferimento) secondo cui queste effigi, aggiunte alla morte dei papi ritratti, costituivano la prova visibile della continuità della Chiesa. La sequenza più antica, cioè quella che correva sotto i registri delle Storie testamentarie, risaliva con ogni probabilità a un'idea di Leone Magno (come nel caso dei ritratti di San Pietro in Vaticano), mentre quella successiva degli epistili fu con ogni probabilità commissionata da Niccolò III (1277-1280) che la progettò anche in San Giovanni in Laterano. Considerata la complessità della questione e la stratificazione della critica, chi scrive si riserva di intervenire su questi "ritratti tipologici" in altra sede.

42. Ladner, *I ritratti dei papi*, p. 177.

43. Sulla committenza del mosaico di facciata della basilica ostiense da parte di Giovanni XXII cfr. da ultimo con bibliografia di riferimento: C. D'Alberto, *Roma al tempo di Avignone. Sculture nel contesto*, Roma 2013, pp. 41-42, 67 nota 8.

tempo in cui scriveva Ladner, però, non era ancora stato scoperto il disegno della National Gallery di Edimburgo (Fig. 7).⁴⁴ Questo è senza dubbio una delle più importanti testimonianze grafiche attraverso cui è ricostruibile l'iconografia del mosaico di facciata di San Paolo fuori le mura che, come è noto, è andato perduto durante l'incendio ottocentesco.⁴⁵ Ebbene, nel disegno di Edimburgo (che attesta una fase precedente rispetto ai restauri fatti dall'abate Leandro Porzia fra 1722 e 1729),⁴⁶ quella che doveva essere la figura del pontefice inginocchiato al cospetto della Madonna in trono con Bambino era pressoché interamente percorsa da vaste lacune, anche in corrispondenza della tiara. Che si tratti di Giovanni XXII, come è già stato provato, non ci sono però dubbi. Anzitutto perché questo pontefice intervenne nella committenza e poi soprattutto perché i suoi stemmi erano impaginati in corrispondenza della bordura decorativa superiore del mosaico.⁴⁷ Non si dispone di conferme circa il tipo di tiara rappresentata, sebbene sia plausibile ritenere che si trattasse di quella con il solo diadema, come mostra l'incisione di Nicolai (1815, Fig. 8)⁴⁸ all'indomani del *restyling* settecentesco, presumibilmente realizzato seguendo qualche album di disegni (ad esempio quello che oggi è il Barberiniano Latino 4406) che forniva di certo una versione del mosaico più vicina a quella originaria.

L'incisione ottocentesca suggerisce, inoltre, una pista per l'identificazione del pontefice rappresentato all'interno della chiesa, al di sotto delle Storie cristologiche (Fig. 4). Sul timpano di coronamento della facciata ostiense riprodotta da Nicolai sono impaginati, infatti, gli stemmi di Clemente VI⁴⁹ (Fig. 8), in memoria della campagna di restauro promossa dopo il terremoto del 1349.⁵⁰ È plausibile supporre che papa Rogier, aven-

44. J. Gardner, *Copies of Roman mosaics in Edinburgh*, «The Burlington magazine», 115 (1973), pp. 583-591.

45. Dopo l'incendio soltanto pochi brani di questo mosaico furono recuperati. Rimaneggiati in modo incongruo vennero riposizionati all'interno della basilica tra altri mosaici nel retro dell'arco di Galla Placidia e sull'arco absidale.

46. Gardner, *Copies of Roman mosaics*, p. 588.

47. *Ibidem*.

48. N. M. Nicolai, *Della Basilica di S. Paolo*, Roma 1815, tav. VI.

49. Gardner, *Copies of Roman mosaics*, p. 588. Cfr. anche le utili descrizioni contenute in G. Moroni, *Dizionario di erudizione ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, XI, Venezia 1841, p. 213; C. Fea, *Aneddoti sulla basilica ostiense di S. Paolo: riuniti nel 1823 dopo l'incendio e recitati nell'Accademia archeologica il dì 27 gennaio 1825*, Roma 1825, p. 12.

50. Sull'intervento di restauro promosso da Clemente VI nella basilica di San Paolo all'indomani del terremoto del 1349 cfr. da ultimo e con bibliografia di riferimento D'Alberto, *Roma al tempo di Avignone*, pp. 27-28, 37 note 72-73.

do fatto innalzare una nuova torre campanaria, avendo messo in sicurezza alcune parti del tetto, ordinasse alla comunità benedettina di San Paolo, oltre agli stemmi, anche questo ritratto celebrativo. I monaci nel dedicarglielo, come avevano già fatto per Giovanni XXII, lo esemplarono sui prototipi devozionali tardo duecenteschi, di cui come si è detto sopra, era ricca la basilica.

Per quanto riguarda invece Benedetto XII, se ad Avignone non è stata prodotta o comunque non si è conservata nessuna testimonianza figurativa, a Roma si registra l'allestimento di un potente messaggio onorario nella basilica di San Pietro in Vaticano. Qui le casse curiali erogarono fra il 1337 e il 1341 ben 13.500 fiorini d'oro per il completo rinnovamento del sistema di copertura.⁵¹ Un impegno di tali proporzioni fu celebrato con la committenza, da parte del vicario papale Giovanni Pagnotta, di un busto marmoreo di Benedetto XII (Fig. 9),⁵² di due tavole dipinte (andate purtroppo perdute) nelle quali il pontefice era rappresentato per altre due volte e con la realizzazione delle insegne pontificie e dell'*Ecclesia Sancti Petri* sul tetto del transetto.⁵³

Addizionando queste informazioni a quanto detto sinora sulle immagini onorarie di Giovanni XXII (Figg. 7-8) e Clemente VI (Figg. 4-5), è verosimile affermare che al tempo del Papato avignonese gli interventi conservativi, patrocinati nelle più importanti basiliche romane, potevano essere l'occasione per produrre una ritrattistica celebrativa del papa promotore dell'impresa. Rispetto ai casi precedenti, tuttavia, i ritratti vaticani di Benedetto XII sono meglio documentati.⁵⁴ Per questa ragione si è in

51. Per le vicende del cantiere vaticano e delle immagini onorarie di Benedetto XII si rinvia a D'Alberto, *Roma al tempo di Avignone*, pp. 42-78. La puntuale ricostruzione di questa importante impresa di committenza è stata possibile grazie al fatto che si è conservato l'*Introitus et Exitus* n. 180 dell'Archivio Segreto Vaticano, ovverosia il registro delle spese in entrata e in uscita sostenute per il restauro della basilica. Parti significative di esso sono state edite fra fine Ottocento e inizi Novecento da G. Daumet, *Le monument de Benoît XII dans la Basilique de Saint Pierre*, «Mélanges d'Archeologie et d'Histoire», XVI (1896), pp. 293-297 e da M. Cerrati, *Il tetto della Basilica Vaticana rifatto per opera di Benedetto XII*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», XXXV (1915), pp. 81-117.

52. D'Alberto, *Roma al tempo di Avignone*, pp. 42-46, 57-58 (con bibliografia di riferimento).

53. *Ibidem*, pp. 59-61.

54. Cfr. *supra* nota 53.

grado di analizzare, in modo più approfondito di quanto non sia stato fatto sinora, quale tipo di estetica autocratica essi veicolavano.

In relazione al busto lapideo (Fig. 9) firmato da Paolo da Siena, data-to 1341 e policromato da *Lellus de Urbe*, è importante rilevare due dati. Anzitutto che doveva trattarsi di un ritratto individuale, come si desume dalla bolla di pagamento emessa a favore dello scultore che parla di «una ymagine marmorea [...] facta ad similitudinem Sanctissimi [...] Pape Benedicti XII ad modum pontificale».⁵⁵ E poi che nel realizzarlo fu preso a modello il busto di Bonifacio VIII scolpito alla fine del Duecento da Arnolfo di Cambio.⁵⁶ Le iconografie dei due pontefici risultano infatti del tutto sovrapponibili, qualificate dalla mano destra benedicente, dalle chiavi e soprattutto dall'alto *triregnum*.

Al ritratto lapideo di Benedetto XII, situato sulla controfacciata della basilica vaticana, facevano eco nel presbiterio le due tavole dipinte dal policromatore del busto, cioè da quel *Lellus de Urbe*⁵⁷ che firmò il mosaico

55. Daumet, *Le monument de Benoît XII*, pp. 296-297.

56. Sul busto di Bonifacio VIII si veda in particolare A. M. Romanini, *Nuovi dati sulla statua bronzea di San Pietro in Vaticano*, «Arte medievale», II s., IV (1990), 2, pp. 1-50: 33; S. Romano, *Visione e visibilità nella Roma papale*, in *Bonifacio VIII ideologia e azione politica*, Atti del Convegno organizzato nell'ambito delle celebrazioni per il VII centenario della morte (Città del Vaticano, 26-28 aprile 2004), a cura di M. Andaloro, Roma 2006, pp. 59-76; A. Paravicini Bagliani, *Il busto di Bonifacio VIII. Nuove testimonianze e una rilettura*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca*, Roma 2007, pp. 189-196.

57. La fisionomia artistica di questo maestro, delineata da Ferdinando Bologna nel 1969 con la denominazione di Lello da Orvieto (Id., *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, pp. 126-132) ed accolta per molti anni in modo unanime dalla critica, che ha pure ampliato il suo catalogo di opere (cfr. in particolare P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, pp. 266-272; Id., *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986, pp. 479-481; Id., *Lello da Orvieto*, in *Opere d'arte nel Palazzo Arcivescovile di Napoli*, Napoli 1990, p. 42, etc.), è stata oggetto recentemente di revisioni sostanziali per cui si rimanda a V. Lucherini, *Recensione: Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*, a cura di S. Romano e N. Bock, *Napoli 2002*, «Napoli Nobilissima», V s., I-II (2004), pp. 74-77: 76-77; Ead., *Tombe di re vescovi e santi nella Cattedrale di Napoli: memoria liturgica e memoria profana*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 679-690: 690, nota 61; S. Paone, *Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina Vecchia: percorsi stilistici nella Napoli angioina*, «Arte Medievale», III (2004), 1, pp. 87-118; C. D'Alberto, *Arte come strumento di propaganda: il mosaico di Santa Maria del Principio nel Duomo di Napoli*, «Arte Medievale», n.s., VII (2008), 1, pp. 105-123; V. Lucherini, *1313-1320: il cosiddetto Lello da Orvieto*,

di Santa Maria del Principio del duomo di Napoli nel 1313 e che realizzò, fra le altre importanti committenze angioine, il ritratto funerario dell'arcivescovo angioino Humbert d'Ormont nel 1322.⁵⁸ Stando a una fattura dell'*Introitus et Exitus* 180, *Lellus* dipinse in una tavola il *titulus* dedicatorio che commemorava l'ingente restauro della basilica, nell'altra due figure di Benedetto XII a grandezza naturale.⁵⁹

La reiterazione così insistita dell'immagine di papa Fournier all'interno della basilica vaticana prova che la citazione del busto arnolfiano (Fig. 1) da parte di Paolo da Siena non fu l'esito di una semplice scelta formale, bensì di una vera e propria adesione alla concezione del potere papale bonifaciano e con essa alle sue modalità di visualizzazione. A Roma Benedetto XII si presentava come *Vicarius Christi* senza più bisogno della mediazione petrina. Nel ritratto lapideo, infatti, regge le chiavi, fonde la sua persona fisica con quella dell'Istituzione attraverso la somiglianza fisionomica e attraverso l'utilizzo del *triregnum*, il cui complesso portato simbolico continuava ad essere sintetizzato dalla metafora dell'Arca di Noè elaborata da papa Caetani (Figg. 1, 9). Ciò è quanto dimostra con inequivocabile certezza il disegno di Opicino de Canistris che, risalente al 1337, presenta le parole "Archa" e "Noe" inscritte in una tiara.⁶⁰

mosaicista e pittore a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica, in *El "Trecento" en obres: art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Barcellona, 2-6 maggio 2007), a cura di R. Alcoy, Barcelona 2009, pp. 185-215; C. D'Alberto, *La Madonna del Principio in Santa Restituta: il culto eziologico della nuova cattedrale angioina*, in G. Corso, A. Cuccaro, C. D'Alberto, *La Basilica di Santa Restituta a Napoli e il suo arredo medievale*, Pescara 2012 («Mezzogiorno Medievale. Collana di studi storico-artistici a cura di Pio Francesco Pistilli, VII»), pp. 143-173. Da ultimo si veda P. Leone de Castris, *Pietro Cavallini. Napoli prima di Giotto*, Napoli 2013, pp. 155-169 che, seppure con la rivalutazione di qualche aspetto, continua ad inquadrare questo maestro entro le coordinate critiche di Lello da "Orvieto".

58. Per l'identificazione di "Lello dicto Garofalo de Urbe" documentato nell'*Introitus et Exitus* n. 180 con il *Lellus de Urbe* attivo a Napoli durante il regno di Roberto d'Angiò cfr. D'Alberto, *Roma al tempo di Avignone*, pp. 59-61.

59. Cerrati, *Il tetto della Basilica*, pp. 108-109, doc. nr. 29, p. 109: «Die xv Iulij iv Ind. Solvj magistro Lello dicto Garofalo predicto pro pictura duorum Burdonum qui erant recte supra Altare maius in uno quorum sunt depicte due Imagines seu stature domini nostri pape ac supersingna ipsius et in alia sunt anni domini in quibus factum fuit totum opus Basilice ac nomen domini nostri pape omnibus suis sumptibus et expensis libr. sex lib. vj».

60. A. Paravicini Bagliani, *Opicinus de Canistris et la symbolique pontificale*, in *Il potere del Papa: corporeità, autorappresentazione, simboli*, Firenze 2009, pp. 227-235: 232. Il disegno contenuto nel Vat. Lat. 6435 (f. 84v) della BAV è edito in questo articolo alla fig. 15.

A suffragare ulteriormente questa ipotesi concorrono anche i manufatti lilliani. In loro assenza è davvero arduo stabilire il motivo per il quale si scelse di rappresentare il pontefice, per ben due volte, su una stessa tavola. Considerata però la posizione di questa in alto, in corrispondenza dell'altar maggiore, si può ipotizzare che ci fosse la volontà di aggiornare il mosaico absidale di Innocenzo III⁶¹ che nel 1341 era ormai espressione di una concezione desueta del potere papale. Non era più necessario rappresentare l'*Ecclesia romana* nelle sembianze di una giovane donna che reggeva uno stendardo con le chiavi di Pietro, perché ora quelle chiavi potevano essere rette direttamente dal pontefice che qui, nella duplicazione della sua figura, intendeva, forse, rendere ancor più esplicita la fusione fra la persona fisica del papa e quella dell'Istituzione. Erano due ma avevano lo stesso volto, il suo.

L'asimmetria sin qui rilevata fra Avignone e Roma in rapporto alla ritrattistica papale può essere spiegata con ragioni di ordine diverso.

Il vuoto avignonese è l'esito anzitutto di un tessuto pittorico e scultoreo laceratissimo che, a fronte degli importanti contributi scientifici degli ultimi anni, attende ancora di essere ricostruito nella sua interezza. E ciò è possibile soltanto attraverso accurate indagini sulle fonti documentarie.⁶²

Si deve inoltre ammettere un atteggiamento di sostanziale prudenza mantenuto dai primi tre pontefici francesi nell'utilizzo della propria immagine entro i confini del Contado Venassino in ragione dei progressi "idolatrici" di Bonifacio VIII. Diverso il discorso per Roma dove le loro effigi si configuravano come sostituiti *in absentia*, secondo una prassi che, per quanto paradossale, era stata inaugurata sempre dal Caetani quando, ancora cardinale, fu inviato insieme a Gerardo Bianchi a Reims per dirimere una controversia fra l'arcivescovo e il capitolo della cattedrale.⁶³ Contestualmente all'emanazione della sentenza di arbitrato, di cui rimane il documento,⁶⁴ i legati ordinarono che venissero realizzate due statuette in argento che li rappresentassero *ad similitudinem cardinalis*.

61. Circa il significato ecclesiologico del mosaico innocenziano cfr. Paravicini Bagliani, *Le chiavi e la tiara*, pp. 20-23.

62. Risulterebbe di grandissima importanza ad esempio un'edizione critica dei registri di spesa che, conservati presso l'Archivio Segreto Vaticano nel fondo *Camera Apostolica*, furono compilati dalla curia avignonese.

63. Paravicini Bagliani, *Boniface VIII en images*, pp. 66-70.

64. *Ibidem*, p. 67 nota 5.

Sia a Reims che a Roma questi ritratti erano in qualche modo garanti dell'unità della Chiesa. A Reims erano simboli di riconciliazione e vigilanza,⁶⁵ mentre a Roma servivano a ricordare che il papa c'era e che, nonostante la sua assenza fisica, si prendeva cura dei luoghi più sacri della Cristianità d'Occidente. Era una strategia per tentare di non perdere ulteriore controllo sulla città e sul *Patrimonium Petri*.

Al di là delle specificità rilevate fra Roma e Avignone, si può tuttavia considerare l'allestimento autocelebrativo messo in piedi da Benedetto XII nella basilica vaticana, come il preludio al cambiamento strutturale elaborato, di lì a qualche anno, da Clemente VI. Questo pontefice infatti promosse l'autorappresentazione e la rappresentazione onoraria in modo sistematico e programmato in entrambe le città papali. Ad Avignone le fonti attestano ad esempio che fece rappresentare la sua testa di dimensioni simili a quelle reali con una scultura in cera ricoperta di 24 fogli d'oro⁶⁶ che, evidentemente, si ispirava ai reliquiari parlanti. A Roma invece poté contare su una cospicua ritrattistica onoraria prodotta, oltre che per celebrare i suoi interventi a favore delle basiliche maggiori, anche per ringraziarlo dell'indizione anticipata del Giubileo del 1350.⁶⁷

Sebbene il suo successore, Innocenzo VI (1352-1362), fosse impegnato a ridimensionare gli eccessi clementini, ormai anche ad Avignone si era sdoganato l'utilizzo dell'immagine papale come testimonia il grande pannello dipinto nella certosa di Villeneuve (Fig. 10),⁶⁸ dove il pontefice è rappresentato al cospetto della Vergine in posizione orante e con la tiara a tre corone non calzata, ma posta a terra al suo fianco.

65. *Ibidem*, p. 69.

66. Anheim, *I ritratti dei papi*, p. 232. La notizia di questo ritratto in cera ricoperto di foglie d'oro è ancora una volta restituita da una bolla di pagamento dell'Archivio Segreto Vaticano, *Camera Apostolica, Collectorie*, 462, f. 310v. Si segnala in questa sede anche il recente lavoro che Étienne Anheim ha dedicato al pontificato di Clemente VI e in particolare al suo ruolo di intellettuale e di ideatore di una nuova concezione ecclesiologica (Id., *Clément VI au travail. Lire, écrire, prêcher au XIV^e siècle*, Paris 2014).

67. Oltre a quanto ricostruito in questa sede sulla sua immagine onoraria raffigurata all'interno della basilica ostiense, cfr. per la ritrattistica giubilare D'Alberto, *Roma al tempo di Avignone*, pp. 63-66.

68. E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1991, pp. 136-150.



1. Busto di Bonifacio VIII, Palazzo Vaticano, Sala di San Giovanni, Città del Vaticano (© Fototeca Musei Vaticani).



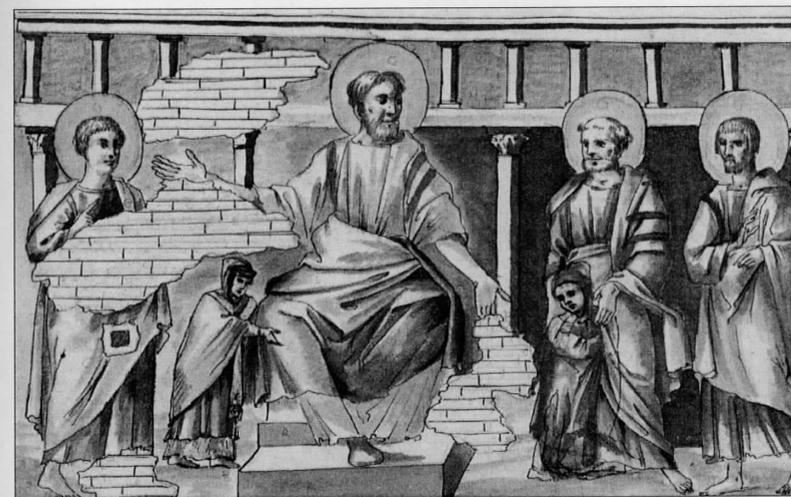
2. Registro inferiore: *Il pontefice (Giovanni XXII?) fra un vescovo e un cardinale*; Registro superiore: *san Pietro (?) fra san Giovanni Evangelista e santa Elena (?)*, Collegiale di Saint-Pierre, Torre scalare, interno del piccolo ambiente situato a piano terra, parete settentrionale, La Romieu (© Archivio fotografico della sezione storia dell'arte, Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali, Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara).

3. Registro inferiore: *Particolare del pontefice in trono (Giovanni XXII?)*, *ibidem* (© Archivio fotografico della sezione storia dell'arte, Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali, Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara).



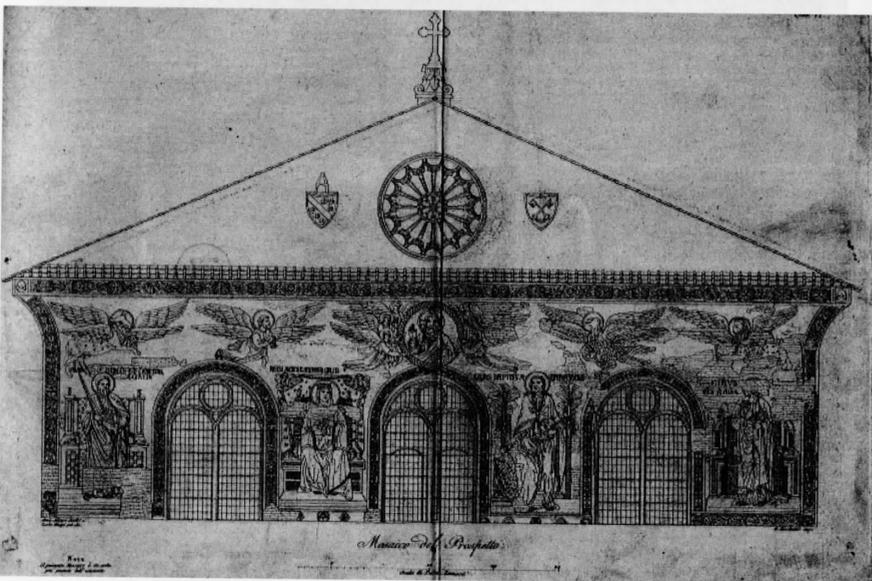
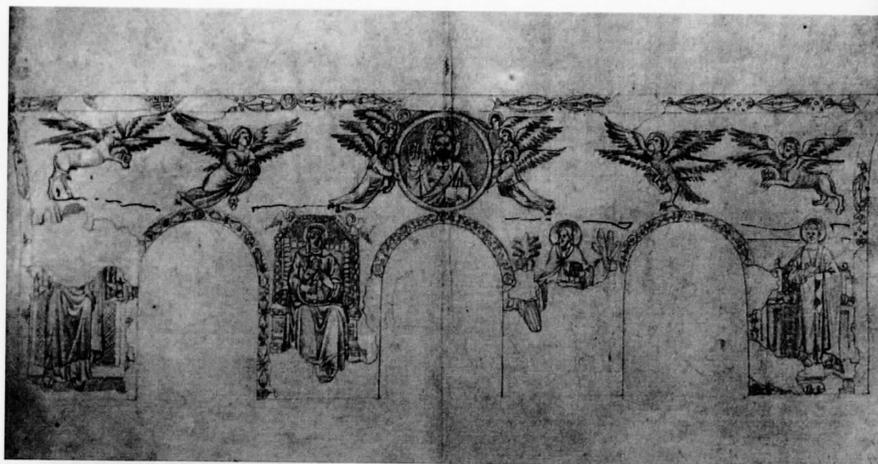


4. Storie cristologiche, *Il Trasporto della croce e due papi* (Benedetto VIII? e Clemente VI?), Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4406, f. 135r, Città del Vaticano (© Biblioteca Apostolica Vaticana).



5. Storie cristologiche, disegno preparatorio della tavola 96 dell'*Histoire de l'art* di Seroux d'Agincourt (vol. V, Paris 1823), Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9843, f. 5r, Città del Vaticano (© Biblioteca Apostolica Vaticana).

6. *Predica di san Paolo in Asia con donatori*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4406, f. 112r, Città del Vaticano (© Biblioteca Apostolica Vaticana).

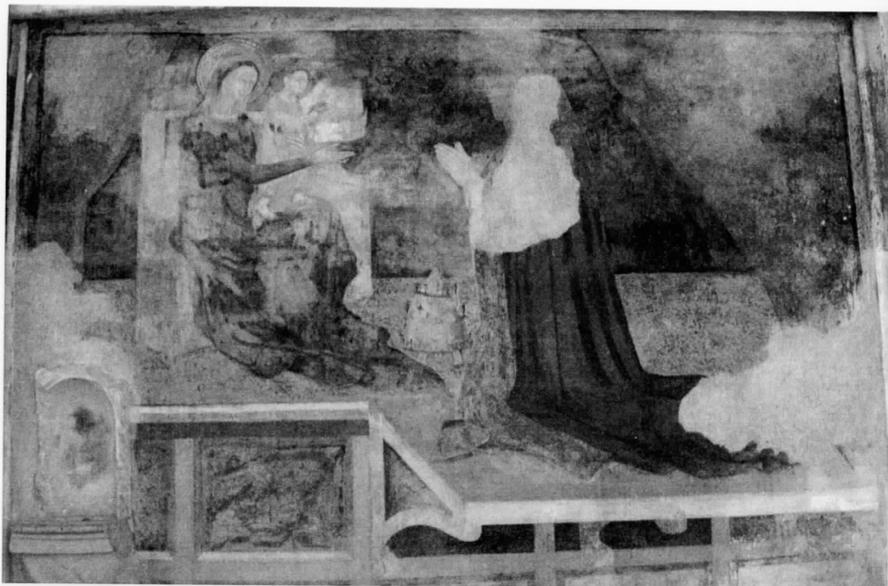


7. Mosaico di facciata di San Paolo fuori le mura, Edimburgo, National Gallery of Scotland, D 1057 (da Gardner, *Copies of Roman mosaics*, p. 589, Fig. 31).

8. Mosaico di facciata di San Paolo fuori le mura (da Nicolai, *Della Basilica di S. Paolo*, Tav. VI).



9. Busto di Benedetto XII, Grotte Vaticane, San Pietro in Vaticano, Città del Vaticano (per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano).



10. *Innocenzo VI al cospetto della Vergine in trono con Bambino*, Chartreuse du Val-de-Bénédiction, Cappella di San Giovanni Battista, Villeneuve-lès-Avignon (© Archivio fotografico della sezione storia dell'arte, Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali, Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara).