

Dans la même série :

- I *La légitimité implicite*
- II *Vérité et crédibilité: la construction de la vérité dans le système de communication de la société occidentale (XIII^e-XVII^e siècle)*
- III *Valeurs et systèmes de valeurs (Moyen Âge et Temps modernes)*
- IV *The Languages of Political Society. Western Europe, 14th-17th Centuries* (publié sous la direction d'Andrea Gamberini, Jean-Philippe Genet, Andrea Zorzi, Rome, Viella, 2011)
- V *Immagini, culti, liturgia: le connotazioni politiche del messaggio religioso / Images, cultes, liturgies: les connotations politiques du message religieux* (publié sous la direction de Paola Ventrone et Laura Gaffuri dans les *Annali di storia moderna e contemporanea*, 16, 2010, p. 107-482)
- VI *Marquer la prééminence sociale*
- VIII *Marquer la ville. Signes, traces, empreintes du pouvoir (XIII^e-XVI^e siècle)*
- IX *De Dante à Rubens: l'artiste engagé*
- X *Église et État, Église ou État? Les clercs et la genèse de l'État moderne*
- XI *Consensus et représentation*
- XII *La naissance du concept de constitution*
- XIII *Vecteurs de l'idéal et mutations des sociétés politiques*
- XIV *Pouvoir symbolique et sémantique de l'État: conclusions*

Histoire ancienne et médiévale – 152

LE POUVOIR SYMBOLIQUE EN OCCIDENT (1300-1640) – VII

SÉRIE DIRIGÉE PAR JEAN-PHILIPPE GENET

Entre idéal et matériel Espace, territoire et légitimation du pouvoir (v. 1200-v. 1640)

Actes de la conférence organisée en 2013 à Pise par SAS
en collaboration avec l'École française de Rome
et la Scuola Normale Superiore de Pise

sous la direction de
Patrick BOUCHERON, Marco FOLIN
et Jean-Philippe GENET

*Ouvrage publié avec le concours de la Commission de la recherche
de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, du European Research Council
et du Laboratoire de médiévistique occidentale de Paris*

Éditions de la Sorbonne / École française de Rome
2018

Couverture : *Il Timore di Dio*, couvent des Quatro Santi Coronati, Rome
(Avec l'aimable autorisation de la Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico,
Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma.)

© Éditions de la Sorbonne, 2018
212, rue Saint-Jacques, 75005 Paris
www.editions-sorbonne.fr – edsorb@univ-paris1.fr

© École française de Rome, 2018
Piazza Farnese, 67
I-00186 Roma

ISBN : 979-10-351-0045-2
ISSN : 0290-4500

Les opinions exprimées dans cet ouvrage n'engagent que leurs auteurs.

« Aux termes du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction ou représentation, intégrale ou partielle de la présente publication, faite par quelque procédé que ce soit (reprographie, microfilmage, scannérisation, numérisation...) sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle. Il est rappelé également que l'usage abusif et collectif de la photocopie met en danger l'équilibre économique des circuits du livre. »



Questo libro è dedicato a Maria Monica Donato, che ci ha prematuramente lasciato il 14 settembre 2014.

Non si tratta solo di un doveroso omaggio a una studiosa che aveva contribuito in maniera determinante all'organizzazione del convegno di cui si raccolgono qui gli atti, fra l'altro ospitandolo generosamente alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Il debito è maggiore, e di più lunga data: i curatori del volume e molti di coloro che sono intervenuti al convegno (fra cui diversi suoi allievi) sentono infatti di essere stati profondamente influenzati e arricchiti dalle sue ricerche. Sin dai suoi primi studi sui cicli umanistici di Uomini famosi, e poi con le indagini sull'«immagine monumentale» dei Signori veneti del Trecento, sulla decorazione pittorica dei palazzi pubblici toscani e sulle scritture esposte nell'iconografia politica comunale, Monica ha messo al centro dei suoi interessi la funzione delle immagini nel discorso politico tardomedievale. Ogni luogo d'uso collettivo, ogni edificio pubblico, ne era gremito; e queste immagini veicolavano modelli, logiche, valori che contribuivano a connotare gerarchicamente, politicamente, lo spazio cittadino – o più generalmente statale – sotto il manto di un'«arte civica» che andava acquisendo sempre maggior consapevolezza di sé e dei propri mezzi. Come si vede, si tratta di temi che sono al centro di molti dei saggi raccolti in questo volume, rispetto a cui Monica non ha solo aperto nuovi orizzonti di ricerca, ma ha rappresentato un modello di studiosa a un tempo rigorosa e originale, capace di muoversi con curiosità *entre idéal et matériel*, al confine fra varie discipline, dalla storia dell'arte a quella della letteratura, dallo studio della tradizione classica alla storia della politica.

Le sue idee, la sua intelligenza, la sua generosità – rivolta soprattutto verso gli allievi e i colleghi più giovani – ci mancheranno molto.

Patrick Boucheron, Marco Folin, Jean-Philippe Genet



Fig. 23 – Perugia, campanile della chiesa di San Pietro. © M. R. Silvestrelli.

Oltre alla precisione con cui viene descritta la città, altrettanto puntuale è in alcuni casi la caratterizzazione di alcuni personaggi di cui, se è quasi impossibile tentare una identificazione, vi si riconosce almeno una precisa definizione del ruolo svolto, essendo rappresentati con i loro abiti e attributi. È il caso del mazziere che guida il corteo che conduce sant'Ercolano verso la chiesa di San Pietro (fig. 22). È Pellini a ricordare come in seguito alla morte dei leoni donati alla città dal signore di Foligno nel 1439, con il denaro già stanziato per loro, si realizzino due mazze d'argento ornate d'oro, portate dai mazzieri che precedono i priori che escono da palazzo⁶⁴. Quasi come un lungo registro di fabbrica, la città dipinta da Bonfigli raccoglie e interpreta i segni più profondi della sua stessa comunità, raccontandone idealità e realtà fuse nel colore e nella grazia del pittore.

64. Pompeo Pellini, *Dell'Historia di Perugia*, op. cit., t. 2, p. 421.

Una proposta di risarcimento iconografico per il perduto *San Dionigi* di Gherardo Starnina¹

DANIELE GIORGI

Scuola Normale Superiore, Pisa (Italia)

«O Marte, nostro segno e protettore, / tu già ci liberasti nel pisano / terren, quando acquistamo tanto onore²»: con queste parole Antonio da San Miniato riconduceva al dio romano della guerra, primo patrono di Firenze, il favore dell'intercessione divina che aveva assicurato ai fiorentini la conquista di Pisa, avvenuta il 9 ottobre del 1406. Questa vittoria segnò il culmine del processo di espansione e di consolidamento del dominio territoriale della Repubblica fiorentina, che ottenne uno sbocco sul mare stabile e inaugurò una nuova politica marinara, incrementando le proprie relazioni commerciali nel bacino del Mediterraneo³. Inoltre, la città gliata poteva ora considerarsi sul piano culturale erede indiscussa di quel mito della *romanitas* – circostanza che rende ancor più coerente l'invocazione di Marte – a lungo conteso con Pisa nei secoli precedenti.

Secondo la memorialistica coeva, la notizia della presa della città ghibellina suscitò a Firenze «grande festa e allegrezza, e a mano a mano si serrorono le botteghe. Era tanta la gente che quasi non potevasi andare per la via a cavallo⁴». Cerimonie religiose, armeggerie e giostre furono organizzate sino alla fine del

1. Nel presente contributo è pubblicata parte degli esiti di un più ampio studio sulla politica monumentale della Parte Guelfa fiorentina tra XIV e XV secolo. Per la disponibilità e per i suggerimenti e le agevolazioni ricevute prima e durante la stesura del testo ringrazio Patrick Boucheron, Vittoria Camelliti, Marco Collareta, Maria Monica Donato, Massimo Ferretti, Marco Folin, Jean-Philippe Genet, Giovanni Giura, Monia Manescalchi, Marco Matteo Mascolo, Eleonora Mazzocchi, Cristiana Pasqualetti, Stefano Riccioni. Devo un ringraziamento speciale a Matteo Ferrari, che ha riletto attentamente il testo.
2. *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1973-1975, t. 1, p. 196.
3. S. Tognetti (a cura di), *Firenze e Pisa dopo il 1406. La creazione di un nuovo spazio regionale*, Atti del convegno di studi (Firenze, 27-28 settembre 2007), Firenze, Olschki, 2010.
4. Bartolomeo di Michele del Corazza, *Diario fiorentino (1405-1439)*, a cura di R. Gentile, Anzio, De Rubéis, 1991, p. 20.

mezzo successivo per celebrare la vittoria. La magistratura dei Capitani di Parte Guelfa decise di intraprendere un'iniziativa monumentale, commissionando l'esecuzione di un affresco ora perduto, raffigurante *San Dionigi tra due angeli in trono con la città di Pisa al di sotto*, sulla facciata del Palagio di Parte Guelfa. Infatti, il fausto evento coincise con la ricorrenza del santo vescovo di Parigi e protettore della dinastia dei reali di Francia. A somiglianza di quanto avvenuto con San Barnaba e con San Vittore, i cui anniversari furono introdotti nel calendario delle feste civili locali rispettivamente in seguito alla vittoria dei guelfi fiorentini contro lo schieramento ghibellino a Campaldino (11 giugno 1289) e alla sconfitta delle truppe pisane a Cascina (28 luglio 1364), anche Dionigi fu elevato «a patrono di Guelfi⁵», entrando così a far parte del santorale civico.

Una precoce testimonianza della fortuna visiva del nostro murale, concordemente attribuito al pittore Gherardo di Jacopo Neri, detto Starnina, da tutta la letteratura artistica e in termini tanto più attendibili da Giorgio Vasari, che tra il 1558 e il 1559 diresse gli interventi per adattare il Palagio a sede dell'Ufficio del Monte Comune e, dunque, conosceva questa fabbrica in modo approfondito, è tramandata da un lacunoso disegno a penna acquerellato, posto a margine di c. 26v del *Codice Rustici* (fig. 1)⁶. La perizia con cui sono raffigurati la chiesa di Santa Maria sopra Porta e l'adiacente Palagio di Parte Guelfa rivela la reinterpretazione in senso storico-cerimoniale di questo spazio urbano nella topografia della religione civica fiorentina. Dall'immagine si ricava che l'opera era protetta da una copertura in aggetto e che era collocata sul prospetto, in alto a destra. Sappiamo inoltre che il dipinto si presentava ancora in buono stato di conservazione al tempo di Vasari, a giudizio del quale il pittore aveva adoperato «tanta diligenza in ogni cosa e particolarmente nel colorirla a fresco, che nonostante l'aria e le piogge e l'essere volta a tramontana, ell'è sempre stata tenuta pittura degna di molta lode e si tiene al presente, per essersi mantenuta fresca e bella come s'ella fusse fatta pur ora⁷».

5. Matteo Villani, *Cronica, con la continuazione di Filippo Villani*, a cura di G. Porta, Parma, Guanda, 1995, t. 2, p. 737.
6. Marco di Bartolomeo Rustici, *Dimostrazione dell'andata al Santo Sepolcro*, ms. ss., 1447-1453. Firenze, Biblioteca-Archivio del Seminario Arcivescovile Maggiore. Sulla letteratura artistica precedente a Vasari si vedano *Il Libro di Antonio Billi*, a cura di F. Benedettucci, Anzio, De Rubéis, 1991, p. 76; *Il codice Magliabechiano, cl. XVII.17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti*, a cura di C. Frey, Berlino, Grote, 1892, p. 61; G. Mancini, «Vite d'artisti di Giovanni Battista Gelli», *Archivio storico italiano*, 5/201/1, 1896, p. 47-48. Sull'intervento vasariano sul Palagio si veda S. Benzi, L. Bertuzzi, *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze*, Firenze, Firenze University Press, 2006, p. 145-156.
7. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, SPES, 1966-1987, t. 2, p. 294.



Fig. 1 – Marco di Bartolomeo Rustici, *Il Palagio di Parte Guelfa con la chiesa di Santa Maria sopra Porta*, disegno a penna acquerellato, in id., *Dimostrazione dell'andata al Santo Sepolcro*, ms. ss., 1447-1453. Firenze, Biblioteca-Archivio del Seminario Arcivescovile Maggiore, c. 26v.

La collocazione in esterno e la scomparsa della pensilina determinarono il progressivo deterioramento dell'affresco, considerato ormai illeggibile alla fine del XIX secolo da Cavalcaselle e da Schmarsow, che nel 1912 ne parlava con accenti nostalgici⁸. A questa situazione non pose probabilmente rimedio neppure un restauro previsto in occasione dei lavori di riconfigurazione delle facciate del Palagio, appaltati nell'aprile del 1904 e conclusi nel maggio dell'anno successivo⁹.

8. G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Firenze, Le Monnier, 1883-1908, t. 2, p. 234; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the 11th to the 17th Century*, Londra, Murray, 1903-1914, t. 2, p. 290-292; A. Schmarsow, *Wer ist Gherardo Starnina? Ein Beitrag zur Vorgeschichte der italienischen Renaissance*, Leipzig, Teubner, 1912, p. 34.
9. Su questi lavori, descritti in «Il Palazzo di Parte Guelfa», *Arte e storia*, 3/11-12, 1905, p. 93, si vedano Archivio Storico del Comune di Firenze, Affari legali, CF 6361, contratto n. 20; *ibid.*, Lavori e servizi pubblici, CF 7533, filza 25; e S. Benzi, L. Bertuzzi, *Il Palagio di Parte Guelfa...*, *op. cit.*, p. 193. Le vicende che condussero al restauro dell'edificio sono state ripercorse in M. M. Donato, D. Giorgi, «Giotto negato, Giotto "reinventato": la *Fede cristiana* al Palagio di Parte Guelfa», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 58/3, 2016 [2017], p. 291-317.

Gli ultimi lacerti ancora visibili sulla parete furono cancellati all'inizio degli anni Venti del XX secolo, nel corso dell'impegnativa opera di ripristino dell'edificio diretta da Alfredo Lensi¹⁰. Proprio nella fase di allestimento dei ponteggi fu realizzata l'unica fotografia conservata del murale, che fu poi sacrificato perché giudicato troppo lacunoso per essere restaurato (fig. 2)¹¹. Da questa immagine, che permette di osservare estesi tratti dell'*underdrawing* su un unico strato di arriccio, converrà prendere avvio per tentare cautamente, tenendo anche conto del fatto che il colore vero e proprio doveva essere a quell'epoca quasi del tutto scomparso, un'ipotesi di ricostruzione della *facies* dell'affresco e per proporre qualche precisazione iconografica.

La figura del santo era ospitata all'interno di un finto tabernacolo, simile a quelli, frammentari, che ornavano il quasi completamente perduto ciclo parietale con *Storie di San Girolamo* – sempre di mano di Starnina – nell'omonima cappella nella basilica del Carmine di Firenze. Di questa architettura dipinta costituivano parte integrante semicolonnine addossate ai pilastri di sostegno, specchiature, una copertura poligonale forse configurata esteriormente a guisa di vano cupolato, ghimberghe gattonate, forate al centro da oculi, e pinnacoli. All'interno il vescovo era avvolto in un piviale di colore blu¹², del quale la fotografia consente di scorgere le tracce di un vistoso fermaglio, ed era seduto su di un trono, al pari di una buona parte dei santi patroni delle Arti raffigurati nelle tavole destinate a Orsanmichele e alle sedi delle Corporazioni. Che il santo apparisse seduto piuttosto che in posizione stante è confermato tanto da uno schizzo approssimativo del dipinto visibile nel disegno del progetto di restauro delle facciate del 1904¹³ quanto dalle parole di Schmarsow e di Toesca, che avevano osservato l'opera prima della sua scomparsa e che ricordavano il *San Dionigi* proprio in trono¹⁴. Inoltre, in trono è rappresentato anche il *San Biagio* di Rossello di Jacopo Franchi in Santa Maria del Fiore, terminato prima del 1408, con il quale Carlo Gamba confrontava in modo implicito il perduto affresco della Parte Guelfa nel 1934¹⁵.

Come è stato ben evidenziato di recente, il *San Dionigi* di Gherardo Starnina costituisce la prima raffigurazione del santo in qualità di patrono a

10. *Il Secentenario della morte di Dante MCCCXXI-MCMXXI. Celebrazioni e memorie monumentali per cura delle tre città Ravenna, Firenze, Roma, Roma/Milano/Venezia*, Bestetti e Tumminelli, [1928], p. 231.
11. Firenze, Servizio Musei Comunali, Fototeca, Fondo Belle Arti, n. 65038.
12. A. Schmarsow, *Wer ist Gherardo Starnina? Ein Beitrag...*, *op. cit.*, p. 34.
13. Si veda nota 9.
14. A. Schmarsow, *Wer ist Gherardo Starnina? Ein Beitrag...*, *op. cit.*, p. 34; P. Toesca, *La pittura fiorentina del Trecento*, Verona/Firenze, Apollo/Pantheon, 1929, p. 67; id., *Storia dell'arte italiana II. Il Trecento*, Torino, Utet, 1951, p. 650.
15. C. Gamba, «Induzioni sullo Starnina», *Rivista d'arte*, 14, 1932, p. 59.



Fig. 2 – Gherardo Starnina, *San Dionigi tra due angeli in trono con la città di Pisa al di sotto*, affresco, 1406 ca. Già Firenze, Palagio di Parte Guelfa, facciata. Su concessione dei Musei Civici fiorentini – divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.

Firenze¹⁶. Nella città toscana gli intercessori che avevano assicurato la vittoria contro i nemici erano rappresentati con un ramo di ulivo come attributo. Sono così raffigurati San Vittore papa e San Barnaba, ad esempio, nell'*Incoronazione della Vergine e Santi* (Firenze, Galleria dell'Accademia) commissionata dagli ufficiali della Zecca fiorentina nel 1372-1373¹⁷. Quest'iconografia è attestata anche per Dionigi. Questi compare con un ramoscello d'ulivo in mano in un'opera attribuita al Maestro dell'Epifania di Fiesole e databile intorno alla metà del nono decennio del XV secolo (fig. 3)¹⁸. La tavola, con un *Padre eterno benedicente tra cherubini e serafini* al centro e *Sant'Andrea e San Dionigi* ai lati, fu assemblata, in un momento successivo alla data di esecuzione, con un affresco staccato rappresentante una *Madonna con Bambino tra due serafini* di diversa provenienza, insieme al quale costituiva almeno dal 1754 l'ornamento di un altare nella chiesa fiorentina intitolata alla Vergine Annunziata annessa all'*asylum* di Orbatello. L'originaria appartenenza a questo luogo è confermata dalla presenza di un'*Annunciazione* dipinta sul fermaglio del piviale di San Dionigi¹⁹. Committente di questo manufatto fu molto probabilmente proprio la Parte Guelfa, che nel 1401, come ricorda Giuseppe Richa, aveva assunto la gestione dell'Ospizio, dove il 25 marzo di ogni anno, secondo una consuetudine documentata già nel 1409, si recava in processione il «Magistrato della Parte²⁰». Dunque, risulta estremamente plausibile che l'iconografia del santo vescovo dipinto nella tavola tardoquattrocentesca discenda da quella del medesimo santo dipinto da Starnina sulla facciata del Palagio della Parte: si tratterebbe di una scelta coerente con le strategie di autorappresentazione di quest'istituzione, che, alla fine del XV secolo, era peraltro ormai quasi del tutto priva del ruolo politico rivestito prima dell'ascesa dei Medici.

16. V. Camelliti, «I santi patroni: le immagini della "devozione civica" a Firenze fra Duecento e primo Cinquecento», in M. M. Donato, D. Parenti (a cura di), *Dal Giglio al David. Arte Civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 14 maggio-8 dicembre 2013), Firenze/Milano, Giunti, 2013, p. 79-85.
17. Su questa tavola si veda da ultimo ead., «12. Jacopo di Cione, Niccolò di Tommaso, Simone di Lapo; Incoronazione della Vergine e i santi Giovanni Battista, Caterina, Anna, Matteo, Vittore papa; Zanobi, Barnaba, Antonio abate, Reparata, Giovanni Evangelista; i profeti Isaia ed Ezechiele», in M. M. Donato, D. Parenti (a cura di), *Dal Giglio al David... op. cit.*, p. 132-133.
18. G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Trecento Painting*, Firenze, Sansoni, 1952, p. 307-308.
19. Su questo *pastiche* D. Giorgi, «29. Ambito di Domenico Ghirlandaio, Maestro dell'Epifania di Fiesole; Madonna con Bambino tra due serafini, Sant'Andrea, san Dionigi e il Padre Eterno benedicente», in M. M. Donato, D. Parenti (a cura di), *Dal Giglio al David... op. cit.*, p. 164-165; G. Giura, «Un insolito *pastiche*: David Ghirlandaio e il Maestro dell'Epifania di Fiesole», in C. De Benedictis, C. Milloschi (a cura di), *L'Ospedale di Orbatello: carità e arte a Firenze*, Firenze, Polistampa, 2015, p. 222-226.
20. Giuseppe Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Firenze, Viviani, 1754-1762, t. 1, p. 297.



Fig. 3 – Maestro dell'Epifania di Fiesole, *Sant'Andrea, san Dionigi e il Padre Eterno benedicente*, tavola, XV secolo, particolare. Firenze, Museo degli Innocenti (deposito esterno delle Gallerie degli Uffizi). Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.

Quest'ipotesi risulta ancor più verosimile se si osserva che l'ulivo contraddistinse le feste con cui fu solennizzata la presa di Pisa: come ricordato dal vinattiere Bartolomeo di Michele del Corazza la vittoria fu annunciata a Firenze «con un ramo d'oliva grandissimo²¹»; un corteo di cavalieri e cittadini provenienti da Pistoia giunse a Firenze in segno di omaggio «con ghirlande d'olivo in capo²²»; un «lione d'ariento con uno ramo d'olivo d'ariento in mano²³» e un «collo di drago co-la testa tutta d'ariento in sun uno elemetto, su pel collo suvi rami d'ulivo d'ariento, e in su l'elmetto d'ariento²⁴» furono i premi di due giostre che si tennero nella piazza di Santa Croce; ai venti giovani, che presero parte ad un'armeggeria, i Capitani della Parte posero in collo «una ghirlanda d'ulivo enarientata²⁵» e i giovani partecipanti di altre armeggerie indossavano sopravvesti sulle quali apparivano «razi d'ariento e d'oro co-rami d'ulivo d'ariento²⁶».

Infine, occorre ricordare che al di sotto di San Dionigi era visibile la città di Pisa, «ritratta di naturale²⁷», che doveva essere topograficamente riconoscibile, forse grazie alla presenza di qualche caratteristico *landmark*.

La descrizione di Vasari richiama per analogia la raffigurazione presente sul cosiddetto Grosso guelfo di Piero da Farnese, moneta coniata in occasione della vittoria riportata dai fiorentini sui pisani il 30 maggio 1363, nei pressi di Bagno di Vena (fig. 4). Il Grosso guelfo, una moneta argentea introdotta a Firenze nel 1345 in sostituzione di un'emissione precedente e battuta sino alla fine della Repubblica nel 1533, recava sul dritto la rappresentazione del Giglio, simbolo e arme del Comune, e sul rovescio quella di San Giovanni Battista, patrono della città. Assiso su una cattedra e vestito con la tunica di pelo, con il mantello legato al petto, il Battista sollevava la destra, in segno di benedizione o a reggere lo scudo con l'insegna crociata del Popolo, rappresentato al di sopra; nella sinistra teneva invece l'asta sormontata dalla Croce. L'esemplare battuto nel 1363 costituisce una coniazione al di fuori della serie numismatica, dalla quale si differenzia per la variante dell'animale posto sotto i piedi del santo. Infatti, le Zecche comunali potevano realizzare emissioni particolari per celebrare vittorie militari e schernire il nemico e, poiché il battere moneta costituiva un evidente segno di sovranità, queste coniazioni «per dispetto» venivano create direttamente sotto le mura della città nemica. Le cronache

21. Bartolomeo di Michele del Corazza, *Diario fiorentino...*, *op. cit.*, p. 41.

22. *Ibid.*, p. 42.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*, p. 45.

25. *Ibid.*, p. 42.

26. *Ibid.*, p. 43.

27. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, *op. cit.*, t. 2, p. 294.



Fig. 4 – Maestri della Zecca fiorentina, *Grosso guelfo di Piero da Farnese*, argento, 1363. Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Monete n. 61. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Museo Nazionale del Bargello; divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.

riportano che Piero da Farnese organizzò un palio e altri rituali alle porte della città di Pisa, alla quale aveva inferito una pesante sconfitta, e diede ordine di battere moneta per commemorare l'avvenimento. Le fonti di parte fiorentina e i pagamenti registrati nella Zecca di Firenze nel primo semestre del 1363 confermano che l'animale ritratto in basso, calpestato dal santo e capovolto in segno di denigrazione²⁸, era una volpe, con la quale i pisani erano identificati per il loro comportamento infido e malizioso²⁹.

Dunque, con la combinazione della carica dimostrativa della figura del santo con la rappresentazione del luogo dell'azione politico-militare l'affresco di Starnina mirava a realizzare quella tensione verso un'efficacia comunicativa che è propria dell'arte politica cittadina. Se agli occhi dei fiorentini la pittura era stata eseguita in segno di vittoria, ai numerosi pisani, ai quali dopo il 1406 fu comminato il confino a Firenze, dovette al contrario suscitare sentimenti simili a quelli che, oltre quattro secoli più tardi, spinsero Giovanni Rosini a definire l'opera un «monumento tristissimo di quel che possano gli odj cittadini»³⁰.

Con questa commissione, affidata a un artista d'importanza cruciale per l'introduzione degli stilemi del gotico internazionale in Toscana, la Parte Guelfa, nel cui Palagio Giotto aveva dipinto – probabilmente negli anni Venti del Trecento – la mezza figura e la storia della *Fede Cristiana*³¹, perseguiva una politica monumentale ambiziosa. Quest'ultima sarebbe proseguita nei decenni successivi con il reclutamento di Donatello, che eseguì la statua in bronzo dorato di San Ludovico di Tolosa per il tabernacolo di Orsanmichele, e di Filippo Brunelleschi, che fu coinvolto nel cantiere della Sala Grande, avviato agli inizi del quarto decennio del XV secolo per ampliare la sede della magistratura e mai definitivamente portato a compimento.

28. Si veda in proposito T. Barbavara di Gravellona, «Sepolcri in honorem, pitture ad infamiam e monete "a maggiore dispetto e vituperio". A proposito di immagini celebrative e infamanti nei Comuni toscani del tardo Medioevo», *Acta ad archeologiam et artium historiam pertinentia*, 19, 2005, p. 265-299; p. 295.

29. Per tutte queste considerazioni si veda la scheda esaustiva di M. Ferrari, «59. Maestri della Zecca fiorentina; Grosso guelfo di Piero da Farnese», in M. M. Donato, D. Parenti (a cura di), *Dal Giglio al David...*, *op. cit.*, p. 236-237. La volpe rovesciata, infilzata dal giglio di Piero da Farnese, fu riprodotta anche sul cimiero collocato sul lato breve destro della cassa del sarcofago, ultimato nel 1367 e collocato in Santa Maria del Fiore, che accolse le spoglie del condottiero dopo la sua morte, avvenuta nel giugno 1363; si veda id., «60. Tomba di Piero da Farnese nella Cattedrale di Firenze, 1367. Disegno di anonimo», in M. M. Donato, D. Parenti (a cura di), *Dal Giglio al David...*, *op. cit.*, p. 238-239.

30. G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Pisa, Capurro, 1839-1847, t. 2, p. 179.

31. M. M. Donato, D. Giorgi, «Giotto negato, Giotto "reinventato"...», *op. cit.*

Conclusions

PATRICK BOUCHERON

Une revanche de la géographie: c'est ainsi que Jules Michelet définissait le moment féodal. Il décrivait l'an mil comme le temps de la plus forte dispersion des pouvoirs: «la division triomphe, chaque point de l'espace devient indépendant». En ce temps, l'homme «prend racine, s'incorpore à la terre» en même temps qu'il s'isole, ne sachant «bientôt plus s'il existe un monde au-delà de son canton, de sa vallée». À relire ces pages aujourd'hui, on mesure leur impact sur les représentations communes, y compris chez les historiens. Sans doute doit-on rappeler que Michelet ne place pas ce «Tableau géographique» en ouverture de son *Histoire de France*, mais l'intercale précisément entre son récit de la désagrégation des structures de l'Empire carolingien et celui des terreurs de l'an mil, au moment où l'effacement des cadres politiques issus de la romanité oblige l'historien à marquer la pause, pour changer l'échelle d'observation. On abandonne les rois pour partir en quête du territoire, puisqu'«à cette époque, la nature se charge de régler les affaires des hommes. Ils combattent, mais elle fait les partages»: «alors les fatalités locales sont toutes-puissantes, la simple géographie est une histoire».

Ce colloque a tenté de remettre en mouvement cette géographie, de la réactiver pour en défataliser le cours, et ainsi tenter de saisir le rapport entre espace et territoire à partir d'une dynamique active, celle de la légitimation du pouvoir. Mais ce faisant, le risque était grand de transporter avec soi sinon un préjugé, du moins un impensé: celui d'un grand basculement de la modernité, qui transformerait d'un coup l'espace discontinu et polarisé en territoire lisse et homogène. Voici pourquoi il fallait d'emblée affronter cette difficulté, et Jean-Philippe Genet ne s'est pas dérobé à la tâche, en revenant dans son introduction sur le fameux article d'Alain Guerreau qui refuse au Moyen

1. J. Michelet, *Histoire de France*, t. 1: *La Gaule, les invasions, Charlemagne*, rééd. Paris, Éd. des Équateurs, 2015, p. 313 [éd. orig. 1833].