



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

Imago ad similitudinem reginae

Iconografia delle regine nel Trecento fra le corti di Francia, Boemia e Inghilterra

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Michela Agazzi

Correlatore

Ch. Prof. Simone Piazza

Laureanda

Isabetta Vendramin

Matricola 870651

Anno Accademico

2022 / 2023

INDICE

Note tecniche	5
Introduzione	11
Sigilli.....	19
Sigilli ante 1350.....	22
Sigilli aniconici e nuovi marcatori di identità	29
Conclusione	33
Illustrazioni.....	36
Miniature	2
Cartigli.....	3
Cronache e Ordes Coronationis.....	6
Libri d'ore e salteri	19
Devotio Moderna	20
Conclusione	32
Illustrazioni.....	34
Immagini che rappresentano persone	60
Monumenti	62
Francia	64
Clemenza d'Ungheria	68
Giovanna di Borgogna e Artois.....	72
Giovanna d'Évreux	73
Giovanna di Borgogna	85
Bianca di Navarra	86
Giovanna I d'Alvernia.....	94
Giovanna di Borbone.....	95

Inghilterra.....	106
Isabella di Francia.....	107
Filippa di Hainaut	107
Anna di Lussemburgo	114
Boemia	120
Elisabetta dei Přemislidi	126
Bianca di Valois.....	128
Anna del Palatinato.....	131
Anna di Świdnica.....	132
Elisabetta di Pomerania	137
Illustrazioni.....	144
Conclusioni.....	182
Il problema del rinascimento.....	188
Definizione di ritratto.....	190
Individualizzazione in filosofia	191
Individualizzazione in arte.....	193
Sviluppo dell'individualizzazione nelle rappresentazioni artistiche di regine.	199
Referenze fotografiche.....	216
Capitolo 1.....	216
Capitolo 3.....	219
Capitolo 3.....	222
Riferimenti Manoscritti e Sigilli	229
Fonti primarie edite.....	231
Fonti secondarie	233
Ringraziamenti	246

NOTE TECNICHE

In questa tesi si è scelto di denominare le regine analizzate in base alla loro casata d'origine, e non al luogo geografico di provenienza (es. Anna di Boemia in questo caso sarà Anna di Lussemburgo); inoltre, si è scelto di utilizzare la versione italianizzata dei loro nomi e dei personaggi a loro direttamente collegati. Per gli artisti, invece, si è scelto di utilizzare il nome in lingua originale: per quanto concerne, ad esempio, lo scultore conosciuto come Jean de Liège, si è scelto di appellarlo col suo nome di battesimo, Hennequin, proprio per differenziarlo dalla numerosa schiera di artisti coevi recanti il suo stesso nome. In particolare, questa distinzione risulta utile per evitare confusioni con un altro Jean de Liège, scultore attivo nelle Fiandre ma eminentemente impegnato nella scultura lignea.

Ai fini di questa tesi non si sono considerate tutte le consorti dei re ed eredi al trono di Francia, Boemia e Inghilterra, per motivazioni diverse quali una brevissima durata del regno, lo status di regina mai ottenuto e la mancata conservazione delle opere a loro riferite.

Si allega una tabella, tutto meno che esaustiva, con l'obiettivo di fornire delle coordinate generali sull'identità delle regine che verranno trattate. Viene indicato il nome che sarà utilizzato in questo elaborato, seguito da altre denominazioni utilizzati in letteratura per riferirsi alla persona indicata, con il nome in lingua originale se rappresentativo. Si aggiungono alcune note su gradi di parentela rilevanti.

Nome in tesi	Nascita e morte	Regno	Consorte	Madre e Padre	alias	note
Regine d'Inghilterra						
Isabella di Valois	1295-1358	1308-1327	Edoardo II d'Inghilterra	Giovanna I di Navarra e Filippo IV di Francia	detta <i>She-Wolf of France</i>	
Filippa di Hainaut	1314-1369	1328-1369	Edoardo III d'Inghilterra	Giovanna di Valois e Guglielmo I di Hainaut		Nipote di Carlo di Valois da parte di madre; il re Filippo VI di Valois era suo zio
Anna di Lussemburgo	1366-1394	1382-1394	Riccardo II d'Inghilterra	Elisabetta di Pomerania e Carlo IV di Lussemburgo	Anna di Boemia; detta <i>Good Queen Anne</i>	
Regine di Francia						

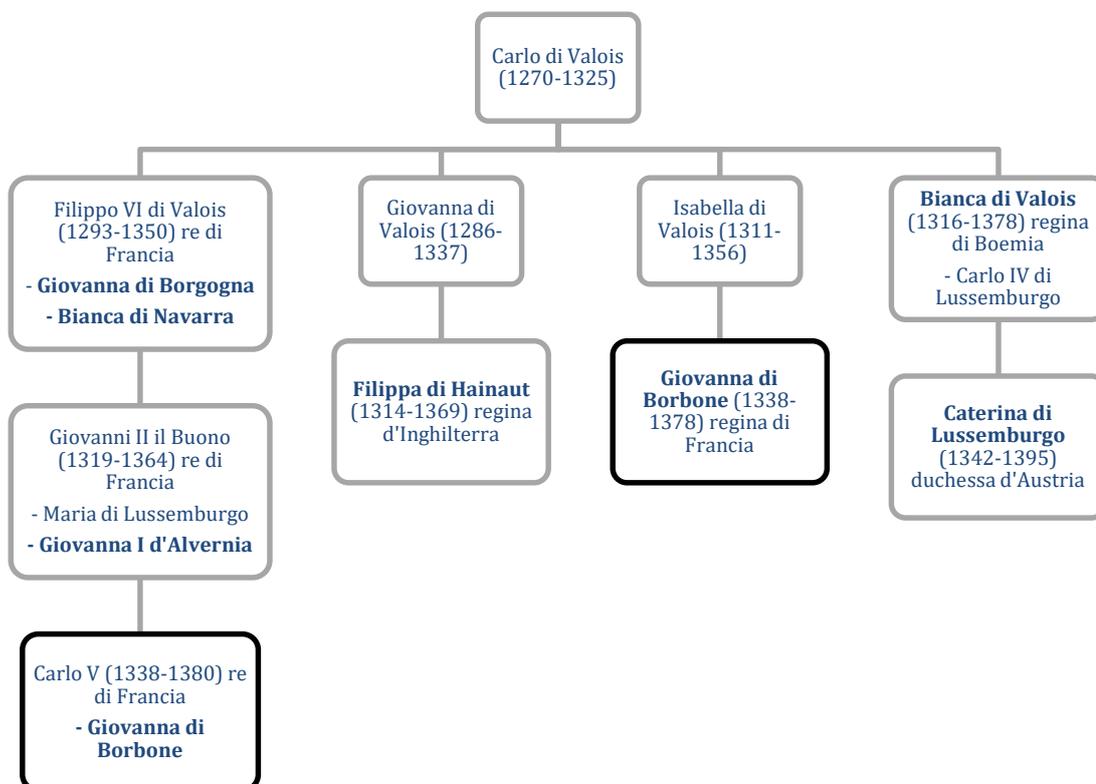
Clemenza d'Ungheria	1293-1328	1315-1316	Luigi X di Francia	Clemenza d'Asburgo e Carlo Martello d'Angiò	Clemenza d'Angiò; Clémence de Hongrie	nipote di Maria d'Ungheria
Giovanna di Borgogna e Artois	1391-1330	1316-1322	Filippo V di Francia	Matilde d'Artois e Ottone IV di Borgogna	Giovanna II di Borgogna; <i>Jeanne II de Bourgogne</i>	da non confondere con Giovanna di Borgogna regina di Francia
Maria di Lussemburgo	1304-1324	1322-1324	Carlo IV di Francia	Margherita di Brabante e Enrico VII di Lussemburgo		sorella di Giovanni di Lussemburgo e zia di Carlo IV di Lussemburgo
Giovanna d'Évreux	1310-1371	1324-1328	Carlo IV di Francia	Margherita d'Artois e Luigi d'Évreux	<i>Jeanne d'Évreux</i>	madre di Bianca d'Orleans e di Maria di Francia
Giovanna di Borgogna	1293-1349	1328-1349	Filippo VI di Valois	Agnese di Francia e Roberto II di Borgogna	detta Giovanna la Zoppa; <i>Jeanne "la Boiteuse"</i>	
Bianca di Navarra	1333-1398	29 gennaio 1350-22 agosto 1350	Filippo VI di Valois	Giovanna II di Navarra e Filippo d'Évreux	Bianca d'Évreux; <i>Blanche de Navarre</i>	nipote da parte di padre di Giovanna d'Évreux
Giovanna I d'Alvernia	1326-1360	1350-1360	Giovanni II il Buono	Margherita d'Évreux e Guglielmo XII d'Alvernia	<i>Jeanne I Ire d'Auvergne;</i> <i>Jeanne de Boulogne</i>	da non confondere con Giovanna II d'Alvernia, moglie di Giovanni di Valois, duca di Berry, fratello di Giovanni II il Buono
Giovanna di Borbone	1338-1378	1364-1378	Carlo V	Isabella di Valois e Pietro I di Borbone	<i>Jeanne de Bourbon</i>	nipote di Carlo di Valois
Eredi del regno di Francia e Navarra						
Giovanna II di Navarra	1312-1349		Filippo di Évreux	Margherita di Borgogna e Luigi X di Francia	Giovanna di Francia	madre di Bianca di Navarra, regina di Francia, e di Carlo il Malvagio re di Navarra
Bianca di Orléans	1328-1393		Filippo di Valois, duca	Giovanna d'Évreux e Carlo IV di Francia	Bianca di Francia	

			d'Orléans			
Maria di Francia	1326-1341			Giovanna d'Évreux e Carlo IV di Francia		
Regine di Boemia						
Elisabetta dei Přemislidi	1292-1330	1310-1330	Giovanni di Lussemburgo	Guta d'Asburgo e Venceslao II di Boemia	Elisabetta di Boemia	
Beatrice di Borbone	1320-1383	1335-1346	Giovanni di Lussemburgo	Maria d'Avesnes e Luigi I di Borbone		
Bianca di Valois	1316-1348	1346-1348	Carlo IV di Lussemburgo	Mahaut di Châtillon e Carlo di Valois		
Anna del Palatinato	1329-1353	1349-1353	Carlo IV di Lussemburgo	Anna di Carinzia-Tirolo e Rodolfo II di Baviera	Anna di Baviera	
Anna di Świdnica	1339-1362	1353-1362	Carlo IV di Lussemburgo	Caterina d'Ungheria e Enrico II di Świdnica-Jawor	<i>Anna von Schweidnitz</i>	
Elisabetta di Pomerania	1347-1393	1363-1378	Carlo IV di Lussemburgo	Elisabetta di Polonia e Boghislao V di Pomerania		
Imperatrici del sacro romano impero						
Margherita di Brabante	1276-1311	1308-1311	Enrico VII di Lussemburgo	Margherita di Dampierre e Giovanni I di Brabante		
Anna di Świdnica	1339-1362	1355-1362	Carlo IV di Lussemburgo	Caterina d'Ungheria e Enrico II di Świdnica-Jawor	<i>Anna von Schweidnitz</i>	
Elisabetta di Pomerania	1347-1393	1363-1378	Carlo IV di Lussemburgo	Elisabetta di Polonia e Boghislao V di Pomerania		

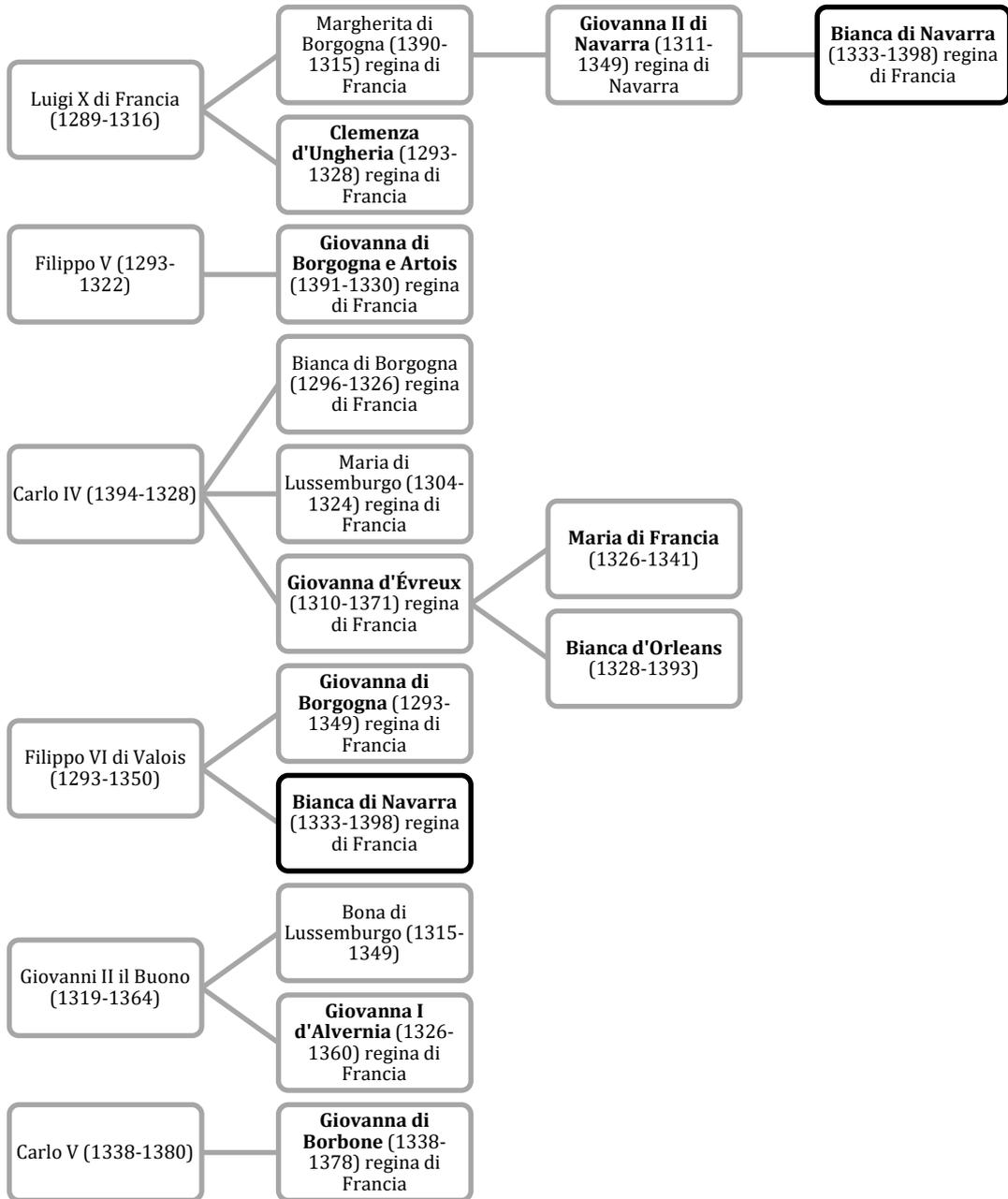
GENEAOLIGIA

Di seguito alcuni alberi genealogici, non completi, ma con l'unico obiettivo di evidenziare relazioni parentali e matrimoniali di interesse per questa analisi. I nomi in grassetto sono di regine le cui rappresentazioni verranno qui prese in esame. I consorti, se rilevanti, sono indicati/e all'interno del riquadro stesso.

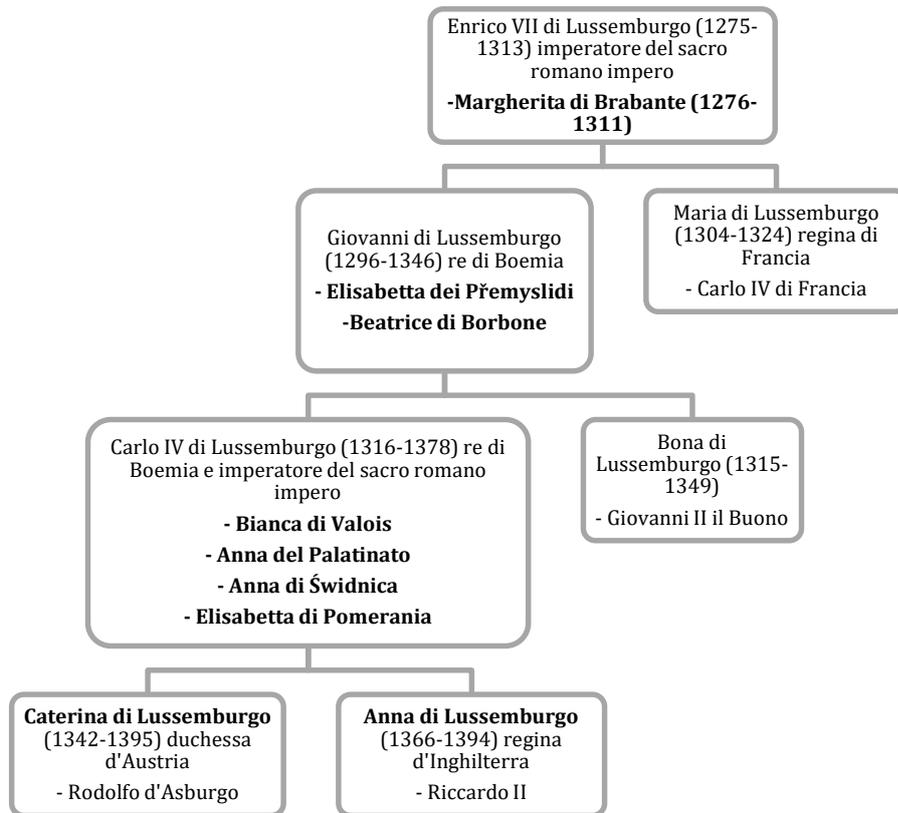
DISCENDENZA DI CARLO DI VALOIS



SUCCESSIONE DEI RE DI FRANCIA E LE RISPETTIVE CONSORTI E FIGLIE



DISCENDENZA DI ENRICO VII DI LUSSEMBURGO



INTRODUZIONE

Legimus enim non semel sed sepius, dominum salutem dedisse in manu femine¹

Per poter parlare di regine, bisogna stabilire una relazione fra una donna e il potere, poiché una regina era, nei termini più semplicistici, una donna che assumeva la massima carica di potere a disposizione del mondo femminile. Al di fuori degli specifici studi sull'argomento, porre nella stessa frase i termini "medioevo", "potere" e "regina" può sembrare quantomeno chimerico. È nel sottotesto della storia medievale, che una sovrana avesse una posizione subalterna all'intero corpo politico del lungo millennio. In realtà questa narrativa deriva da un preconcetto di stampo patriarcale per cui il potere monarchico è detenuto da un solo individuo e che vada identificato secondo delle categorie precise di comando, amministrazione e lotta politica. Una regina nel medioevo non esercitava questo tipo di autorità, se non in casi eccezionali. Per un certo periodo si è cercato di rivalutare le figure femminili evidenziando proprio quegli esempi, fuori dalla norma, in cui una donna otteneva un potere che era proprio del genere maschile. Ad essere attenti, questo metodo reitera una versione della storia ormai superata, secondo cui le donne siano degne di essere ricordate per le loro azioni solo nel caso in cui operino alla stregua di un uomo, tagliando fuori la sostanziale maggioranza di tutti gli agenti femminili che hanno partecipato ai processi storici. Sarebbe invece più corretto considerare e analizzare il potere che era proprio delle regine, diverso da quello della loro controparte maschile, non avendo eventuali remore a definirlo

¹ *Petri Zittaviensis Cronica Aule Regie*, in *Fontes rerum Bohemicarum*, a cura di JOSEF EMLER, IV, Praha, Musea Královstvi Českého, 1884, cap. XC.

ancillare se così era stato, rassicurati che, se era presente implichi che fosse a suo modo necessario.

Il tipo di potere e le sue modalità di esercizio non sono costanti durante il lungo medioevo e nemmeno cristallizzate su base territoriale. Per quanto riguarda il XIV secolo e le sue regine, che prenderemo qui in esame, possiamo concettualmente dividere le capacità della sua carica in poteri passivi, cioè implicitamente legati al suo ufficio, e poteri attivi, ovvero tutte le azioni di cui una regina poteva servirsi nel suo governo in base al suo personale giudizio.

Il ruolo di regina certamente implicava, almeno nei regni del centro e nord Europa, il suo stato di consorte del re². Questa sua posizione non aveva particolari conseguenze politiche che derivassero direttamente dalla regina, ma la sua posizione era consustanziale all'idea della monarchia medievale. Un re deteneva il suo ufficio per grazia di Dio e disponeva del suo regno governandolo: nella concezione di questo suo ruolo, per soddisfare il modello ideale di sovrano, doveva avere una regina al suo fianco. In alcun modo era contemplato che una sovrana assumesse ruoli al di fuori del suo. Raramente una regina poteva avere l'occasione di esercitare un potere politico assimilabile a quello del proprio marito, e se lo tentavano, come nel caso di Isabella di Francia o di Giovanna di Borgogna, che si sostituirono ai consorti nelle decisioni del regno, passeranno alla storia come regine degeneri. Spesso questi atti, che venivano percepiti come invasioni di un campo che non era loro proprio, portavano a una descrizione della sovrana contemporanea e postuma assolutamente negativa, di associazione con tutti i vizi contrari all'ideale della regina, come arroganza e voluttà.

In secondo luogo, il compito primario e più vitale di una regina era quello di produrre degli eredi, per continuare la stirpe e permettere il trasferimento della carica da re a re. Le liturgie legate all'assunzione di questa carica si

² T. EARENIGHT, *Without the Persona of the Prince: Kings, Queens and the Idea of Monarchy in Late Medieval Europe*, in «Gender & History», 19 (aprile 2007), 1, pp. 4-7.

imperniavano in questi due ruoli: la cerimonia dell'incoronazione non serviva solo a confermare il ruolo reale della regina, ma anche a confermare i diritti dinastici e la legittimità reale della discendenza. Questo ruolo di connessione fra due elementi di una stirpe implicava talvolta una sovrapposizione con i poteri del re, ovvero in assenza o morte di questo, la regina poteva agire da reggente, nella concezione, nel primo caso, di mantenimento della carica del re che non poteva rimanere vacante, oppure nel secondo caso la sovrana manteneva il potere fino all'ascesa dell'erede legittimo, in vista della continuità dinastica. Questo poteva avvenire proprio grazie alla mancanza di capacità (intesa in senso giuridico) politica della figura femminile, che non minacciava di per sé il trono, mentre se la carica fosse stata assunta da un individuo diverso sarebbe entrata in dubbio la legittimità dell'erede, perché di fatto c'era un nuovo re sul trono.

Insieme alla funzione essenziale delle regine nella continuazione di una dinastia, e la conseguente trasmissione del potere, uno degli elementi fondamentali era la loro appartenenza simultanea a due diverse casate o addirittura regni, non potendo rinnegare né l'uno né l'altro³. La doppia natura di una regina poteva influenzare la diplomazia e i rapporti internazionali: da una parte i matrimoni fra casate potevano evitare guerre e conflitti, ne è l'esempio del matrimonio fra l'imperatore Carlo IV ed Elisabetta di Pomerania, che mise fine al conflitto territoriale fra Polonia e Boemia; potevano rafforzare alleanze, come i molteplici matrimoni fra le casate di Lussemburgo e Valois, o crearne di nuove come il matrimonio fra Anna di Lussemburgo e Riccardo II. Dall'altra parte questo essere l'anello 'debole' della catena dinastica poteva portare a conflitti e guerre di successione, esempio principe la Guerra dei Cent'anni, provocata dalla posizione di Isabella di Francia quanto ultima esponente del ramo principale della dinastia capetingia, rendendo suo figlio Edoardo II possibile erede al trono di Francia. Il suo essere donna venne utilizzato come pretesto per nominare re Filippo VI di Valois. O in caso contrario, poteva portare alla

³ T. EARENIGHT, *Queenship in medieval Europe*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 176-177.

trasmissione del trono ad una nuova casata, senza che venisse percepito come un cambio della dinastia regnante, come nel caso di Elisabetta dei Přemislidi⁴.

L'esercizio del potere per queste sovrane era comunque possibile all'interno del proprio ruolo sociale e politico: l'azione delle regine era costituita principalmente da atti di intercessione, ovvero operare in favore di una parte terza presso il re consorte. L'intercessione è anche uno degli atti associati alla figura della Vergine Maria, che costituiva di fatto il modello e aspirazione per le regine. In qualche modo, l'*imitatio Christi* non faceva parte del mondo valoriale femminile, escluso dall'ambizione di elevazione alla massima figura della cristianità. Si associava loro una posizione subalterna, ma necessaria, di legame fra un mondo e un altro. Come Maria era l'anello di congiunzione fra l'uomo e Dio, la regina intercedeva per il popolo presso il re. Dall'altra parte fungeva da procreatrice fra un potere e un altro, come la Madonna diede alla luce il figlio di Dio. Questa posizione subordinata non aveva però nessuna accezione di incoscienza: le regine erano agenti perfettamente consapevoli delle loro azioni e dell'importanza di queste. Il potere dell'intercessione delle regine è ben documentato nelle cronache: citiamo l'episodio di Filippa di Hainaut nelle cronache di Jean Froissart, dove **si** racconta che la sovrana pregò il marito per la salvezza dei borghesi di Calais, ottenendola. Non di rado accadeva che l'identità di una regina non rispettasse il modello e l'ideale predefinito, ma in alcuni casi veniva plasmata una nuova immagine sociopolitica. Anna di Lussemburgo assunse tutti i tratti tipici della femminilità nell'agire nei confronti del popolo e del consorte, non invadendo mai l'ambito maschile, rendendo le sue capacità di intercessione esemplari, tanto da essere ricordata

⁴ Alla metà del XIII secolo Riccardo di Cornovaglia, anche grazie al voto di Ottocaro II, re di Boemia, ottiene il titolo di re dei romani. In cambio Riccardo concesse ad regno di Boemia un *privilegium* secondo cui il trono poteva essere trasmesso per linea femminile. Questo permise circa mezzo secolo dopo a Giovanni di Lussemburgo di acquisire il titolo di re sposando Elisabetta. J. ŽEMLIČKA, *Století posledních Přemyslovců*, Praha, Melantrich, 1998, pp. 128–129.

come una delle regine più virtuose del regno d'Inghilterra, nonostante avesse fallito all'obiettivo primario di una regina: dare alla luce l'erede al trono⁵.

L'intercessione si configura come punto medio fra i requisiti di una regina e le azioni che compiva di sua iniziativa, che abbiamo definito 'poteri attivi'. Il tipo di monarchia che si sviluppa nel basso medioevo crea nuovi ambiti di azione: verso la fine del 1100, la società feudale cambia e gli strumenti prediletti per comandare non sono più la spada e l'esercito. Governare diventa sinonimo di amministrare, anche attraverso i sigilli e il conio. In questo caso era più facile, e meno disdicevole, per una donna operare con questi strumenti in tale contesto. Un altro cambiamento fu che le regine iniziarono ad avere dei possedimenti personali o comunque un capitale, di cui disponevano in maniera libera⁶.

Di fatto si potrebbe riassumere il 'potere attivo' di una regina come tutte quelle azioni orientate al mantenimento di uno stato di onore e prestigio per le casate, paterna e del consorte, a cui appartenevano. Questo obiettivo era portato a termine attraverso quello che potremmo chiamare *soft-power*, fatto di piccole azioni curate e ripetute per stabilire un'immagine specifica di sé stessa, della famiglia reale e della stirpe. È qui che la storia e la storia dell'arte medievale si incontrano: lo strumento prediletto per esercitare questo potere erano spesso gli oggetti. Si usavano oggetti per comunicare, per lusingare, per allearsi ma anche per ricordare e trasmettere. Inoltre, quello che è più interessante per noi è la committenza e il mecenatismo diretto della regina, che ne rivela la personalità al di là del ruolo preconfigurato.

Gli scambi diplomatici alla maniera femminile, fatta di doni e comunicazione, erano parte integrante del funzionamento del potere. Anna di Świdnica fra il marzo e l'aprile del 1358 scrisse una lettera a Francesco Petrarca, informandolo della nascita della sua primogenita Elisabetta. Petrarca rispose con una lettera oggi conosciuta come *De laudibus feminarum*, congratulandosi con l'imperatrice

⁵ K.L. GEAMAN, *Beyond Good Queen Anne: Anne of Bohemia, Patronage, and Politics*, in *Medieval Elite Women and the Exercise of Power, 1100-1400*, a cura di H.J. TANNER, Cham, Springer International Publishing, 2019, pp. 67-89.

⁶ EARENIGHT, *Queenship in medieval Europe*, cit. p. 177.

ed esprimendo il dispiacere per il genere della neonata, e aggiungendo un composizione di esaltazione della figura femminile evidenziando trentuno esempi di donne virtuose, quasi tutte dell'antichità⁷. L'episodio racconta come anche nei riguardi dell'imperatrice fosse normale che un poeta esplicitasse la posizione non ideale di una figura femminile; con i suoi esempi Petrarca descrive da vicino le aspettative della personalità di una regina medievale. Dall'altra parte si dimostra come l'imperatrice fosse cosciente della rilevanza politica e sociale del rapporto con un intellettuale della caratura del poeta, fra l'altro corroborata dal rapporto di stima che scorreva fra Petrarca e l'imperatore⁸. In altri casi l'affermazione del proprio status era esercitata attraverso gli oggetti, in particolare lo scambio di doni era una strategia politica vera e propria, come dimostra il caso di Clemenza d'Ungheria, che per intessere e mantenere relazioni diplomatiche con altri esponenti dell'élite aristocratica regalava oggetti preziosi⁹; in modo diverso, Giovanna d'Évreux guadagnò privilegi presso reali e istituzioni religiose attraverso le donazioni¹⁰.

Dalla mescolanza delle dinastie nasceva anche un ricco scambio culturale, poiché spesso le regine importavano la cultura della loro terra d'origine.

⁷ S.E. CHARRON, *The empress and the humanist: profit and politics in the correspondence of Anne of Świdnica and Petrarch*, in «Journal of Medieval History», 49 (2023), 1, pp. 72–92.

⁸ Carlo IV incontrò probabilmente Petrarca per la prima volta a Mantova nel 1354, ma il loro rapporto epistolare, è testimoniato da multiple lettere (*Familiares* X.1, X.2, XIX 1, XIX 2, XIX 3). *Prague: the Crown of Bohemia, 1347-1437*, a cura di BARBARA DRAKE BOEHM - JIRÍ FAJT, New York (NY), Metropolitan Museum of Art Publications, 2005, p. 7-8. Per un sommario completo della corrispondenza vedi P. LUKEŠOVÁ, *Le lettere di Francesco Petrarca all'imperatore Carlo IV*, tesi triennale, Brno, Masarykova univerzita, 2008, cap. 4.

⁹ M. PROCTOR-TIFFANY, *Transported as a rare object of distinction: the gift-giving of Clémence of Hungary, Queen of France*, in «Journal of Medieval History», 41 (2015), 2, pp. 208–228.

¹⁰ C. LORD, *Jeanne d'Évreux as a Founder of Chapels: Patronage and Public Piety*, in *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors, and Connoisseurs*, a cura di C. LAWRENCE, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 1997 e E. A.R. BROWN, *Jeanne d'Évreux: ses testaments et leur exécution*, in «Le Moyen Age», CXIX (2013), 1, pp. 57–83.

Talvolta queste connessioni favorivano la mobilità degli artisti in tutta Europa, che era molto più ampia di quello che ci si aspetterebbe: non impensabile è la distanza fra Parigi e le terre mosane da cui provennero Jean Pèpin de Huy, Hennequin de Liège e André Beauneveu. Ma i possibili lunghi viaggi, testimoniati da impronte stilistiche aggiornate, raccontano una storia diversa: Jean Pèpin, o la sua bottega, si mossero per la Mitteleuropa lasciando opere in Germania, Polonia e Ungheria¹¹. Gerhard Schimdt propose di pensare che Hennequin de Liège sia venuto in Italia, mentre sicuramente è stato in Inghilterra, chiamato da Filippa di Hainaut. André Beauneveu forse soggiornò in Inghilterra sotto Riccardo II, ma le influenze della sua bottega arrivano fino a Venezia¹². I maestri scultori della Mosa scesero in Italia per conoscere meglio le tecniche di intagliamento del marmo. Questo fece conoscere le opere dei Pisano: si sa specificamente di un gruppo di scultori della Mosa che arrivarono in centro Italia negli anni Trenta¹³. L'arte italiana arrivò fino in Boemia, con le due tavole di Tomaso da Modena destinate al castello di Karlštejn, forse commissionate dall'imperatrice Anna di Świdnica nel suo ritorno da Roma¹⁴.

Tutto il carattere dello status regale si rifletteva, di volta in volta, nei manufatti che le rappresentavano. Esistevano dei canoni iconografici direttamente collegati con il ruolo canonico e precodificato di una regina. Negli strumenti più istituzionali di esercizio del potere, come sigilli e miniature che decoravano documenti ufficiali, l'immagine delle regine è codificata attraverso uno schema precostituito, composto di allegorie e composizioni iconografiche tese ad

¹¹ Z. GYALÓKAY, *From France to Central Europe. Jean Pépin De Huy and A Group of Fourteenth-Century Sculptures in Hungary and Poland*, in «Acta Historiae Artium», 61 (18 dicembre 2020), 1, pp. 5–18.

¹² W. WOLTERS, *Ein Hauptwerk der niederländischen Skulptur des 14. Jahrhunderts in Venedig*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 13 (1967), 1, pp. 185–189.

¹³ G. SCHMIDT, *Beiträge zu Stil und Oeuvre des Jean de Liège*, in «Metropolitan Museum Journal», 4 (1971), p. 105.

¹⁴ E. COZZI, *Il gotico internazionale a Venezia: un'introduzione alla cultura figurativa nell'Italia nord-orientale.*, in «Arte in Friuli, arte a Trieste», 31 (2012), p. 15.

esprimere il concetto di regina. La concettualizzazione del ruolo è riportata anche nei libri d'ore che queste regine possedevano, commissionavano o ricevevano in dono, dove le rappresentazioni della regina sono sì legate all'iconografia tradizionale ma funzionali a una percezione dell'io, nell'aspirazione di soddisfare il modello imposto dalla società medievale. Fra i vari incarichi, non ufficialmente attribuiti alla loro carica ma incidentalmente diventati prerogativa delle sovrane, era il mantenimento della memoria e la celebrazione postuma. Questa si codifica, se operata da altri, nelle cronache, dove le regine vengono commemorate nella lunga storia di una stirpe e collaborano alla legittimazione di una casata, e per questo vengono identificate solo attraverso la loro carica esplicitata attraverso l'iconografia tradizionale.

La funzione delle immagini stesse cambia nel corso della storia. In questo specifico momento del medioevo le immagini sono strumenti di memoria e commemorazione. Si cerca di dare corpo a un'immagine bidimensionale non perché ancora si percepisca la materialità di esso, ma perché sia riconducibile all'immagine mentale di un'oggetto tridimensionale, permettendo quindi di ricordarlo meglio. Così la memoria viene concretizzata nei monumenti, funebri e no, dove la singola regina viene consegnata alla memoria attraverso un'immagine: in questo caso non è raro incontrare opere commissionate dalla regina stessa, che ne determina gli attributi e conseguentemente il tipo di narrazione con cui voleva essere ricordata. È in questi esempi, che in tutta Europa nella seconda metà del XIV secolo, emerge una nuova concezione di individualità, autodeterminata o meno, dove il ricordo di una regina inizia a essere legato a una somiglianza alle vere sembianze e non più a una rappresentazione formale. Si vuole, anche dopo la morte, mantenere la propria presenza per come si era esistiti.

SIGILLI

*Semiotic conventions of a collective mentality*¹⁵

I sigilli non erano solo il simbolo del potere di un regnante, bensì rappresentavano una delle espressioni materiali della sua identità. L'impressione del sigillo garantiva autenticità e veridicità di quanto contenuto in cartigli e pergamene¹⁶. Tale funzione derivava da una concezione più ampia e complessa della sostanza di un sigillo: esso, infatti, era considerato estensione fisica del mittente, tanto da contenere prove della corporeità di quest'ultimo, includendo nella cera capelli, peli di barba o impronte digitali¹⁷. Al di là del rischio di contraffazione, problema su cui i trattati medievali sembrano essersi interrogati solamente da un punto di vista teologico¹⁸, il sigillo era considerato lo strumento primario per trasmettere l'*auctoritas* del sigillante, che veniva concettualmente trasferita nella cera attraverso la sua immagine, l'iscrizione del nome e l'azione di impressione.

Per tutto l'alto medioevo, in Europa la pratica di sigillare i documenti era diritto esclusivo dei re. Dall'anno 1000 in avanti, con la progressiva decentralizzazione del potere, si verificano esempi di sigilli appartenenti ad alte cariche ecclesiastiche e ai membri della corte reale. Progressivamente il sigillo mutò da

¹⁵ B.M. BEDOS-REZAK, *Women, seals and power in medieval France, 1150-1350*, in *Women and power in the Middle Ages*, a cura di M. ERLER - M. KOWALESKI, Athens (Ga), University of Georgia Press, 1988, p. 75.

¹⁶ B.M. BEDOS-REZAK, *In Search of a Semiotic Paradigm: The Matter of Sealing in Medieval Thought and Praxis (1050-1400)*, in *Good Impressions: Image and Authority in Medieval Seals*, a cura di N. ADAMS - J. CHERRY - J. ROBINSON, London, British Museum Press, 2008, pp. 1-2.

¹⁷ *Ibid.* pp. 1-2.

¹⁸ *Ibid.* pp. 4-7.

evidenza materiale del potere del re, per diventare manifestazione di sottoscrizione o iniziativa, con valore giuridico, di un individuo in un atto¹⁹. I sigilli testimoniano dunque la parcellizzazione del potere che stava avvenendo all'inizio del basso medioevo e si affermano come metodo privilegiato per esercitarlo. Infatti, dal XII secolo, il sistema politico della società feudale cambia, quando il potere cessa di essere esercitato con la spada; così governare diventa sinonimo di amministrare e, congruentemente, le autorità di dotano di nuovi strumenti: il sigillo e il conio. Questi dispositivi diventano un modo per formalizzare materialmente il potere del genere femminile; infatti, se le armi e la guerra erano stati ad esclusivo uso degli uomini, i sigilli potevano rientrare negli strumenti di regine e nobildonne²⁰.

Per quanto riguarda il mondo femminile, inizialmente l'uso del sigillo era un privilegio accordato solo alle regine, per poi diffondersi anche alle esponenti della nobiltà e clero. Dal XII secolo la maggioranza delle sigillanti appartengono all'aristocrazia²¹. L'uso dei sigilli da parte delle regine era meno consistente rispetto alle loro controparti maschili²², per una minore rilevanza di mansioni e poteri che esse ricoprivano. Sebbene il potere delle regine fosse limitato, il margine di azione di ogni regina poteva cambiare molto, in base al rapporto con il consorte, alla durata del suo regno e dal desiderio di affermazione di sé stessa nella società. Questo si riflette nel tipo e nel numero di sigilli impiegati da una singola sovrana.

L'immagine che più era legata, in quanto ne era manifestazione, alla carica di regina era quella trasmessa nel suo sigillo. Questa rappresentazione era di fatto il simbolo tangibile della sua autorità politica e sociale. Per gran parte del

¹⁹ B.M. BEDOS-REZAK, *Women, seals and power*, cit. p. 63.

²⁰ E.L. JORDAN, *Swords, Seals, and Coins: Female Rulers and the Instruments of Authority in thirteenth-Century Flanders and Hainaut*, in *Medieval coins and seals: constructing identity, signifying power*, a cura di S. SOLWAY, Turnhout, Brepols, 2015, p. 230.

²¹ Cfr. B.M. BEDOS-REZAK, *Women, seals and power*, cit. p. 65–66.

²² E. DANBURY, *Queens and Powerful Women: Image and Authority*, in *Good impressions: image and authority in medieval seals*, a cura di N. ADAMS - J. CHERRY - J. ROBINSON, London, British Museum Press, 2008, p. 17.

medioevo, la struttura politico sociale si basava sulla posizione di sudditanza a Dio, soprattutto dal punto di vista sostanziale: «per grazia di Dio io sono quello che sono»²³, da cui poi, nell'ambito del potere temporale, deriva il concetto di 're per grazia di Dio'. Dunque, ogni singolo vedeva sé stesso inserito nel grande disegno di Dio, dove ognuno ricopriva un ruolo preciso, o meglio, era il ruolo che costituiva l'identità della singola persona. L'obbedienza attiva ai requisiti dello specifico ruolo era l'energia che muoveva la società medievale. Pertanto, il ruolo di regina aveva idealmente una serie di caratteristiche predeterminate, che si traslavano anche nella sua rappresentazione. Per cui l'immagine di una sovrana si riferiva sempre ad un canone iconografico predefinito, condiviso e aderente agli specifici attributi della sua carica, non lasciando alcun margine alla personalizzazione. L'immagine in un sigillo non è l'immagine della regina ma piuttosto segno tangibile della convenzione sociale di cosa una regina fosse. All'interno di questi parametri improntati prima di tutto sulla riconoscibilità, alcune sovrane e/o chi per loro, hanno canalizzato ambizioni e identità politiche.

I segni che permettono di identificazione della proprietaria sono veicolati attraverso l'iscrizione, che normalmente incornicia il sigillo, e la rappresentazione degli stemmi araldici della sua casata d'origine e di quella del marito. I temi araldici potevano comparire nei tipici scudi ma anche nelle vesti della figura²⁴.

Pertanto, le eventuali differenze che si riscontrano fra sigilli durante il XIV secolo sono quasi solo stilistiche: un baldacchino più o meno decorato, la presenza di una cornice polilobata o la sistemazione degli stemmi. L'immagine della regina è un'icona precostituita, prima di tutto per ragioni comunicative, ma anche sostanziali, poiché era emanazione della carica, una

²³ I Cor., XV, 10.

²⁴ L. TINGLE, *Royal Women, Intercession, and Patronage in England, 1328-1394*, tesi di dottorato, Cardiff University, 2019, p. 230.

rappresentazione ideale della sua figura con valori e virtù, descritti dai simboli che la accompagnano, a cui una sovrana doveva tendere.

I sigilli delle regine del centro Europa trecentesco sopravvivono in almeno una riproduzione per la quasi totalità delle sovrane. Mancano in questo corpus, sostanzialmente completo, gli esemplari di quelle regnanti rimaste in carica per tempi brevissimi. Si sono conservati sia i sigilli pubblici, applicati su atti ufficiali, che i cosiddetti *secreta*, piccoli sigilli la cui matrice era spesso parte di un anello, per cui avevano solitamente dimensioni inferiori rispetto ai consueti sigilli. Il loro utilizzo riguardava la corrispondenza privata e non gli atti pubblici²⁵.

Durante il secolo si possono tracciare due processi di trasformazione nelle caratteristiche dei sigilli: si passa da una forma ogivale allungata ad una circolare; e dalla rappresentazione di una regina attraverso una figura umana stereotipata, alla sua progressiva scomparsa, essendo sostituita dalla rappresentazione dello stemma della casata della sovrana²⁶.

SIGILLI ANTE 1350

I sigilli più antichi del corpus selezionato appartengono a Elisabetta dei Přemislidi²⁷. Nel suo regno dal 1310 al 1330, Elisabetta firmò e sigillò un discreto numero di documenti in confronto ad altre regine dell'epoca. Negli archivi cechi sopravvivono oggi otto cartigli con sigillo originale, con tre esemplari diversi: il primo [1.1] presente in tre documenti²⁸ datati fra il 1311 e il 1312, ha

²⁵ G.C. BASCAPÉ, *Sigillografia generale: i sigilli pubblici e quelli privati*, I, Milano, Giuffrè, 1969, pp. 57-58.

²⁶ *Ibid.* p. 224.

²⁷ Ringrazio la professoressa Helena Dáňová per essersi confrontata con me sui sigilli di Elisabetta dei Přemyslidi, di aver chiarito i miei dubbi e aver condiviso i suoi appunti con me.

²⁸ Il primo del 25 luglio 1311, Praga, Národní archiv, *Archivy českých klášterů zrušených za Josefa II. (1115-1760)*, 1632; il secondo del 10 agosto 1312, Brno, Moravský zemský archiv v Brně Cisterčiacki Brno (1225-1748), 1312 VIII 10; e l'ultimo del giorno

forma circolare con due fasce concentriche che contengono l'iscrizione, e incorniciano la rappresentazione del busto della regina, caratterizzato unicamente dalla corona. Questo è il suo primo sigillo *secretum*, ma ne ritroviamo in un periodo successivo una seconda tipologia [fig. 1.2], la cui impressione più antica è allegata ad un documento di donazione datato dicembre del 1317²⁹. La forma del sigillo è ottagonale, con l'iscrizione che corre sul bordo. Al centro è rappresentato solo il volto della sovrana, incoronata con i capelli sciolti. Questo tipo di pettinatura è da ricondurre alle cerimonie di incoronazione, unica occasione in cui le future regnanti portavano la capigliatura sciolta. Perciò rappresentare la regina in questo modo, che richiama lo specifico rituale dove la sovrana per la prima volta assumeva la sua carica, conferisce un significato ulteriore a risaltare la regalità della regina.

Il terzo esempio [fig. 1.3] ha forma tonda e si ritrova in tre documenti, due del 1320 e uno del 1330³⁰. L'iscrizione sul bordo recita: **s Elizab[eth dei gra(tia) Bo]emie et Polonie regine ac Lvcebvr[g comitis]se**. Dunque, Elisabetta definisce se stessa come regina di Boemia e contessa di Lussemburgo, ma anche come regina di Polonia, carica che non ricopriva, ma che il padre Venceslao II aveva detenuto. Al contrario la seconda moglie di quest'ultimo, matrigna di Elisabetta dei Přemislidi, Elisabetta di Richeza, durante il suo breve regno aveva detenuto il titolo di regnante di Polonia. Dopo il matrimonio di Elisabetta dei Přemislidi e la sua incoronazione, iniziò una competizione fra le due regine: la prima considerava il titolo suo di diritto in quanto legittima erede di Venceslao II, Elisabetta di Richeza pretendeva di mantenere il titolo in quanto regina vedova. Entrambe useranno la stessa dicitura, regina di Boemia e Polonia, in tutti i loro sigilli e documenti.

successivo 11 agosto 1312, Brno, Moravský zemský archiv v Brně Cisterčiacki Brno (1225-1748), 1312 VIII 11.

²⁹ Praga, Archiv Pražského hradu Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, 089-IV/14 (8 dicembre 1317); anche in Praga, Národní archiv, *Archivy českých klášterů zrušených za Josefa II. (1115-1760)*, ŘD sv. Anna 1079 (15 agosto 1320).

³⁰ Praga, Národní archiv, *Archivy českých klášterů zrušených za Josefa II. (1115-1760)*, 838. (14 novembre 1320); Praga, Národní archiv, *Archivy českých klášterů zrušených za Josefa II. (1115-1760)*, ŘD sv. Anna, 1081 (19 novembre 1320); Praga, Národní archiv, *Archiv kolegiální kapituly vyšehradské (1130-1523)*, 180 (13 settembre 1330).

In questo caso si tratta del suo *sigillum publicum*: infatti l'iconografia è molto più rappresentativa del suo ruolo: la regina è seduta sul trono, incorniciata da un dettagliato baldacchino. Lo stemma con l'aquila, a sinistra, è quello della dinastia dei Přemyslidi, mentre sulla destra vi è quello della casata di Lussemburgo. I due stemmi si ritrovano in misura ridotta e invertiti di posizione anche al di sopra del baldacchino. Il ritratto della regina mostra tutti i simboli del potere: è seduta su un trono, nella mano sinistra regge il globo e porta il velo fermato da una corona.

La rappresentazione della regina in trono non era molto diffusa ed è più tipica per le regine e le imperatrici di Germania: Margherita da Brabante, Isabella d'Aragona, Beatrice di Świdnica e Margherita di Hainaut [fig. 1.4]. Sebbene Elisabetta non avesse né l'uno né l'altro titolo è possibile che la scelta di essere rappresentata in modo simile alle sovrane germaniche derivasse dalla volontà di stabilire una continuità iconografica e rappresentativa del loro potere; infatti, è probabile che Giovanni di Lussemburgo, suo consorte, figlio dell'imperatore Enrico VII, nutrisse l'ambizione di riottenere il titolo imperiale.

Al contrario la figura incoronata e in trono è sconosciuta nelle tradizioni francese e inglese. Fin dall'XI secolo, solo ai re era riconosciuta questa tipologia iconografica⁵¹. Sembra che questo fosse un indizio di estromissione dei poteri femminili dal governo. Nell'ambito anglo-francese per tutto il XII secolo la forma privilegiata per i sigilli femminili era ovale o anche ogivale, altresì detta a *vesica*. È possibile che questa forma derivasse dalla necessità di accomodare la figura stante⁵². Questo modello non era esclusivo del mondo femminile: era molto utilizzato per le cariche ecclesiastiche, per i nobili e per i mercanti, ma non si registra nei re e nei personaggi maschili di alto rango⁵³.

Il numero più consistente di sigilli usati nella prima metà del XIV secolo, conservati fino a oggi, proviene dalla corte francese. Questi si caratterizzano

⁵¹ B.M. BEDOS-REZAK, *Women, seals and power*, cit. p. 75.

⁵² C.H.H. BLAIR, *Armorial upon English Seals from the Twelfth to the Sixteenth Centuries*, in «Archeologia», 89 (1943), p. 19.

⁵³ E. DANBURY, *Queens and Powerful Women*, cit. p. 17.

abbastanza uniformemente per la forma a *vesica*, dove la figura stante della regina è collocata sotto un baldacchino. Rispetto agli esempi dell'area germanica gli abiti regali femminili sono differenti: la veste è sempre lunga e accompagnata da un mantello, i cui lacci vengono tenuti uniti sul petto dalla mano della regina. La mano, generalmente quella sinistra, si posiziona in questo modo sopra il cuore: questo gesto è associato alla sincerità e all'umiltà, le virtù reali femminili per eccellenza³⁴.

Si conserva, nonostante la brevità del suo regno, il sigillo regale di Clemenza d'Ungheria [fig. 1.5]. Esso ha la forma allungata, tipica delle casate francesi, con l'iscrizione che corre dentro una fascia sul bordo. La figura slanciata della regina è accompagnata dai suoi stemmi: a sinistra quello del marito, Luigi X, con i gigli dell'araldica dei capetingi, a cui manca in questo caso la partizione con l'araldica del regno di Navarra; sulla destra invece compare lo stemma della dinastia Árpád dei re d'Ungheria³⁵. La presenza di quest'ultimo le proviene dalla nonna paterna, Maria d'Ungheria, regina di Napoli, che alla morte del re d'Ungheria Ladislao IV (1290) si proclamò erede del regno e iniziò a utilizzare l'araldica congiunta ungherese e angioina³⁶. La figura stante della regina è incoronata e regge nella mano destra uno scettro che termina con un giglio. Il giglio era simbolo di regalità, in particolare per la dinastia capetingia, ma dal XII secolo inizia ad essere associato alla figura di Maria in quanto regina. Si collega inoltre anche con l'iconografia dell'albero di Jesse, in cui i rami si dipanano fino all'ultimo germoglio, Cristo, e dove la Vergine assume la

³⁴ F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age*, I, Paris, Léopard d'or, 1982, pp. 184–185.

³⁵ Al tempo dell'incoronazione di Clemenza, il trono d'Ungheria era passato ad un'altra dinastia, anche se il padre Carlo Martello, era stato formalmente titolare del regno, ma non aveva mai esercitato sul titolo. Clemenza era parte della dinastia degli Árpád attraverso la nonna materna, e già il padre aveva adottato un nuovo stemma, che includeva il giglio francese, che sottolinea il ramo angioino della famiglia. Può essere che sia stato scelto di mantenere gli stemmi "puri" quindi quello dei capetingi e quello d'Árpád, perché troppo minuziosi da rappresentare. Oppure perché lo stemma di Carlo Martello includeva anch'esso i gigli, forse per non creare confusione.

³⁶ G. RÁCZ, *L'araldica dell'età angioina*, in *L'Ungheria angioina*, a cura di E. CSUKOVITS, Roma, Viella Libreria Editrice, 2017.

posizione intermedia fra la stirpe di David e il figlio di Dio. In questo modo la presenza dello scettro e del giglio simboleggia il ruolo che ricoprivano le regine nella continuazione della dinastia. La mano sinistra è appoggiata in centro al petto, parimenti a sottolineare umiltà e pietà. L'interno del mantello è decorato con un motivo a triangoli rovesciati, ad imitare l'aspetto della pelliccia d'ermellino. Sostanzialmente identico al precedente è il sigillo, del 1320, di Giovanna di Borgogna e Artois⁵⁷ [fig. 1.6]; il baldacchino e la figura della regina sono sostanzialmente sovrapponibili. Ritornano gli elementi simbolici della mano sul petto e lo scettro fiorito. Lo scudo a destra è cancellato ma in origine recava l'araldica della Contea di Borgogna.

Nella stessa tradizione si colloca anche quello di Giovanna d'Évreux [fig. 1.7], dalla consueta forma ogivale⁵⁸. I bordi sono molto danneggiati, ma il nome della regina si è conservato nell'iscrizione. Lo stemma a destra è riconoscibile come quello dei conti d'Évreux e, verosimilmente, quello sulla sinistra doveva essere quello della corona di Francia. Il baldacchino ha una struttura superiore molto più sviluppata e particolareggiata rispetto agli esempi precedenti. Per questo motivo la figura è più piccola, dato che il formato del sigillo differisce solo di qualche millimetro in verticale rispetto ai modelli anteriori. Se l'iconografia è uguale, mancano però le decorazioni all'interno del mantello. La figura della regina porta lo scettro con il giglio nella mano destra, mentre la sinistra riposa sul petto. La tradizione dei sigilli a *vesica* si manterrà fino alla metà del secolo: gli ultimi esempi, appartenuti a regine francesi, sono di Bianca di Navarra [fig. 1.8] e Giovanna I d'Alvernia [fig. 1.9]. Le costruzioni nei sigilli e le decorazioni che li accompagnano si arricchiscono progressivamente, l'iconografia della sovrana invece rimane totalmente fedele al canone preconstituito. Il fenomeno delle microarchitetture appartiene specificamente al periodo dell'architettura gotica, quando l'estro e la fantasia delle grandi cattedrali si riversa anche nella

⁵⁷ Parigi, Archives nationales, J 404 A, n° 30.

⁵⁸ Parigi, Archives nationales, L 927, n° 53.

dimensione minuta degli oggetti, delle miniature³⁹ e nei sigilli. Accadde una specie di sostituzione di linguaggi artistici: i tradizionali metodi di decorazione, scultorea e non, vennero rimpiazzati dal linguaggio architettonico⁴⁰, che iniziò ad ‘occupare’ gli spazi vuoti. Sembra inoltre che l’impiego del linguaggio dell’architettura gotica, predominante nell’architettura sacra, fungesse ormai da simbolo di sacro e divino⁴¹. In tutto questo corpus, il caso di Giovanna I d’Alvernia è particolarmente originale per quanto riguarda le sue microarchitetture: gli archetti sono abitati da piccoli personaggi. Sia a destra che a sinistra della regina vi sono due figure, posizionate all’interno di nicchie, che tengono lo stemma dall’alto; sotto di loro due figure inginocchiate, vestite di ampi mantelli, reggono lo scudo da sotto.

Nel sigillo di Filippa di Hainaut⁴² [fig. 1.10], si legge chiaramente la figura slanciata all’interno della forma a *vesica*. Regge nella mano destra lo scettro con il giglio e con la sinistra, appoggiata sul petto, tiene i cordoni del mantello. I capelli sono sciolti come durante le cerimonie di incoronazione. Questa iconografia ritorna anche nel sigillo⁴³, viceversa di forma circolare, del Queen's college di Oxford [fig. 1.11], fondato in onore della regina.

Fra le nobili inglesi era più comune un sigillo con solo lo stemma di famiglia⁴⁴, ma sembra che Filippa abbia seguito la tradizione francese, sia per la forma ogivale che per la rappresentazione della persona. Anche Margherita di Francia [fig. 1.12], regina d’Inghilterra tra il 1299 e il 1307, optò per questa modalità. Isabella di Francia invece predilesse la forma inglese e il soggetto aniconico.

³⁹ J.-M. GUILLOUËT, *Microarchitectures et figures miniatures du bâti au Moyen Âge*, in «Livraisons d’histoire de l’architecture», 2022, 43, p. 1.

⁴⁰ F. BUCHER, *Micro-Architecture as the «Idea» of Gothic Theory and Style*, in «Gesta», 15 (1976), 1/2, p. 73.

⁴¹ GUILLOUËT, *Microarchitectures*, cit. p. 10.

⁴² Londra, Society of Antiquaries of London, seal cast case A1.

⁴³ Londra, British Museum, n° 2000,0103.182.

⁴⁴ TINGLE, *Royal Women, Intercession, and Patronage*, cit. p. 30.

La scelta di mantenere la modalità tipica della casata d'origine o adottare quella del territorio di cui erano divenute sovrane, non si presenta omogeneamente. Nella prima metà del secolo XIV, le regine di Francia si allineano completamente con la tradizione nazionale di un sigillo di forma allungata e con la presenza della figura umana, anche se si deve considerare che tutte le regine di Francia dal 1316 al 1378 appartenevano a casate di afferenza francese. L'unica eccezione è il sigillo di Giovanna di Borgogna⁴⁵ [fig. 1.13]: di forma circolare con la figura della regina al centro di un grande arco polilobo, che sorregge una loggia a baldacchino formata da cinque archi, ciascuno coronato da un timpano riccamente traforato. La regina indossa una corona gigliata, dietro di lei un grande drappo d'onore ricoperto da un reticolo di riquadri quadrilobati che ospitano alternati draghi e aquile. Il drappo è retto dalle due figure umane in alto ai lati della regina; le altre due coppie di personaggi reggono rispettivamente da sopra i due scudi posti ai lati della sovrana, e l'altra da sotto. Nella parte inferiore due leoni, speculari, riposano sul bordo del sigillo. Quella del 'drappo d'onore' è un dettaglio iconografico con origini antiche, inizialmente aveva solo la funzione di esaltare visivamente un personaggio, successivamente si arricchì di simboli ed eventualmente di araldiche. Il drappo, spesso retto da angeli o putti, alle spalle della Vergine in maestà si afferma alla fine del XIII secolo, come simbolo di regalità di Maria in quanto regina del cielo⁴⁶. Altri due oggetti che accompagnano la regina sono fortemente significanti: oltre al consueto scettro dalla punta gigliata, tenuto nella mano destra, Giovanna di Borgogna regge nella sinistra un'asta, più corta dello scettro, con una rosa alla punta. Questo oggetto faceva parte della cerimonia d'incoronazione, dove fra gli altri *regalia* con cui veniva investita la regina, c'era

⁴⁵ Parigi, Archives nationales, J 358, n° 1.

⁴⁶ L. ZIRPOLO, *(De)Constructing the Madonna's Cloth of Honor: Pieced Cloths in Late Medieval Italian Paintings, Their Origins, and Iconographic Significance*, in «Explorations in Renaissance Culture», 47 (2021), 2, pp. 196–232.

appunto un asta d'oro con una rosa, che rappresentava le responsabilità spirituali della regina, come pietà e carità⁴⁷.

L'altro esemplare di questo periodo che comprende la forma circolare e la figura umana stante è la prima regina non francese dopo più di cento anni⁴⁸: Isabella di Baviera [fig. 1.14]. Il sigillo⁴⁹ è più rovinato di quello di Giovanna I ma si notano figure antropomorfe che reggono il grande drappo alle spalle della regina. Qui gli stemmi sono 'assorbiti' nel drappo con a destra l'araldica di Wittelsbach e dall'altra quella di Valois. La scelta, di Isabella, o chi per lei, di utilizzare questo riferimento è certamente sapiente: con unico elemento le permette di esplicitare la sua regalità, la sua posizione dinastica, riallacciarsi alla figura di Maria, per di più in maestà. La figura della regina è meno ieratica e più vivace degli esempi precedenti, ma di fatto non si allontana dal modello iconografico.

SIGILLI ANICONICI E NUOVI MARCATORI DI IDENTITÀ

Nella seconda metà del Trecento i sigilli reali femminili acquisiscono la forma circolare in tutte le corti. Inoltre, la rappresentazione della figura umana scompare lasciando spazio unicamente allo stemma come l'unica immagine identificante. La pratica di utilizzo della sola araldica era già presente nella prima parte del secolo ma in misura minore⁵⁰. Un'ulteriore mutazione si registra nella foggia con la quale era presentata l'araldica: dalla tipica forma a stemma di passa a una losanga. Non sembra che il cambiamento di forma

⁴⁷ M. GAUDE-FERRAGU, *Queenship in Medieval France, 1300-1500*, New York, Palgrave Macmillan US, 2016, pp. 43-44.

⁴⁸ L'ultima prima di lei era stata Isabella d'Aragona, solo per qualche mese fra il 1270-1271.

⁴⁹ Parigi, Archives nationales, L 914, n° 57.

⁵⁰ C.H. HUNTER BLAIR, *Armorial upon English Seals*, cit. p. 20.

avvenga per una mutazione di significato ma probabilmente per una *variato* stilistica⁵¹. Il progressivo abbandono della figura umana non va interpretato come la svalutazione di essa, ma bensì fa parte di un fenomeno, che si sviluppa a partire dal secondo terzo del secolo, di arricchire l'araldica stessa con nuovi elementi. La diffusione degli stemmi, che ebbe il suo picco alla fine dell'XI secolo, ne portò a una de-significazione, poiché riconducevano sempre di più a caratteri generali del gruppo di appartenenza, ossia la stirpe e il ruolo per l'ambito aristocratico. Diventando un simbolo generico e vago, per identificare il sigillante le araldiche necessitavano di ulteriori attributi: nasce così lo stemma «soutenu et timbré»⁵². La nuova tipologia era caratterizzata da figure che sostenevano lo scudo e da un elmo coronato, o una corona, sopra esso. Questi elementi accessori permettevano di aggiungere dettagli identificativi, declinabili in base all'identità del proprietario, che andranno aumentando «où chacun peut traduire à sa guise ses intentions (faut-il dire ses "pulsions") symboliques pour se proclamer»⁵³. È opportuno notare che la figura della regina e queste novità visive non si escludono necessariamente a vicenda: nei sigilli di Giovanna di Borgogna [fig. 1.13] e di Giovanna d'Alvernia [fig. 1.9] abbiamo delle figure che reggono lo scudo degli stemmi.

Interessante è il caso di Beatrice di Borbone, la quale divenne regina di Boemia dopo la morte di Elisabetta dei Přemislidi; il primo esemplare di un suo sigillo [fig. 1.15] è datato al 1351⁵⁴, cinque anni dopo la fine del suo regno. Sopravvive anche un secondo esemplare di questo sigillo, con matrice diversa, datato al 1363. Il sigillo più antico presenta al centro lo stemma partito, con a sinistra l'araldica della casa di Lussemburgo e a destra quello dei Borbone. Nonostante al momento dell'impressione del sigillo la sovrana del regno di Boemia fosse già Bianca di Valois, prima moglie di Carlo IV di Lussemburgo, l'iscrizione sui

⁵¹ *Ibid.* p. 28.

⁵² M. PASTOUREAU, *L'effervescence emblématique et les origines héraldiques du portrait au XIVe siècle*, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1985 (1987), 1, p. 109.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Bruxelles, Algemeen Rijksarchief/Archives générales du Royaume, I 347, 22663.

bordi recita [Si]gillu(m) Be / atricis d[e] / [---] regi / ne Boemie. Così, Beatrice non adottò la tipica forma ovale francese e mantenne lo stemma araldico duplice e il suo titolo anche dopo la morte del marito. Il sigillo è ricco di dettagli: ai lati dello stemma centrale vi sono due sirene, che sembrano portare i due stemmi separati delle due casate che confluiscono in quello centrale. Nella parte inferiore vi è un cane, simbolo di fedeltà. Tutto il sigillo è attraversato da un fusto vegetale da cui spuntano foglie di quercia che crescono anche all'interno dello spazio della cornice, alternandosi alle parole dell'iscrizione. Non è inusuale che una regina vedova mantenesse il titolo di regnante e usasse un sigillo personale. Infatti, le vedove, in tutte le classi sociali, apponevano sempre il proprio sigillo, mentre durante il matrimonio era possibile che utilizzassero quello del marito, o comunque il loro in associazione con questo⁵⁵. Dunque, la forma e l'iconografia non rispecchiano la provenienza di Beatrice di Borbone, ma rimangono testimoni della sua casata.

Le successive regine di Boemia, mogli di Carlo IV di Lussemburgo, ripresero l'usanza tipica dell'impero. Il sigillo di Anna del Palatinato [fig. 1.16], seconda moglie di Carlo, è identico a quello del marito, applicato in un documento datato all'ottobre 1352. Al centro vi è l'aquila imperiale⁵⁶, e sul bordo l'iscrizione. L'iconografia è identica nel sigillo di Anna di Świdnica [fig. 1.17] applicato a un documento del 1361: in questo caso l'aquila è qui incastonata all'interno di una cornice decorativa a sei lobi. In quello di Elisabetta di Pomerania [fig. 1.18], che ritroviamo in un documento posteriore alla fine del suo regno, nonostante sia molto rovinato, si può vedere l'esatta corrispondenza con quello della sua predecessora.

Anna di Lussemburgo [fig. 1.19], figlia di Elisabetta di Pomerania, aderirà alla tradizione inglese. Il suo sigillo è di forma circolare, incorniciato dall'iscrizione, l'elemento centrale è lo stemma comprendente quello del padre, nella parte

⁵⁵ B.M. BEDOS-REZAK, *Women, seals and power*, cit. p. 66.

⁵⁶ Carlo non era ancora stato eletto imperatore, ma usava già i sigilli con questo simbolo anche prima della sua elezione.

destra, e quello del marito Riccardo II, nella parte sinistra. Sopra allo stemma sta una corona e lo sfondo è decorato con motivi fitomorfi.

L'imporsi di questa tendenza si manifesta in modo evidente nei sigilli di Bianca di Navarra: il suo primo sigillo è ogivale [fig. 1.8], mentre il secondo [fig. 1.20], molto più tardo, ha forma circolare e la figura femminile è scomparsa. La sostituiscono lo stemma a losanga incastonato in una cornice composta da quattro lobi a terminazione acuta alternati da cuspidi. All'interno dei lobi stanno i simboli degli evangelisti. A personalizzare ulteriormente il sigillo è l'iniziale della proprietaria: all'esterno della cornice, stanno delle 'B' all'interno di cerchi. La stessa tipologia si ritrova anche nel sigillo più tardo di Beatrice di Borbone [fig. 1.21] e nella seconda versione di quello di Isabella di Baviera [fig. 1.22]. Nell'esemplare della prima - il più antico dei tre - all'interno dei quattro lobi non si trovano ancora gli evangelisti, bensì due angeli, a destra e sinistra, in alto un'aquila e sotto un grifone; ritorna anche la ripetizione dell'iniziale della proprietaria. In quello di Isabella l'iconografia è identica al sigillo più tardo di Bianca di Navarra, con l'unica differenza dell'iscrizione sul bordo. Peculiare il caso di Giovanna di Borbone in quattordici anni di regno si conoscono quattro esemplari diversi di suoi sigilli. La struttura di tutti gli esempi corrisponde allo stile corrente, aniconico e anepigrafo. Il primo⁵⁷ è datato al 1355-1356 [fig. 1.23], quando Giovanna non era ancora regina. Lo stemma è inscritto in una forma quadrilobata, che ospita in alto e in basso dei grifoni, e ai lati un cane e un uccello che sostengono lo scudo. I pennacchi sono ornati da quattro rosette, di cui solo una è conservata. La versione del 1365⁵⁸ è più essenziale [fig. 1.24], con quattro stemmi: in alto e in basso quello della casa di Valois e ai lati quello dei Borbone. Il sigillo con stemma a losanga compare nella versione del 1368⁵⁹ [fig. 1.25]: intorno allo stemma una corolla di otto personaggi, di cui quattro reggono

⁵⁷ Parigi, Bibliothèque nationale de France, *Moulages de sceaux de la collection du Supplément*, fr. 20415, n° 19.

⁵⁸ Parigi, Bibliothèque nationale de France, *Moulages de sceaux de la collection du Supplément*, fr. 20415, n° 26.

⁵⁹ Parigi, Bibliothèque nationale de France, *Moulages de sceaux de la collection du Supplément*, fr. 20415, n° 22.

lo stemma e i restanti tengono una lettera 'I', possibilmente riferendosi al nome della regina 'Iohanna'. L'ultimo [fig. 1.26], del 1374⁶⁰, è il più ricercato del gruppo. Lo stemma, sempre a losanga, è incastonato in una stella a cinque lobi: quello più in alto racchiude due cani; quelli ai lati due figure umane che cavalcano degli animali e sorreggono lo scudo; i due in basso ospitano delle figure sul dorso leoni. Nello spazio fra i lobi stanno dei medaglioni con delle sirene, simili a quelle presenti nei sigilli di Beatrice di Borbone [fig. 1.16].

CONCLUSIONE

Sulla base degli esempi analizzati siamo in grado di disegnare uno schema generale sull'evoluzione del sigillo proveniente dagli ambiti di potere femminile. La figura della regina è presente solo nella prima parte del secolo, o associata alla forma ogivale e con un'iconografia desunta direttamente da quella mariana, oppure nei sigilli a forma circolare è stante negli esempi francesi e in trono in quelli di area germanica. L'immagine della regina viene corredata da emblemi che ne sottolineano gli attributi regali e la casata di appartenenza. Lo scettro terminate nel giglio è un simbolo che rimbalza fra il sacro e il profano: era utilizzato sin dal VIII secolo come simbolo di regalità; agli inizi del Duecento viene associato alla figura della Vergine, come regina del cielo. Ma assume anche una correlazione visiva, ai germogli dell'albero di Jesse, dunque come penultima figura della successione della stirpe di David che culmina in Cristo⁶¹. Questa simbologia nei sigilli delle regine richiama la loro funzione di generatrici della dinastia ed è rafforzata dalla presenza di stemmi araldici, che identificano in modo inequivocabile le stirpi reali e hanno la funzione di evidenziare le connessioni fra le casate nobiliari, dando le coordinate del ruolo

⁶⁰ Parigi, Bibliothèque nationale de France, *Moulares de sceaux de la collection du Supplément*, fr. 20415, n° 28.

⁶¹ B.M. BEDOS-REZAK, *Women, seals and power*, cit. pp. 75–76.

politico e dinastico che la regina ricopriva, come discendente di una nobile famiglia e unione di due casate. A questa funzione dinastica si affianca il ruolo di sovrana in quanto regnante per il suo popolo; anche qui la figura di Maria, e la sua prerogativa di congiungere la dimensione trascendente con quella terrena, è fondamentale per comunicare il ruolo di intercessione della regina fra il popolo e il potere reale. A questi simboli si affiancano quelli più tipici delle qualità di una donna in quanto moglie. Tali simboli agiscono in un contesto diverso, più prettamente laico, dove la regina è il massimo esempio di donna: ai piedi spesso riposano dei cani, emblema della fedeltà coniugale.

In merito alla figura della regina di per sé, si può constatare come l'abbigliamento e l'aspetto derivino dagli elementi tipici delle cerimonie di incoronazione⁶². I capelli sciolti, eventualmente coperti da un velo, erano portati solo in quell'occasione. Corona e scettro rimandano ancora più specificamente alla cerimonia. Eccetto questi elementi la fisicità della regina è praticamente annullata: la veste lunga e pieghettata non rivela nulla del corpo, se non che la figura sia slanciata e filiforme. Il viso non ha particolari accentuazioni: di forma ovale con occhi grandi, sempre leggermente sovradimensionato rispetto al corpo. L'immagine è ottenuta attraverso l'associazione con Maria, al mancato riferimento al corpo della regina completamente coperto da veli, alla posizione delle mani sul petto che indica la connessione con l'interiorità, luogo dell'anima, e quindi opposto al corpo e alla materialità.

Questa 'decorporeizzazione', basata su una concezione dualistica della persona della regina, da una parte essere carnale e l'altra come persona che ricopre una carica perenne, slegata dalla sua esistenza fisica, solo come concettualizzazione di un ruolo⁶³. Sicché non è possibile considerare queste rappresentazioni come fonte in alcun modo accurata delle sembianze di una di queste sovrane.

⁶² L.L. GEE, *Women, art, and patronage from Henry III to Edward III: 1216-1377*, Woodbridge (EN)-Rochester (NY), Boydell Press, 2002, p. 71.

⁶³ J.C. PARSON, «*Never was a body buried in England with such solemnity and honour*»: *the burials and posthumous commemorations of English queens to 1500*, in *Queens and*

Nel corso del XIV secolo c'è di fatto un cambiamento dell'oggetto significante: se prima l'iconografia mariana, cioè le regine rappresentate come la Vergine, costituiva la sintesi visiva che racchiudeva tutte le virtù necessarie a una sovrana, in seguito, la significazione dei requisiti morali e comportamentali si frammenta, e così, a seconda dei casi, ogni elemento iconografico e ogni allegoria che fa riferimento a una qualità specifica. Pertanto, nella seconda parte del secolo incontriamo sigilli senza la figura umana, ma costruiti intorno allo scudo araldico, arricchito di significato da nuovi simboli, laici e religiosi, combinati in base all'identità personale della singola regina.

Le immagini delle regine nei sigilli sono quindi materializzazione del ruolo ufficiale che ricoprivano, definite da schemi predeterminati e canonizzati volti a comunicare l'idea della sovranità femminile.

queenship in medieval Europe: proceedings of a conference held at King's College London April 1995, a cura di A. DUGGAN, Woodbridge, Boydell-Press, 1997, p. 333.

ILLUSTRAZIONI

Capitolo primo



Figura 1.1 *Sigillo segreto di Elisabetta dei Přemislidi*, Brno, Moravský zemský archiv v Brně, Cisterčiacki Brno (1225-1748) 1312 VIII 11, 1312.



Figura 1.2 *Sigillo segreto di Elisabetta dei Přemislidi*, Mělník, Národní archiv, Archivy českých klášterů zrušených za Josefa II. (1115-1760) 1079, 1320.



Figura 1.3 *Sigillo Pubblico di Elisabetta dei Přemislidi*, Praga, Národní archiv Archivy českých klášterů zrušených za Josefa II. (1115-1760) 222, 1320.



Figura 1.4 *Sigillo di Margherita di Brabante*, Bruxelles, Algemeen Rijksarchief / Archives générales du Royaume - I 347 - 5027, 1309.



Figura 1.5 *Sigillo di Clemenza d'Ungheria*,
Bruxelles, Algemeen Rijksarchief/ Archives
générales du Royaume - I 347 - 8219, 1317.



Figura 1.6 *Sigillo di Giovanna di Borgogna e
Artois*, Parigi, Archives nationales, J 404 A, n°
30.



Figura 1.7 *Sigillo di Giovanna d'Évreux*, Parigi,
Archives nationales, L 927, n° 53.



Figura 1.8 Sigillo di Bianca di Navarra, Parigi, Archives Nationales, J 592, n° 2, 1337.



Figura 1.9 Sigillo di Giovanna I d'Alvernia, Parigi, Archives nationales, J 250, n° 11.



Figura 1.10 Sigillo di Philippa di Hainaut, Londra, Society of Antiquaries of London, seal cast case A1.



Figura 1.12 Sigillo di Margherita di Francia, Londra, Society of Antiquaries of London, seal cast case A1.



Figura 1.11 Sigillo del Queen's College, Oxford. British Museum, n° 2000,0103.182.



Figura 1.13 Sigillo di Giovanna di Borgogna, Parigi, Archives nationales, J 358, n° 1.



Figura 1.14 Sigillo di Isabella di Baviera, Parigi, Archives nationales, L 914, n° 57.



Figura 1.15 Sigillo di Beatrice di Borbone, Bruxelles, Algemeen Rijksarchief / Archives générales du Royaume - I 347 - 22663.



Figura 1.16 Sigillo di Anna del Palatinato, Praga, Národní archiv, Archiv České koruny (1158-1935) 387.



Figura 1.17 Sigillo di Anna di Świdnica, Praga, Národní archiv, Archiv České koruny (1158-1935) 796.



Figura 1.18 Sigillo di Elisabetta di Pomerania, Praga, Národní archiv Benediktini-klášter Břevnov, Praha Benediktinské arcipatství sv. Vojtěcha a sv. Markéty v Břevnově (0993-1948) 154.



Figura 1.19 Sigillo di Anna di Lussemburgo, Londra, British Library, Add Ch 20396.



Figura 1.20 Sigillo di Bianca di Navarra, Parigi, Archives nationales, J. 475, n° 88, 1395.



Figura 1.21 Sigillo di Beatrice di Borbone, Bruxelles, Algemeen Rijksarchief/Archives générales du Royaume - I 347 - 26394.



Figura 1.22 Sigillo di Isabella di Baviera, Parigi, Archives nationales, K 55 A, n° 16.



Figura 1.23 Sigillo di Giovanna di Borbone, Bibliotheque Nationale de France, Moulages de sceaux de la collection du Supplément, fr. 20415, n° 19.



Figura 1.24 Sigillo di Giovanna di Borbone, Bibliotheque Nationale De France, Moulages de sceaux de la collection du Supplément, fr. 20415, n° 26.



Figura 1.25 Sigillo di Giovanna di Borbone, Bibliothèque nationale de France, Moulages de sceaux de la collection du Supplément, fr. 20415, n° 22.



Figura 1.26 Sigillo di Giovanna di Borbone, Bibliothèque nationale de France, Moulages de sceaux de la collection du Supplément, fr. 20415, n° 28.

MINIATURE

La fonte più ricca di raffigurazioni regali è rappresentata dalle miniature di manoscritti e documenti⁶⁴. Qui come nei sigilli, l'immagine delle sovrane è stereotipata secondo un preciso codice votato alla presentazione ideale della loro figura.

Le immagini miniate rappresentano un ampio patrimonio artistico da cui attingere per ottenere dati iconografici. In modo particolare nel XIV secolo, l'arte della miniatura raggiunse uno dei suoi punti più alti, sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo, in quanto si verificò un incremento della produzione di manoscritti miniati, anche di soggetto non religioso, grazie allo sviluppo e alla diffusione di testi secolari⁶⁵. In questo modo si creano nuovi spazi narrativi e rappresentativi: se non vi era spazio per i contemporanei all'interno dei tradizionali testi sacri e biblici, la letteratura secolare offre nuovi generi in cui le personalità degli uomini trecenteschi si potevano esprimere. Nondimeno, anche dal punto di vista religioso si trovano una maggiore personalizzazione e un desiderio di appropriazione del testo: nella devozione privata le bibbie vengono lentamente sostituite dai libri d'ore, collezioni di preghiere create *ad personam*, secondo le esigenze del singolo fedele, spesso legate al ruolo che ricoprivano (o che avrebbero assunto), al genere e alla classe sociale. Si aprono quindi nuove possibilità di autorappresentazione.

⁶⁴ In questa campionatura non sono state incluse le figure di Maria regina o in maestà, a cui verrà data una rilevanza in confronto a quella delle regine, ma questa analisi è inerente esclusivamente alle figure laiche.

⁶⁵ B. BÜTTNER, *Profane illuminations, secular illusions: manuscripts in late medieval courtly society*, in «The Art bulletin», 74 (1992), p. 76.

L'analisi delle miniature trecentesche si svilupperà attraverso tre macroaree: decorazioni di cartigli e documenti; cronache e *ordes coronationis*; infine, salteri e libri d'ore. Virtualmente questa analisi procede dalle opere della sfera pubblica – intesa sia come destinazione ma anche come più ampia fruizione – alla sfera di devozione privata, passando per il gruppo intermedio delle cronache e *ordes* che appartengono alla comunicazione pubblica ma che sono disponibili e pensate per un gruppo limitato di persone.

Problema fondamentale dello studio delle evidenze storiche attraverso le immagini, specialmente per il mondo femminile, è trovare il discrimine fra metafora, simbolo e realtà⁶⁶. Come si potrà constatare dagli esempi qui riportati, le miniature medievali sono spesso anacronistiche nel rappresentare la foggia di abiti e capigliature, ma anche di usanze e oggetti. Questo in parte perché la trasmissione della storia, specialmente attraverso le immagini, non seguiva criteri quali completezza, oggettività e accuratezza come nell'epoca contemporanea. Bensì, per buona parte del medioevo, la rendicontazione dei fatti seguiva dei dettami diversi, basati anche su una gerarchizzazione finalistica delle componenti di un evento storico, e fra questi la fenomenologia non era attributo fondamentale della verità. Le miniature hanno l'intrinseca caratteristica di rispecchiare la cultura che le ha prodotte, e non la realtà effettiva⁶⁷.

CARTIGLI

Esiste un piccolo gruppo di rappresentazioni, racchiuse nelle decorazioni dei cartigli reali. Si tratta di decreti che concedevano o riconfermavano privilegi, immunità o funzioni volte ad accrescere lo *status* del destinatario. Dato il loro valore legale e sostanziale, i cartigli reali insieme alle bolle papali sono oggi i

⁶⁶ P. BURKE, *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*, London, Reaktion Books, 2001, pp. 108–109.

⁶⁷ M. DRIVER, *Mirrors of a collective past: re-considering images of medieval women*, in *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence*, a cura di L.M. SMITH - J.H.M. TAYLOR, Toronto, University of Toronto Press, 1997, p. 78.

documenti che si conservano in maggioranza negli archivi⁶⁸, poiché l'atto che contenevano faceva riferimento a un privilegio da mantenersi nel tempo, sicché per conservare questo diritto andava preservato anche il documento che lo elargiva. Per questa loro valore venivano talvolta decorati con lettere miniate o disegni ai margini, generalmente inserite al momento della stesura, in altri, più rari, casi erano aggiunte dai beneficiari delle disposizioni reali, per arricchire visivamente un documento tanto importante⁶⁹.

Contestualmente alla limitata capacità politiche proprie della carica di una regina, il numero di cartigli che includano una miniatura che le rappresenti è esiguo. Sopravvivono oggi solo due documenti risalenti al XIV secolo, di ambito inglese, con miniature che ritraggano una regina⁷⁰.

Una è la Carta di Edoardo III⁷¹, datata 18 novembre 1347, per la fondazione della Queen Hall di Oxford [fig. 2.1]. Il nuovo college fu istituito da Robert d'Eglesfield, cappellano di Filippa di Hainaut. Nella decorazione compare solo la regina, come nel sigillo del college [fig. 1.10], all'interno dell'iniziale miniata 'E'; è rappresentata in una posa molto simile a quella del suo sigillo personale: in entrambi una mano tiene i cordoni del lungo mantello, i capelli sciolti e la lunga veste nasconde la figura. Ai suoi lati stanno, a destra, lo stemma di Hainaut (senza la partizione con quello inglese), a sinistra, quello di Edoardo III; in basso, sul bordo inferiore della lettera c'è lo stemma di Eglesfield⁷².

L'altro esempio è il cosiddetto Charter di Shrewsbury⁷³ [fig. 2.2] del 22 novembre 1389, dove nell'iniziale miniata 'R' è ritratta Anna di Lussemburgo inginocchiata davanti a Riccardo II. La qualità della miniatura è molto alta, è da supporre quindi che sia stata realizzata a Londra, prima che il documento venisse portato a

⁶⁸ E. DANBURY, *Décoration et enluminure des chartes royales anglaises au Moyen Âge*, in «Bibliothèque de l'École des chartes», *Les chartes ornées dans l'Europe romane et gothique*, 169 (2011), 1, p. 79.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.* p. 88.

⁷¹ Oxford, Queen's College, Charter 318.

⁷² DANBURY, *Décoration et enluminure*, cit. p. 90.

⁷³ Shrewsbury, Shropshire Archives, 3365/24.

Shrewsbury⁷⁴. Anna di Lussemburgo è davanti al marito nell'atto di porgergli il cartiglio; è vestita con una veste blu e un mantello rosa chiaro, mentre gli abiti del marito presentano gli stessi colori ma invertiti, forse a creare una corrispondenza visiva tra i due attraverso il colore. Inoltre, la posizione di Anna si ricollega direttamente al ruolo della regina come figura di intercessione fra il popolo e il re. È in questo caso ancora più significativa in quanto Riccardo II non era un sovrano molto popolare⁷⁵, invece Anna sarebbe passata alla storia come 'Good Queen Anne' per le sue azioni di mediazione a favore dei sudditi.

Un'iconografia simile è presente anche in due cartigli⁷⁶ datati luglio 1372 [fig. 2.3]. In questo caso il documento riporta le volontà della regina, Bianca di Navarra, predisponendo la donazione annuale di 200 *livre* alla basilica di Saint-Denis, per dire messa due volte al giorno nella cappella di Saint-Hippolyte, di sua fondazione, per la figlia Giovanna e il marito Filippo VI, nonché una commemorazione nella ricorrenza della data di morte di quest'ultimo (22 agosto). Le due copie del documento sono sostanzialmente identiche, compresa l'iniziale 'B' che racchiude la regina Bianca che offre, affiancata dal marito e dalla figlia, una chiesa a Cristo, San Pietro, San Paolo, San Denis e Sant'Ippolito. La regina inginocchiata è coperta da un lungo mantello e porta una corona, che richiama quella che aleggia sopra la lettera.

Datato a novembre del 1374 è il cartiglio⁷⁷ contenente la disposizione di una messa a cadenza annuale presso l'abbazia di Royaumont in onore di Carlo V [fig. 2.4]. Nella lettera incipitaria sono ritratti il re, la regina e i loro figli. Giovanna di Borbone avvolge i figli con un ampio mantello: questa singolare iconografia si ricollega direttamente alla figura della Madonna della Misericordia. Questo potrebbe fare riferimento al nuovo ruolo che la regina aveva acquisito: poco tempo

⁷⁴ S. WHITTINGHAM, *The Chronology of the Portraits of Richard II*, in «The Burlington Magazine», 113 (1971), 814, p. 16.

⁷⁵ A. GOODMAN - J.L. GILLESPIE, *Richard II: the art of kingship*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 1 e seguenti.

⁷⁶ Parigi, Archives Nationales, *Musée des documents français. Ancien fonds.*, AE/II/394/B; Parigi, Archives Nationales, *Musée des documents français. Ancien fonds.*, AE/II/394/A.

⁷⁷ Parigi, Archives Nationales, J 465 n°48.

prima, infatti, Giovanna era stata ufficialmente designata tutrice dei figli della coppia in caso di morte del marito⁷⁸.

I quattro documenti mostrano la varietà delle immagini e delle funzioni attribuite alla figura della regina. L'immagine di Anna la identifica con il ruolo di mediatrice, mentre Bianca è l'agente del documento e quindi la donatrice nella scena. In entrambi i casi il potere della regina è sempre affiancato da quello del re, ma procede in due direzioni inverse: Anna con le sue azioni influenza gli atti del marito, mentre per Bianca il potere di attuare le sue volontà le deriva anche dalla carica del marito. Dunque, si mostra come la stessa iconografia avesse funzioni comunicative diverse. Dall'altra parte nel cartiglio del Queen's college l'immagine della regina è in onore della stessa, e la presenza del marito è espressa solo dallo stemma, come il college appena fondato. Nella carta di Carlo V, l'inusuale iconografia della regina è più difficile da interpretare. Al di là delle specificità, le immagini sono pensate per rappresentare il ruolo politico e sociale delle sovrane, contestualmente al tipo di documento in cui sono inserite.

CRONACHE E ORDES CORONATIONIS

Dalla fine del Duecento la diffusione dei libri e la diversificazione dei testi letterari si amplia, anche grazie alla crescita delle università cittadine. A questo fenomeno si correla direttamente il discreto numero di manoscritti appartenuti, o quantomeno commissionati, da sovrane e donne nobili.

Bisogna ricordare che la lettura era solo uno dei tanti modi di fruire i libri durante il medioevo⁷⁹. Il fatto che molti nobili avessero più copie della stessa tipologia fa

⁷⁸ C. RICHTER SHERMAN, *Taking a Second Look: Observations on the Iconography of a French Queen, Jeanne de Bourbon (1358-1378)*, in *Feminism and art history: questioning the litany*, a cura di N. BROUDE - M.D. GARRARD (Icon editions), New York, Harper & Row, 1982, pp. 108-109.

⁷⁹ J.A. HOLLADAY, *Fourteenth-century French queens as collectors and readers of books: Jeanne d'Évreux and her contemporaries*, in «Journal of Medieval History», 32 (2006), 2, p. 71.

immaginare che la loro funzione non fosse legata solo al testo che contenevano. Clemenza d'Ungheria possedeva tre salteri, due graduali e cinque breviari: un numero così elevato non è motivabile dalle necessità della semplice devozione privata, per cui sarebbe bastato un testo di ciascun tipo, potrebbe invece indicare la vanità e l'ambizione di possederne più di un esemplare ⁸⁰.

Dunque, i libri avevano molteplici finalità e funzioni nella vita di una regina medievale. Le immagini stesse della regina, miniate all'interno di questi manoscritti, rispecchiavano le funzioni del testo, e del codice inteso nella sua interezza, ma ancora di più aggiungevano nuovi significati ed erano esse stesse propedeutiche all'obbiettivo affidato allo specifico manoscritto. In particolare, le cronache mostrano il ruolo rivestito da una sovrana nell'ideologia e nella narrativa di un regno.

Nel caso delle cronache e degli *ordres coronationis*, i manoscritti erano quasi sempre destinati ad un pubblico specifico, spesso legato agli ambienti di potere, a cui veniva narrata la storia di un popolo o di una dinastia. Le immagini avevano scopo illustrativo e dimostrativo dell'avvenimento che si desiderava commemorare. Gli *ordres* per loro definizione sono dipendono direttamente dalle liturgie in uso, in cui il re è il protagonista. Per questa ragione il tipo di iconografia rimane molto schematica, non rivelando molto né della regina né del contesto in cui ella visse e operò. Al contrario le cronache genealogiche si riferiscono alla storia, ma l'idea di ricostruzione filologica degli eventi era sostanzialmente inesistente; nella percezione di un flusso continuo e ininterrotto di cambiamenti, la veridicità storica era irrilevante: Clodoveo e Carlo V portano gli stessi abiti e la stessa corona. Ciò nonostante, il miniatore non poteva vestire i suoi personaggi in altro modo che quello che conosceva: quello del suo tempo.

Uno dei più ampi cicli iconografici miniati della prima metà del Trecento è sicuramente il *Codex Balduini Trevirensis*⁸¹. Generalmente datato intorno al 1340, venne commissionato da Baldovino di Lussemburgo per commemorare la storia del fratello Enrico VII; la cronaca segue gli eventi dall'elezione ad imperatore di

⁸⁰ *Ibid.*, cit. p. 84.

⁸¹ Coblenza, Landeshauptarchiv Coblenz, Ms IC nr. 1.

quest'ultimo alla sua morte. Al f. 5b viene rappresentato il matrimonio di Elisabetta dei Přemislidi e Giovanni di Lussemburgo [fig. 2.5], svoltosi a Spira nel 1310, a cui assiste Enrico VII. Elisabetta non viene caratterizzata in alcun modo specifico: porta i capelli raccolti e una tunica semplice. Le rappresentazioni degli eventi non sono sempre storicamente attendibili, come in questa scena dove è rappresentato Baldovino sulla sinistra, riconoscibile dallo zucchetto rosso, sebbene non avesse effettivamente partecipato alla cerimonia⁸². Allo stesso modo, dal punto di vista della specificità delle sembianze, il miniatore non sembra avere alcuna ambizione in merito. All'estrema destra della scena vi è una figura femminile incoronata, identificabile come Margherita di Brabante, imperatrice e moglie di Enrico VII. Il viso è incorniciato dal soggolo e da una cuffia, con il particolare dettaglio di due lembi che escono dalla fasciatura in corrispondenza delle guance. L'iconografia dell'imperatrice rimane uguale per tutto il codice, sempre contraddistinta dal medesimo abbigliamento. La mancanza di particolarizzazione delle figure è evidente nella scena del f. 8 [fig. 2.6]: la didascalia legge «rex militibus, regina dominabus dederunt manducare». Tuttavia, le 'domine' con cui Margherita banchetta sono abbigliate con corone alla stessa stregua, tanto che è impossibile riconoscere chi delle quattro sia l'imperatrice.

Il tipo di acconciatura portato dall'imperatrice nel f. 5b è lo stesso delle dame che accompagnano Giovanna di Borgogna e Artois al f. 12r [fig. 2.7] nel *Breviculum ex artibus Raimundi Lulli electum*⁸³, a testimoniare la diffusione internazionale di questa moda nel primo quarto del XIV secolo. Questa miniatura offre ulteriori dettagli sul tipo di abbigliamento di questo periodo, come l'uso di ampie sopravvesti e i capelli coperti. Il miniatore del *Breviculum* utilizza una tavolozza molto più varia di quella del *Codex Balduini*, permettendogli di ornare l'abito della regina con gigli su sfondo blu. Non era inusuale che le donne nobili, in particolare le regine, indossassero abiti con le proprie araldiche e che quindi vi venissero⁸⁴, possiamo notare lo stesso dettaglio sul corpetto del vestito di Margherita di Francia

⁸² E. GUASCO, *La discesa in Italia di Enrico VII di Lussemburgo nelle fonti storiografiche del primo Trecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi del Piemonte Orientale, 2015, p. 60.

⁸³ Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Peter perg. 92.

⁸⁴ TINGLE, *Royal Women, Intercession, and Patronage*, cit. p. 230.

nel suo sigillo [1.12]. Qui l'iconografia segue da vicino gli elementi delle cerimonie di incoronazione: la regina porta i capelli sciolti, e in mano porta lo scettro di Dagoberto, oggi trasmesso solo in copie, contraddistinto dall'aquila in cima, veniva consegnato alle sovrane durante il rito insieme allo scettro con la rosa in punta.

Un altro codice composto per l'esaltazione di una stirpe e per l'affermazione politica di essa è il *Chronicon pictum*⁸⁵. Commissionata da Ludovico il Grande, re d'Ungheria, intorno al 1358, l'opera narra la storia del regno d'Ungheria dall'XI secolo fino alla sconfitta di Carlo I nel 1330⁸⁶. È un progetto ambizioso di tessitura di una narrativa unitaria e finalistica per l'esaltazione della corona ungherese, tesa al ricongiungimento della stirpe angioina e quella arpadiana, che culminano nella figura di Ludovico. Al f. 70r [fig. 2.8], uno degli ultimi del codice, è rappresentata la madre del re Elisabetta di Polonia. La sua figura è qui inserita programmaticamente in funzione della nascita del futuro re: nell'iniziale a sinistra è rappresentata circondata dai figli, dei quali due sono incoronati identificandoli come Ludovico, futuro re di Ungheria, e Andrea, successivo re di Napoli. La regina indossa il mantello ed una veste lunga e dritta, entrambi ornati di ermellino e i capelli coperti da una cuffia arricciata. Nell'ultima miniatura, in basso a destra, è illustrata la nascita di Luigi I. La regina di Napoli, Maria d'Ungheria è distesa nel letto e tende le braccia per prendere il neonato, tenuto da tre figure femminili.

Il miniatore, un unico maestro per tutto il codice⁸⁷, era probabilmente ungherese, non aveva un canone stilistico riferibile a una specifica scuola, né che si tratti di quella proveniente dalla penisola, né di quella del centro Europa. Tale aspetto si evidenzia in una certa vivacità espressiva e un uso originale delle iconografie⁸⁸. In merito all'iconografia della regina Elisabetta di Polonia, le vesti cambiano: sono quasi inesistenti le ampie vesti ricche di panneggi tipiche delle regine nelle

⁸⁵ Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404.

⁸⁶ V. LUCHERINI, *Il Chronicon pictum ungherese (1358): racconto e immagini al servizio della costruzione dell'identità nazionale*, in «Rivista di Storia della miniatura», 19 (2015), p. 60.

⁸⁷ *Ibid.* p. 65.

⁸⁸ Come spiega Lucherini, l'apporto della cultura napoletana nel dominio angioino dell'Ungheria non è stato preponderante rispetto ad altre influenze; in particolare le miniature del *Chronicon* non possono essere confrontate ad alcun esempio napoletano contemporaneo. *Ibid.* p. 67.

rappresentazioni del centro Europa. Questo non per mancanza di capacità, come dimostra la tunica di san Ludovico sulla destra. L'acconciatura con la veletta arricciata che incornicia il viso e le due ciocche appoggiate sulle spalle è più tipica della nobiltà di area germanica. Nella miniatura più in basso nello stesso foglio, Elisabetta, insieme al marito Carlo I, è mostrata nell'atto di donare una chiesa⁸⁹, in ginocchio e coperta da un mantello, lo stesso della miniatura superiore.

Il genere delle cronache dinastiche si è arricchito nel tempo con esempi progressivamente più elaborati e dettagliati. Alla struttura fondante della cronaca, ovvero descrivere la linea dinastica – e politica – diretta tra il capostipite e la figura da celebrare, spesso il committente della cronaca stessa, si aggiungono rami secondari o paralleli dall'avo illustre al suo erede, in modo da accrescere l'ulteriore prestigio nobiliare della dinastia⁹⁰. Questa struttura era basata sulla connessione patrilineare fra i membri della stirpe; tuttavia, all'inizio del XIV secolo nessuna delle famiglie reali europee poteva vantare una relazione diretta con le antiche famiglie reali altomedievali. Perciò, le donne, non considerate fino ad allora validi punti di connessione fra le dinastie, divennero congiunzioni necessarie nelle narrative genealogiche. La descrizione di una dinastia attraverso la discendenza patrilineare era un metodo quantomeno problematico, poiché se utilizzato indiscriminatamente, ogni membro della nobiltà occidentale avrebbe avuto sangue reale. Ai cronisti fu affidato quindi il delicato lavoro di selezione delle figure più adatte per collegare i rami della discendenza, senza però disperdere il lignaggio reale⁹¹.

Con la medesima volontà del *Chronicon Pictum* di costruire una nuova identità nazionale, erano state elaborate nel Duecento *Les Grandes Chroniques de France*. La prima versione risale alla fine del regno di san Luigi e fu composta da un monaco

⁸⁹ Si tratta effettivamente una chiesa francescana fondata dai due coniugi nel 1325 in onore di san Ludovico da Tolosa (fratello di Carlo Martello, padre di Carlo I), che è rappresentato nella miniatura in altro a destra e che darà il nome al futuro re.

⁹⁰ G. CROENEN, *Princely and Noble Genealogies, Twelfth to Fourteenth Century: Form and Function*, in *The Medieval Chronicle Proceedings of the 1st International Conference on the Medieval Chronicle*. Driebergen/Utrecht 13-16 July 1996, a cura di E. KOOPER (Costerus New Series), CXX, Saint-Laurent, BRILL, 1999, pp. 84–85.

⁹¹ *Ibid.*, p. 85.

di Saint-Denis. I monaci aggiornavano con regolarità le cronache, tenendo dei resoconti periodici fino alla fine del regno di Filippo VI. Carlo V ne fece realizzare una copia, basata sul manoscritto originale, aggiungendo gli eventi della vita del padre Giovanni II il Buono e del suo stesso regno, per concludersi con la visita dell'imperatore Carlo IV. Durante la seconda metà del Trecento il testo di *Les Grandes Chroniques* diventò ancora più rilevante⁹²: la fine della dinastia capetingia aveva fatto precipitare la corona francese in una crisi dinastica, che sfociò nella Guerra dei cent'anni. Quindi Carlo V aveva necessità di legittimare la sua carica anche attraverso una cronaca dinastica che lo facesse apparire come il legittimo e unico erede della corona di Francia. Sicché, il testo originale del XIII secolo venne emendato dei passi che non consolidavano la nuova immagine politica del sovrano mentre furono aggiunti testi e miniature a confermarla⁹³. Il processo fu tutt'altro che lineare, infatti, alla stesura del codice si avvicendarono tre maestri in tre periodi consecutivi, che aggiunsero nuovi episodi alla versione precedente ma anche sostituirono parti già compilate.

In diversi codici sono presenti testi con immagini di sovrane, ciò perché le cronache avevano anche finalità documentaristica⁹⁴. Tra questi il più completo nella versione voluta da Carlo V, è il Paris, BnF, Français 2813. Al f. 344r è ritratto il matrimonio di Carlo IV e Maria di Lussemburgo [fig. 2.9]. I due regnanti indossano due corone diverse, quella di Maria è più dettagliata. Le incorniciano il viso due trecce raccolte, alla maniera tipica della seconda metà del secolo. In questo caso, dunque, l'acconciatura della regina è anacronistica: Maria fu regina

⁹² L'obiettivo primario delle *Chroniques* non era sempre stato promuovere la continuità e l'importanza della corona francese. La copia prodotta per Filippo III aveva valore didascalico: i precedenti re servivano da esempio. Verso la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo il testo diventa meno rilevante; perciò, di riflesso gli esemplari di quel periodo sono più scarni di testo e miniature. Inoltre, è in questo periodo che il testo diventa più propriamente genealogico: la valenza di collezione di *exempla* morali fa spazio ad una più precisa esposizione della successione dei re francesi. A.D. HEDEMAN, *The Royal Image. Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422*, Berkley, University of California Press, 1991, p. 30.

⁹³ A.D. HEDEMAN, *Valois Legitimacy: Editorial Changes in Charles V's Grandes Chroniques de France*, in «The Art Bulletin», 66 (1984), 1, pp. 97-117.

⁹⁴ A.D. HEDEMAN, *The Royal Image*, cit. pp. 95-96.

fra il 1322 e il 1324, quando il soggolo, ed eventualmente il velo, erano ancora la norma. L'abito è bianco, come quello di tutti gli altri personaggi eccetto il re, con un cappuccio sopra la veste e un collo di pelliccia che scende sul petto. Al f.350r Giovanna d'Évreux [fig. 2.10] indossa la stessa acconciatura, parimenti anacronistica, e la stessa veste. La posizione di Giovanna è particolare: inchinata tende la mano al re. Nella miniatura al f. 395r [fig. 2.11] gli abiti delle sovrane cambiano. L'evento è l'accordo fra Giovanni II il Buono e Carlo re di Navarra. Al lato della scena vi sono due regine: l'abbigliamento è identico eccetto per i colori, l'una rosso e l'altra verde, come pure le pettinature e le corone che indossano. La prima sovrana, dalla veste rossa con sopra una tunica bianca, tocca delicatamente il fianco del re di Navarra; l'altra, in verde, si rivolge a Giovanni il Buono, in un atteggiamento di ammonizione. Se gli abiti e le acconciature (che sono effettivamente coerenti con il periodo illustrato) nella miniatura non sono in alcun modo tese all'identificazione, la gestualità la conferma e allude al ruolo fondante di figura che intercede proprio di una sovrana. Infatti, se non informati, si potrebbe presumere che le due donne siano le rispettive mogli dei due re, invece, leggendo il testo, apprendiamo che una è Bianca di Navarra, sorella di Carlo II di Navarra, e l'altra Giovanna d'Évreux, sua zia. Furono appunto queste due regine, non più in carica, a incoraggiare le trattative diplomatiche fra il re di Francia e quello di Navarra⁹⁵. Questo passo, e la sua miniatura, ci testimoniano il potere esercitato dalle regine attraverso atti di intercessione, ma la loro rilevanza storica non è ancora motivo di individualizzazione. La scena rimane interessante anche perché una delle due regine prende parte alla conversazione gestuale nella scena: Giovanni il Buono siede sul trono, ha appoggiata una mano sulla coscia e l'altra indica Carlo II. Questo atteggiamento è spesso utilizzato nelle iconografie dove un personaggio esercita il proprio potere su un sottoposto⁹⁶, evidenziandone la posizione di superiorità. Al contrario Carlo II è in ginocchio, posa a sottolineare la sua inferiorità rispetto al re di Francia. Dietro di lui, le due regine agiscono in modo differente: la prima, nell'abito in rosso, poggia la mano sulla schiena di Carlo II, a significare un incoraggiamento. La regina in verde si sporge verso Giovanni il

⁹⁵ GAUDE-FERRAGU, *Queenship in Medieval France*, cit. p. 94.

⁹⁶ GARNIER, *Le langage de l'image*, cit. p. 185.

Buono, indicandolo: probabilmente ad indicare a Carlo II la direzione da prendere nelle sue scelte, con un atteggiamento simile anche all'iconografia del maestro, dell'azione di affermare un'idea. Secondo questi due diversi gesti delle due regine possiamo tentare di assegnare l'identità delle due regine nominate nel testo, ammesso che il miniatore ne avesse intesa una per le specifiche figure: è più probabile che la figura reale che incoraggia Carlo II sia Bianca di Navarra, avendo un rapporto più stretto con il re di Navarra, ha senso che sia lei a compiere il gesto più intimo; sarebbe invece da riconoscere Giovanna d'Évreux nella figura in secondo piano, considerando la sua posizione di intercessione e di mediazione politica che assunse durante la sua vita.

A questo punto del codice, le miniature sono più frequenti e celebrano tutti i momenti rilevanti del regno di Carlo V. La scena del battesimo [fig. 2.12], al f. 446v, del futuro Carlo VI, figlio di Carlo V e Giovanna di Borbone, ha un formato doppio, quindi rettangolare, rispetto alle consuete miniature. Pure le prime immagini per le vite di Carlo Magno (f. 85v), Ludovico il Pio (f. 128r), Filippo Augusto (f. 223r) e San Luigi (f. 266v) sono miniature dalle dimensioni raddoppiate rispetto al formato quadrato. Le miniature grandi illustrano anche due scene della storia di Roland (f. 124r, 128r)⁹⁷. A portare l'infante, dice il testo, è la regina Giovanna d'Évreux, sposa dell'ultimo re capetingio. Se la sua reale presenza, e ruolo, al battesimo del delfino di Francia sono dibattute⁹⁸, è certo che la scelta di raccontare l'avvenimento con la partecipazione della regina, in un compito così rilevante, sia deliberata, volta a sottolineare la continuità dei regnanti capetingi con il nuovo re. È possibile che l'obiettivo di consolidare la continuità dinastica, almeno ideologicamente, fosse condiviso dalla regina e da Carlo V. Questa volontà si esplicita nel testamento della sovrana, che lasciò in eredità al delfino di Francia il suo prezioso libro d'ore, che includeva scene della vita di san Luigi, e un pugnale di quest'ultimo⁹⁹. La decisione di Giovanna d'Évreux di lasciare in eredità a Carlo VI queste due 'reliquie' appare come un atto politico per confermare il legame, legittimante, fra il nuovo re e la dinastia del loro lontano e illustre antenato, Luigi il re santo. Tuttavia, nella scena

⁹⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 115

⁹⁹ HOLLADAY, *Fourteenth-century French queens*, cit. p. 70.

la rilevanza programmatica dell'ex-regina non le accorda nessuna connotazione particolare dal punto di vista iconografico rispetto alle precedenti immagini di regine nel manoscritto; unico dettaglio è lo strascico azzurro, dal pannello marcato, che però potrebbe essere parte della fasciatura dell'infante.

L'altro evento fondamentale del regno di Carlo V è la visita a Parigi dell'imperatore Carlo IV, suo zio. Gli avvenimenti vengono descritti nel codice in grande dettaglio, sia nella narrazione che attraverso le miniature, compreso l'incontro fra l'imperatore e Giovanna di Borbone [fig. 2.13] al palazzo di Saint-Pol (f. 477r). L'abito di Giovanna, in lilla, è coperto da una camiciola bianca che si ferma alla vita. L'ampia scollatura evidenzia le spalle e il collo slanciato. In questo caso in una moda effettivamente attinente al periodo della scena raffigurata. La pettinatura, costante nelle rappresentazioni di personaggi femminili all'interno del codice, si ritrova anche in altri ritratti della regina. Il testo indica anche le dame che l'accompagnano, rappresentate sulla sinistra. Quella più vicina a Giovanna indossa una corona decorata da fiori e un abito alla moda dell'epoca, è ritratta mentre reggere lo strascico e fa intravedere le eleganti scarpette, dall'orlo della gonna spuntano quelli che sembrano essere lembi di pelliccia, secondo una moda sviluppatasi nel XIII secolo di montare della pelliccia all'interno di manti di tessuti pregiati¹⁰⁰. Dietro di lei altre due dame, una in rosa e l'altra in blu, hanno abiti più semplici, indossano delle corone decorate da medaglioni. Queste variazioni sono probabilmente volte a definire i diversi titoli e l'importanza delle donne rappresentate.

L'ultima rappresentazione di Giovanna [fig. 2.14] nel codice è al f. 480v dove è illustrata la processione del suo funerale, descritta nel testo della *Chroniques* in quattro capitoli. La miniatura è molto ricca: il corpo della regina riposa sul letto funebre portato da quattro uomini. La veste della regina è decorata da ghirigori dorati, come in *pendant* con il tessuto che riveste il suo letto funebre. Porta la corona e due scettri, uno tipicamente gigliato e l'altro con un fiore sulla punta, ovvero quello che veniva consegnato alle sovrane durante la loro incoronazione¹⁰¹.

¹⁰⁰ M.G. MUZZARELLI, *Gli inganni delle apparenze. Disciplina di vesti e ornamenti alla fine del medioevo*, Torino, Scriptorium, 1996, p. 30.

¹⁰¹ Cfr. cap. 1 p. fig. 1.12

Il prestigio e l'entità della miniatura, inusuali sia per la tipologia di avvenimento sia perché è una regina a esserne il soggetto, manifestano il valore tanto politico quanto personale che ricopriva la consorte nella vita di Carlo V¹⁰². La presenza attiva di Giovanna di Borbone nella politica del regno si riflette chiaramente nel grande numero di espressioni materiali a lei riferiti. Giovanna aveva molti sigilli in confronto alle sue contemporanee¹⁰³, viene rappresentata con rilevanza nelle cronache, con un valore proprio e non solo ancillare rispetto al re, nonché commemorata in molte sculture.

La prima miniatura del ciclo della vita di Carlo V, la raffigurazione dell'incoronazione del sovrano e della moglie Giovanna di Borbone è stata poco considerata dagli studi storico artistici, per la sua particolarità di essere l'unica immagine del manoscritto a riprendere da vicino iconografie precedenti¹⁰⁴. Certamente la fonte primaria era l'*Ordo Coronationis* di Carlo V. L'*Ordo*, 'vademezum' della cerimonia dell'incoronazione, fu fatto riformulare dal re nel 1365 e viene trascritto in un manoscritto miniato, conservato oggi alla British Library¹⁰⁵. I compendi delle incoronazioni come volumi indipendenti sono una novità che si afferma nel XIV secolo, in quanto originariamente erano integrati in manoscritti di liturgia generale¹⁰⁶. L'*Ordo* di Carlo V contiene trentasette miniature che illustrano le parti del rito, prima quello del re e successivamente quello della regina. La miniatura delle *Chroniques* al f. 439r [fig. 2.15] riprende le illustrazioni ai ff. 59v e 70r [fig. 2.16] dal libro dell'incoronazione; la somiglianza dei due manoscritti non è solo iconografica ma anche stilistica. Il f. 439r delle *Chroniques* non rappresenta effettivamente l'incoronazione dei sovrani, ma un momento successivo della cerimonia, in cui esponenti della nobiltà e del clero reggono sopra il capo del re e della regina la corona, come segno di supporto ai regnanti¹⁰⁷. Inoltre, la doppia miniatura del f. 439r presenta una specifica particolarità: la presenza

¹⁰² RICHTER SHERMAN, *Taking a Second Look*, cit. p. 112.

¹⁰³ Vedi i quattro sigilli a cap. 1, figg. 1.22, 1.23, 1.24, 1.25.

¹⁰⁴ HEDEMAN, *The Royal Image*, cit. pp. 110-111.

¹⁰⁵ Londra, British Library, Ms Cotton Tiberius B VIII.

¹⁰⁶ RICHTER SHERMAN, *Taking a Second Look*, cit. p. 102.

¹⁰⁷ HEDEMAN, *The Royal Image*, cit. p. 112.

dell'incoronazione della regina accanto al re, elemento tutt'altro che comune poiché, quantomeno visivamente, equipara i due sovrani. È riconosciuto che Giovanna di Borbone ricoprì un ruolo preminente nella politica del regno e che le venisse riconosciuta un'autorità superiore rispetto alle regine sue contemporanee. In entrambe le immagini Giovanna di Borbone impugna uno scettro in ciascuna mano: in una lo scettro di Dagoberto e nell'altra lo scettro floreale, *regalia* propri della cerimonia e della figura della sovrana; il trono su cui siede la regina potrebbe essere un riferimento al trono di Dagoberto, a sedia curule e con teste di leopardo al vertice dei braccioli, come nella miniatura. La regina ha lo stesso numero e tipo di oggetti simbolici del re, ma hanno tutti misura ridotta: i due scettri sono meno lunghi, la corona è meno imponente e il numero di personaggi che la onorano è inferiore. Gli stessi dettagli sono presenti anche nella miniatura dell'*Ordo*, come pure è identica la composizione del seguito attorno a lei. La regina indossa una lunga veste rossa, purpurea - come è consuetudine in tutti gli *ordes* - e i capelli sciolti. Queste caratteristiche sono proprie della figura della regina in tutte e nove le miniature che la riguardano. Tuttavia, la congruenza fra le immagini non è l'unico punto di contatto: come nota Richter Sherman, il miniatore si impegna a mantenere gli stessi tratti fisiognomici nel volto della regina e delle altre figure, creando una continuità fra le immagini che permette di identificare il personaggio per mezzo delle sembianze del viso, e non solo con gli attributi simbolici che le sono propri¹⁰⁸.

Carlo V non fu l'unico re a riformare la liturgia dell'incoronazione durante il Trecento. Circa vent'anni prima, nel 1347, Carlo IV di Boemia aveva predisposto un nuovo *Ordo coronationis regum Bohemorum*¹⁰⁹. Il manoscritto che lo trasmette, che contiene anche l'autobiografia dell'imperatore, non include miniature illustrative della cerimonia.

¹⁰⁸ C. RICHTER SHERMAN, *The Queen in Charles V's Coronation Book: Jeanne de Bourbon and the Ordo ad reginam benedicendam*, in «Viator», 8 (gennaio 1977), p. 271.

¹⁰⁹ Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis Palatinus 556 «Ordo coronationis regum Bohemorum».

Negli anni Ottanta del secolo venne composto il *Liber Regalis*¹¹⁰, si suppone per l'incoronazione di Anna di Lussemburgo e Riccardo II. Non è sicuro che il manoscritto sia stato effettivamente prodotto per volontà di Riccardo II, tanto è vero che non compare nell'inventario del 1388 dei libri di sua proprietà¹¹¹. Il *Liber Regalis* presenta poche differenze con l'*ordo* del dodicesimo secolo, in particolare l'unica novità che emerge è la rappresentazione della cerimonia in cui la regina è incoronata in un momento diverso da quello del re, come si era verificato sia per Filippa che per Anna¹¹².

Dal punto di vista stilistico e da quello iconografico il *Liber Regalis* e l'*Ordo* di Carlo V presentano forti differenze. Il programma ideologico e quello politico di Carlo si riflettono nella complessità delle rappresentazioni, e nell'importanza dei singoli personaggi. Le pagine miniate del *Liber* invece, non hanno l'ambizione di esprimere doti individuali dei sovrani né illustrare la complessità del rito e dei suoi significati¹¹³. Il manoscritto si serve più di simboli precostituiti producendo un emblema dell'incoronazione, dal tono rappresentativo e decorativo piuttosto che illustrativo. Questo permette di giungere a risultati artistici più alti, con più attenzione alla composizione e l'uso dei colori, infatti fra tutti i manoscritti qui analizzati, il *Liber Regalis* si caratterizza per un grande dinamismo delle figure e della composizione. Nelle scene tutti i personaggi assumono pose e espressioni diverse, dettagliate fino al corruciarsi delle sopracciglia e alla posizione in tensione delle singole dita della mano.

La regina nella miniatura [fig. 2.17] al f. 20r assume un ruolo più propriamente tipico dell'epoca: tutta l'immagine evidenzia la superiorità del re. Il trono della regina è collocato più in basso e gli mancano i tre gradini a rialzarlo¹¹⁴. La sovrana non ha simboli di potere eccetto la corona, mentre il sovrano ha due scettri e il globo dorato. In generale negli *ordines* la rappresentazione dell'incoronazione

¹¹⁰ Londra, Westminster Abbey, MS 38.

¹¹¹ WHITTINGHAM, *The Chronology of the Portraits*, cit. p. 15.

¹¹² TINGLE, *Royal Women, Intercession, and Patronage*, cit.

¹¹³ H.E. LACEY, *A Comparison of the Illuminations of Liber Regalis with those of the Coronation Book of Charles V of France*, in «York medieval yearbook», 1 (2002).

¹¹⁴ Come anche nel come nel *Codex Balduini* nella scena dell'incoronazione.

della regina era ridotta rispetto al re e non doveva includere l'uso di determinati simboli dal valore troppo alto¹¹⁵. Entrambi i sovrani sono vestiti di blu, e possiamo notare come il vestito di Riccardo sia uguale a quello dei re nella *Zbraslavská kronika* f. 6v, la cui miniatura era stata aggiunta al codice proprio in quegli anni.

Nel *Liber Regalis* troviamo un'altra immagine della regina al folio 29r [fig. 2.18]. La regina compare sola durante l'incoronazione: sono presenti ancora una volta i due vescovi che congiuntamente posano la corona sul capo della futura sovrana. La presenza delle vesti blu e oro nelle miniature contraddice di fatto alla consuetudine dell'*ordo*, che prescrive l'adozione di una veste purpurea, il colore regale per eccellenza. Ciò dimostra la priorità dell'iconografia mariana per la figura della regina. Il ruolo di madre e di figura di intercessione rimangono immutati¹¹⁶.

Si trovano altri esempi che seguono o ispirano questo canone, come il Litlyngton Missal¹¹⁷ [fig. 2.19] composto fra il 1382 e 1384, dove la miniatura dell'incoronazione corrisponde più precisamente allo standard iconografico¹¹⁸. Tutta l'attenzione è diretta verso i simboli della cerimonia: la corona è di dimensioni maggiori, come anche lo scettro, rispetto alle proporzioni delle figure, sta al centro della scena retta dai due vescovi, verosimilmente di Canterbury e di York¹¹⁹, in perfetta simmetria, quasi come punto di fuga. Fuori formato è anche il trono dove siede la regina, con i capelli sciolti e la tipica mano sul petto, in atteggiamento pio e devoto. La figura della regina, vestita con un abito blu e un mantello dorato, è in posizione frontale e siede su un imponente trono architettonico, altro elemento ingrandito a sottolinearne la simbologia. È stata dibattuta la relazione di dipendenza fra questo manoscritto e il *Liber*.

¹¹⁵ RICHTER SHERMAN, *The Queen in Charles V's Coronation Book*, cit. p. 270.

¹¹⁶ L. BENZ, *Queen Consort, Queen Mother: The Power and Authority of Fourteenth-Century Plantagenet Queens*, tesi di dottorato, York, University of York, 2009, p. 35.

¹¹⁷ Londra, Westminster Abbey Library, MS 37, f. 221v.

¹¹⁸ J. WACKETT, *The Litlyngton Missal: Its Patron, Iconography, and Messages*, tesi di dottorato, Kent, University of Kent, 2014, p. 161.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 132.

Questa stessa iconografia ritorna nel manoscritto di Pamplona¹²⁰ [fig. 2.20], considerato il gemello del *Liber Regalis*. La regina ha gli abiti dello stesso colore blu, ma sono più riccamente decorati. Il manoscritto ha uno stile fortemente geometrico, nel panneggio delle vesti ed è molto evidente nel mantello della regina. Anche gli altri due manoscritti presentano una composizione fortemente simmetrica.

LIBRI D'ORE E SALTERI

Un libro d'ore era probabilmente uno degli oggetti con cui un individuo medievale aveva un rapporto più intimo. Si potrebbe dunque supporre che le immagini all'interno che ne rappresentavano il proprietario fossero altrettanto personali quanto la relazione che intercorreva fra il singolo e il suo codice. Nel cercare una individualità ci troveremmo delusi dalla sua mancanza. In quasi tutti i casi, come si vedrà, al di là delle variazioni di stile, le rappresentazioni della persona nel codice non si distaccano dall'iconografia canonica e non vengono aggettivate e personalizzate. Questa percezione di genericità nelle raffigurazioni di mecenati e proprietari è corretta ma porta spesso a conclusioni inesatte. Infatti, la proprietà personale di un codice era nascosta nell'omologazione iconografica della figura del proprietario. Se genericità è uno degli antonimi di individualità, lo è anche collettività. Ed è in questo senso che va letta l'uniformità iconografica delle rappresentazioni delle regine nei libri d'ore e nei salteri.

Il potere delle immagini sullo spettatore è oggi oggettivamente riconosciuto ed ampiamente studiato¹²¹. Le miniature nei codici medievali erano prodotte in coscienza di questo potere con degli obbiettivi specifici. Le illustrazioni nello specifico avevano un ruolo fondamentale per le regine, ma in generale per ogni persona vissuta nel medioevo, che possedeva un libro devozionale. Questi libri e le

¹²⁰ Pamplona, Archivo real y general de Navarra, MS 197, f. 19v.

¹²¹ Vedi D. FREEDBERG, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 1989; M. CAMILLE, *Mirror in parchment: the Luttrell Psalter and the making of medieval England*, London, Reaktion Books, 1998;

loro immagini costituivano una complessa struttura di insegnamenti, esempi virtuosi e moniti, pensati per assistere il devoto a condurre la propria vita, il più possibile, nella retta via. Come ha ben descritto Anne R. Stanton: «Good role models, and indeed good books, were important tools for a moral, virtuous lady's education»¹²². Questo obiettivo spirituale si manifestava nell'espedito grafico detto *mise en abyme*; ovvero il rappresentare la regina stessa, con il suo libro d'ore, all'interno delle miniature. La figura ritratta diventava specchio della sua funzione e delle loro fruitrici, procedendo secondo un meccanismo che si riconduce direttamente all'ideale atto della confessione: mostrare l'io a sé stesso¹²³.

L'autorappresentazione, oltre ad avere un valore meditativo, si presentava anche per dimostrare il coinvolgimento del persona nella commissione del manoscritto. Quando un manoscritto veniva regalato, il lettore sapeva di tenere in mano il frutto della volontà di un altro soggetto. In questo caso l'intenzione del donatore è meno pia: si tratta di un'autocelebrazione o di una celebrazione fatta da terzi per esaltare la figura del protagonista delle miniature¹²⁴.

DEVOTIO MODERNA

Questa rilevanza dell'io, fuori e dentro il manoscritto, si lega al tema più ampio della 'religious agency'. I libri d'ore venivano realizzati sulla base delle esclusive necessità rituali e religiose del destinatario del codice, aggiungendo o sottraendo preghiere, vite di santi e miniature che li rappresentino. Il prodotto finale era unico, non nel senso di irripetibile ma di concepito non ad imitazione di un modello. Si crea, forse per la prima volta, una distinzione fra un individuo e un altro. Queste scelte di differenziazione provenivano, almeno all'inizio, dalla specifica classe, intesa come il tipo di ruolo che un singolo ricopriva all'interno della società in armonia con gli altri individui che partecipavano allo medesimo gruppo, di

¹²² A.R. STANTON, *The psalter of Isabelle, Queen of England 1308–1330: Isabelle as the audience*, in «Word & Image», 18 (2002), 4, p. 2.

¹²³ A. SAND, *Vision, Devotion, and Self-Representation in Late Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 2.

¹²⁴ *Ibid.* p. 6.

appartenenza del proprietario del testo, che veniva modellato secondo valori, aspettative, volontà e bisogni propri del gruppo di appartenenza. Questa divisione ordinata seguì un ulteriore e progressivo processo di frammentazione, partendo da categorie generali, divise poi in gruppi secondari secondo le necessità, legate fra gli altri alla posizione politica e dinastica, per giungere a una personalizzazione votata ai bisogni religiosi, ma non solo, di un singolo. Coerentemente, non è un caso che i libri d'ore siano stati i 'best seller' del basso medioevo, giacché la versione della Bibbia è una, ma ogni libro d'ore era caratteristico del suo proprietario. È pur vero, come si è detto, che un libro d'ore poteva facilmente, con piccoli accorgimenti, passare di mano in mano, ma la sua produzione, come pezzo unico, era rivolta all'uso di una singola persona.

Il concetto di *devotio moderna* si riferisce al mutare della percezione del fedele verso se stesso e la sua relazione con Dio. La dottrina che sta alla base di questo cambiamento si diffuse nelle Fiandre nella seconda metà del XIV secolo per opera del mistico Geert Groote, ma la radice di questo pensiero risale già agli scritti di Pietro Abelardo. Il fulcro della *devotio moderna* era *l'imitatio Christi* e la pratica spirituale individuale, spostando l'attenzione dalle liturgie ecclesiastiche per promuovere una riflessione del credente sulla vita di Cristo, a farne un esempio per la propria. L'esperienza singolare di Cristo andava parcellizzata e redistribuita in favore della molteplicità dei credenti. I libri religiosi cambiano il loro contenuti, e l'ordine di questi, a creare un'opera votata a condurre il fedele nella meditazione e nella preghiera. Accanto ai testi, metaforicamente e letteralmente, stavano delle immagini, quest'ultime altrettanto votate ad assistere e educare nel percorso interiore del devoto. L'ordine e il contenuto di queste miniature seguiva da vicino l'obbiettivo che era stato impresso nella realizzazione del libro. In funzione di questo scopo, le miniature iniziano a essere popolate di nuove scene e personaggi, volte a descrivere visivamente il processo interiore del devoto. La presenza del devoto nelle scene o come elemento della pagina non va interpretato come un agente della narrativa, ma si avvicina più che altro all'attitudine che spingeva la pratica della sepoltura *ad sanctos*. Infatti, questo desiderio di avvicinamento alle figure sacre pertiene al desiderio di salvezza individuale: il fedele si avvicinava a Dio e al suo io ideale anche fisicamente, facendosi studente e spettatore del

magnifico esempio della vita di Cristo. Questa vicinanza non mediata, così importante nella *devotio moderna*, poteva assumere modalità più complesse, di moniti e significati che parlavano all'individuo. Nel libro d'ore di Giovanna d'Évreux, la sua figura contempla alcuni episodi della vita di San Luigi, suo illustre e pio antenato, che rappresenta un collegamento intermedio fra la regina e l'ideale religioso. Se la mediazione fra il mondo celeste e gli abitanti del mondo terreno era spesso resa possibile da figure d'intercessione, come la Vergine e altri santi, qui il ragionamento cambia: date le qualità e gli attributi di Giovanna, la scelta del santo a cui deve ispirarsi deriva direttamente dalla sua esperienza e individualità. Ovvero le scelte sulle modalità di somministrazione della fede non sono più preordinate ma vengono modellate sull'individuo.

La stessa iconografia si declina in molteplici funzioni: accanto all'auto-riconoscimento stanno anche la presentazione di commissiona l'oggetto o del donatore, ma anche una posizione spirituale.

Un esempio di grande qualità della tradizione boema è il passionale di Cunegonda, figlia di Ottocaro II e zia di Elisabetta dei Přemislidi, nonché sua tutrice. Cunegonda dopo il suo matrimonio divenne badessa del convento di San Giorgio a Praga, il monastero femminile più importante del regno. Il codice¹²⁵ è stato composto in diverse fasi successive ma l'illustrazione del f. 1v [fig. 21] appartiene probabilmente al periodo intorno al 1314¹²⁶.

Se confrontiamo questa miniatura con quella al f. 12r del codice *Breviculum ex artibus Raimundi Lulli electum*¹²⁷ [fig. 2.7], anche se le due non condividono alcuna somiglianza dal punto di vista stilistico e di composizione, possiamo notare qualche singolo elemento comune. Le due miniature condividono: la presenza del baldacchino, entrambe sono accompagnate da un seguito, la posizione del

¹²⁵ Praga, Národní knihovna České republiky, MS XIV.A.17.

¹²⁶ J. VLČEK SCHURR, *The Master of the Passional of Abbess Cunegund: an exploration of style, iconography and nationality*, I, tesi di dottorato, Glasgow, University of Glasgow, 2019, p. 33.

¹²⁷ Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Peter perg. 92.

personaggio che presenta loro il manoscritto, le didascalie serpeggianti¹²⁸. La diversità iconografica delle due non va ricondotta a una *variatio*, infatti, se si confronta ciascuna miniatura con i sigilli del periodo nelle rispettive aree geografiche emerge una piena corrispondenza iconografica. La figura di Cunegonda seduta in trono con il cuscino cilindrico, incorniciata dal baldacchino, richiama da vicino il sigillo di Elisabetta dei Přemislidi [fig. 1.3]. Dall'altra parte, la figura slanciata di Giovanna di Borgogna e Artois con i capelli sciolti è assimilabile all'immagine del suo sigillo [cap. 1.6]. Se nel caso della regina francese è solo una manifestazione dello stile nazionale, per l'immagine di Cunegonda è possibile che ci sia una base più solida di connessione delle due immagini. Precisamente, come ha teorizzato Marc Gil,¹²⁹ le produzioni della miniatura influenzavano l'oreficeria, quindi anche l'ambiente di elaborazione dei sigilli: questi stili e iconografie, trasformate dai passaggi di arte in arte, tornavano alle miniature, condizionandole. Ma più di tutto dimostra, almeno nel caso di Cunegonda, che, almeno in questa fase del secolo, l'identificazione di un individuo attraverso un'immagine non è ancora veicolato da fattezze e caratteristiche particolari, ma si riferisce ancora completamente al canone iconografico.

Spesso la connessione personale con un libro non si trasla in un'immagine monumentale, ma piuttosto in piccole rappresentazioni che rivelano il rapporto intimo della lettrice con il manoscritto. È certamente il caso della lettera iniziale, al f. 94r, nel salterio di Isabella di Francia¹³⁰. Il codice era stato prodotto per essere donato alla regina, miniato probabilmente fra il 1303 e il 1308¹³¹. Isabella inginocchiata in posizione di preghiera [fig. 2.22] che si staglia sullo sfondo dorato,

¹²⁸ G. TOUSSAINT, *Das Passional der Kunigunde von Böhmen: Bildrhetorik und Spiritualität*, Paderborn-München-Wien-Zürich, Schöningh, 2003, pp. 41-42.

¹²⁹ M. GIL, *L'enlumineur Jean Pucelle et les graveurs de sceaux parisiens : l'exemple du sceau de Jeanne de France, reine de Navarre (1329-1349)*, in *Pourquoi les sceaux? La sigillographie, nouvel enjeu de l'histoire de l'art*, a cura di J.-L. CHASSEL (Histoire et littérature du Septentrion (IRHiS)), Lille, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2018, pp. 421-435.

¹³⁰ Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Gall. 16.

¹³¹ STANTON, *The psalter of Isabelle*, cit. p. 1.

è affiancata dagli stemmi della corona di Francia e Inghilterra. Il viso è di tre quarti mentre il corpo è di profilo e i capelli sono coperti da un velo con sopra la corona.

Questa iconografia possiede un significato più eloquente nelle rappresentazioni delle Taymouth Hours¹³². Al f. 7r, la proprietaria del manoscritto prega davanti al rito dell'elevazione [fig. 2.23]. Grazie alla corona che le cinge il capo sappiamo che il codice dev'essere stato commissionato da o per una regina; la datazione agli anni Trenta del secolo, suggerita dallo stile figurativo¹³³, è supportata dalla pettinatura con soggolo e velo. La regina del Taymouth Hours si ricollega al Salterio di Isabella, ma a causa della datazione 'di mezzo' fra il regno di quest'ultima e quello di Filippa di Hainaut, è difficile evincere se sia stato prodotto per l'una o per l'altra. La regina porta una veste rossa e un mantello dai bordi in pelliccia appoggiato sulle spalle, inginocchiata si tende devotamente verso la particola elevata dalle mani dell'officiante. L'adorazione dell'Ostia era una scena molto riprodotta, per un miniatore esperto doveva essere un'immagine di repertorio, ma qui il miniatore deve aver avuto a mente la devozione e lo slancio spirituale della futura proprietaria. La regina, con il consorte, ritorna anche ai fogli 18r e 118v [figg. 2.24, 2.25]; nella prima, la scena che è nuovamente un'adorazione, in questo caso dello Spirito Santo, la regina ha le mani sul petto, in segno di umiltà e di riflessione interiore¹³⁴. Al contrario l'atto di fede del re è rivolto all'esterno alla relazione diretta con la divinità. Nel f. 118v sono entrambi nella posizione di preghiera con le mani unite e distaccate dal corpo. Se la postura rimane la stessa, assume qui un significato ulteriore: sopra la coppia è miniato l'episodio della preghiera di Cristo nell'orto degli ulivi. L'episodio serviva a rammentare il valore fondamentale dell'*imitatio Christi*, scopo di ogni devoto¹³⁵. In questo percorso di elevazione, il codice era uno strumento indispensabile; infatti, al f. 7r, ai piedi della sovrana, sul *prie-dieu*, sta il suo libro di preghiere, lo stesso che usiamo noi per vedere lei.

¹³² Londra, British Library, Yates Thompson Ms 13 «The Taymouth Hours».

¹³³ K.A. SMITH, *Book, Body, And The Construction Of The Self In The Taymouth Hours*, in *Negotiating Community and Difference in Medieval Europe*, a cura di S. WELLS - K. SMITH, Leiden, BRILL, 2009, pp. 174-175.

¹³⁴ Vedi cap. I, n. 18.

¹³⁵ SMITH, *Book, Body*, cit. pp. 182-183.

Dello stesso periodo è un altro manoscritto, oggi alla Bibliothèque nationale di Parigi¹⁵⁶, probabilmente prodotto su commissione di Filippa come regalo a Edoardo III, in vista del loro matrimonio. L'artista che eseguì le miniature era di scuola inglese, identificabile anche dalla palette di colori utilizzata, con i rossi e i verdi cangianti, che si ritrovano in dipinti dello stesso periodo¹⁵⁷. Al f. 6r, a fianco delle due miniature incorniciate, si trovano due figure laiche [fig. 2.26]: sono con tutta probabilità Edoardo III e Filippa di Hainaut, stando agli stemmi che decorano le cornici e la veste blasonata di Edoardo; la figura di Filippa è molto rovinata ma si intravedono ancora degli elementi che possono essere ricondotti all'araldica di Hainaut, che decorava originariamente la sopravveste della figura. Filippa indossa il soggolo e il velo, ma non porta la corona poiché il codice risale al 1326, l'anno del loro fidanzamento ufficiale, mentre sarà incoronata regina solo nel 1328. Edoardo e Filippa, al contrario delle miniature precedenti, stanno al di fuori dello specchio del testo: la regina tiene il manoscritto, chiuso, fra le mani. È questo uno dei dettagli che fa supporre che sia un regalo da parte di Filippa per Edoardo: i due sposi non sono inclusi nella scena sacra e nessuno dei due mostra atteggiamenti di devozione, in particolare la futura sovrana non si sta servendo del libro. Poiché lei usa il manoscritto per l'unico uso a cui è deputato e non partecipa alla scena sacra, è possibile immaginare che questo indichi un dono da parte di Filippa verso il suo sposo.

Connesso alla storia di questo manoscritto è anche il Add 47680 della British Library, commissionato da Walter di Milemete, precettore di Edoardo III, in vista dell'incoronazione di quest'ultimo. È coevo del manoscritto della Bibliothèque nationale ed è sempre di fattura inglese¹⁵⁸ ma avendo una funzione diversa, varia anche l'iconografia impiegata per rappresentare i sovrani. Al f. 16v, Filippa e Edoardo sono raffigurati, già incoronati, inginocchiati in preghiera sotto a Cristo in maestà [fig. 2.27]. Filippa non ha la tipica acconciatura vista negli altri codici, ma

¹⁵⁶ Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 571.

¹⁵⁷ M.A. MICHAEL, *A Manuscript Wedding Gift from Philippa of Hainault to Edward III*, in «The Burlington Magazine», 127 (1985), 990, p. 586.

¹⁵⁸ S. LEWIS, *The Apocalypse of Isabella of France: Paris, Bibl. Nat. MS Fr. 13096*, in «The Art Bulletin», 72 (1990), 2, p. 233.

i capelli raccolti e intrecciati si scorgono sotto il velo. Questo dettaglio si spiega se lo si inserisce nel contesto del manoscritto, realizzato per celebrare l'incoronazione del re: il miniatore ha fatto riferimento agli standard rappresentativi della cerimonia, in cui i capelli della regina erano visibili, se non addirittura sciolti, e coperti da un velo trasparente, invece di attenersi all'effettiva moda del tempo.

Se rimangono evidenze di una discreta biblioteca posseduta da Isabella e di qualche manoscritto associato a Filippa, l'interesse bibliofilo delle due regine inglesi non è lontanamente comparabile a quello delle sovrane francesi a loro contemporanee.

Nella corte di Francia era comune avere un'ampia biblioteca, sia per gli uomini che per le donne. I libri venivano commissionati, acquisiti, regalati e venduti. Non a caso Giovanni il Buono, Carlo V e Luigi I d'Angiò erano grandi collezionisti di manoscritti, indubbiamente mossi da una forte passione bibliofila ma soprattutto il possesso di un numero così corposo di volumi era manifestazione del loro status. Al di là del mero possesso, la riconducibilità di un codice a uno specifico mecenate aveva funzione autocelebrativa¹³⁹. Anche le donne, e non solo le regine, adottarono tale consuetudine con lo stesso trasporto delle loro controparti maschili, come abbiamo detto gli oggetti erano uno degli ambiti di esercizio e manifestazione del potere che non era condizionato dal genere della persona che li impiegava. Sappiamo che Clemenza d'Ungheria possedeva 44 manoscritti¹⁴⁰, di cui circa quattordici le vennero successivamente acquistati da Giovanna d'Évreux. Giovanna stessa inoltre ordinò la produzione di una ventina di volumi tra il 1325 e il 1370¹⁴¹. Fra questi lo straordinario libro d'ore, miniato da Jean de Pucelle, era il manoscritto più prezioso di tutta la sua collezione¹⁴². Il codice viene nominato nel suo testamento, dove la regina dispone poco prima della sua morte, tra le altre cose, la destinazione dei manoscritti della sua biblioteca. Sebbene la maggior parte dei codici, che non sono nominati in modo specifico, vengano lasciati a sua figlia

¹³⁹ B. BÜTTNER, *Profane illuminations, secular illusions: manuscripts in late medieval courtly society*, in «The Art bulletin», 74 (1992), pp. 75-76.

¹⁴⁰ PROCTOR-TIFFANY, *Transported as a rare object of distinction*, cit. p. 213.

¹⁴¹ HOLLADAY, *Fourteenth-century French queens as collectors and readers of books*, cit. p. 83.

¹⁴² New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection, 54.1.2.

Bianca di Francia, duchessa d'Orleans¹⁴³, il suo prezioso libro d'ore viene destinato al re Carlo V. Il *'livret d'oroisons'* era stato commissionato nel 1324 da Carlo IV come regalo di matrimonio per Giovanna, e come tramanda il testamento stesso: «que Pucelle enlumina». Dunque, il libro accompagnò Giovanna per tutta la vita, probabilmente svolgendo più di una funzione. Durante i quattro brevi anni di matrimonio, la giovane Giovanna vedendosi al f. 16r riconosceva la sua funzione di nuova regina [fig. 2.28]: incastonata nella 'D' di *'Domine'*, prega davanti al libro d'ore, rivolgendosi verso la scena dell'annunciazione. Madeline H. Caviness e Laura Good hanno sostenuto che potesse essere un auspicio per la nascita di un erede¹⁴⁴, di cui la dinastia capetingia era in disperato bisogno. Davanti a lei sta un cagnolino, simbolo di fedeltà coniugale. La regina indossa un'ampissima veste con cappuccio, che copre il leggio e straborda dalla lettera; porta già la capigliatura dalle trecce arrotolate e la corona in capo. In generale il ciclo di miniature del libro d'ore di Giovanna, come anche quelli di tutte le donne della nobiltà europea, aveva come finalità educare e illustrare le virtù femminili che si addicono ad una donna e, a più di ogni altra, ad una regina. Se il codice si apre con questa costruzione iconografica [fig. 2.28], che di per sé non ha nulla di diverso dalle precedenti (e a molto successive), la seconda immagine di Giovanna [fig. 2.29] al f. 102v, è del tutto originale. L'abito è il medesimo della miniatura del f. 16r, come la corona, anche se qui la regina indossa il soggolo e i capelli sono parzialmente coperti. La sovrana è in piedi con il libro in mano, tenuto alto all'altezza del viso, davanti a lei si svolge il miracolo della tomba di San Luigi. Sembra che la regina guardi la scena ma anche il libro o, meglio, sembra guardare il miracolo del suo antenato *attraverso* il libro. Se questa lettura è corretta, il *mise-en-abyme* raggiunge un livello ulteriore: non solo Giovanna vedeva sé stessa e il suo codice (aperto), ma anche ciò che vi avrebbe potuto trovare all'interno. Per di più il gioco funziona perché questa facciata e quella successiva segnano l'inizio delle ore di San Luigi.

Questo codice, più che in altri casi, era stato progettato per fruire delle due facciate insieme, come abbiamo visto in entrambi gli esempi, sia le illustrazioni, che le

¹⁴³ *Ibid.* p. 70.

¹⁴⁴ M.H. CAVINESS, *Patron or Matron? A Capetian Bride and a Vade Mecum for Her Marriage Bed*, in «Speculum», 68 (1993), 2, p. 339.

immagini a margine, dialogano. Non è dunque un caso che in entrambe le pagine dove è rappresentata Giovanna le figure delle illustrazioni principali includano un libro (oltre a quello usato dalla regina): al f. 16r la Vergine, a cui la giovane regina guarda e aspira, tiene in mano un volume chiuso; invece, al f. 103r il giovane San Luigi viene redarguito dal suo confessore, il quale tiene in mano un libro. Sia nell'una che nell'altra la figura della regina, anche se non direttamente, guarda nella direzione dei libri. È possibile che questo fosse un modo di alludere all'importanza fondamentale dei libri come strumento per arrivare all'ideale di virtù cristiana.

Le ore di San Luigi sono contenute anche nel libro d'ore di Giovanna II di Navarra¹⁴⁵, cognata di Giovanna d'Évreux. Il manoscritto, probabilmente in parte miniato da Jean le Noir, allievo di Jean Pucelle, si inserisce a pieno titolo nella collezione di manoscritti francesi che puntavano a legittimare rami della discendenza capetingia attraverso la figura di San Luigi¹⁴⁶. La regina è ampiamente rappresentata nel codice: la sua persona compare ai ff. 3v (aggiunta successiva), 11r, 39r, 68r, 118v, 122v, 123v, 125v, 129v, 136r, 136v, 137r, 146v, 150r (con il consorte), 150v, 151v, 186r, 191r, 209r. Nella delicatissima miniatura al f. 11r [fig. 2.30], Giovanna è raffigurata in ginocchio con un'ampia sopravveste rosa con scollo in pelliccia che copre il vestito giallo. Indossa la corona, molto rovinata nella miniatura, e i capelli sono scoperti e raccolti ai lati del viso. Mentre prega, davanti a lei è disposto sul leggio il suo libro d'ore aperto.

L'influenza dei codici miniati francesi e della loro specifica modalità d'uso arrivò anche nella corte angioina di Napoli, per poi diffondersi nel resto d'Italia¹⁴⁷. Risalgono a questo periodo il libro d'ore di Giovanna I d'Angiò¹⁴⁸ e *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit au droit désir*¹⁴⁹ miniato da Cristoforo Orimina.

¹⁴⁵ Parigi, Bibliothèque nationale de France, NAL 3145.

¹⁴⁶ M. KEANE, *Louis IX, Louis X, Louis of Navarre: Family Ties and Political Ideology in the Hours of Jeanne of Navarre*, in «Visual Resources», 20 (2004), 2-3, pp. 237-252.

¹⁴⁷ *Ibid.* pp. 4-7.

¹⁴⁸ Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1921.

¹⁴⁹ Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 4274 « Statuts de l'ordre du Saint-Esprit au droit désir ».

Già Alois Riegl si era interessato al manoscritto conservato alla Österreichische Nationalbibliothek. Prodotto per Giovanna I d'Angiò nel terzo quarto del XIV secolo, rappresenta la regina numerose volte nel corso del manoscritto. Nell'analizzare le miniature, Alois Riegl aveva notato, in particolare al f. 185v [fig. 2.31], la sincrasi fra l'iconografia di provenienza francese e uno stile con influenze giottesche¹⁵⁰. Questo particolare accostamento si ritrova anche al f. 2v dello *Statuts de l'ordre* [fig. 2.32].

Anche nel libro d'ore di Giovanna I d'Angiò ritorna il tema del *mise-en-abyme* del libro e della sua proprietaria. Al f. 200r la regina è presentata con la tipica iconografia francese [fig. 2.33]: inginocchiata con il libro d'ore in mano davanti alla Vergine in trono, come nel libro d'ore di Giovanna d'Évreux, l'utilizzo di tale espediente iconografico arricchisce di significati la scena. Al f. 240v, la Vergine intercede per l'anima della regina di Napoli [fig. 2.34], che in preghiera, con un'azione metaforica, si protende verso la grandezza di Cristo; anche quest'ultimo regge un volume fra le mani. I libri devozionali si moltiplicano al f. 237v [fig. 2.35]: Giovanna, sulla destra sotto un baldacchino dal tessuto decorato con i gigli francesi¹⁵¹, tiene il libro fra le mani e guarda verso l'altare all'estrema sinistra. Fra la sua figura e il simbolo di Cristo stanno altri due libri liturgici, uno sul corale in mezzo ai clerici, e l'altro nelle mani del sacerdote che è rivolto verso la croce. Dunque, si ripete la funzione del libro e delle scritture sacre come il mezzo privilegiato per avvicinarsi a Cristo quanto più possibile.

Coevo del libro d'ore di Giovanna II di Navarra è il *Miroir historial* commissionato da Giovanna di Borgogna¹⁵². Il testo è la traduzione in francese dell'opera di Vincent de Beauvais *Speculum historial*, compiuta da Jean de Vignay negli anni Venti del secolo. La traduzione in lingua francese si verifica perché anche negli ambienti della nobiltà si comincia ad abbandonare l'uso del latino¹⁵³. Il testo di de Beauvais

¹⁵⁰ A. RIEGL, *Ein angiovinisches Gebetbuch in der Wiener Hofbibliothek*, in *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 1887, 8, p. 437.

¹⁵¹ È possibile interpretare questo baldacchino come una versione del drappo d'onore, vedi cap. 1, nota 24.

¹⁵² Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 316.

¹⁵³ BÜTTNER, *Profane illuminations, secular illusions*, cit. p. 76.

divenne molto popolare negli ambienti nobili francesi, tanto che oggi si conservano trentotto volumi dell'opera. Due dei primi manoscritti contenenti l'opera sono il Bnf Français 316 e il Ms VGG F 3A della biblioteca dell'Università di Leida¹⁵⁴. Il primo è il più antico e riporta una data di compilazione, 24 novembre 1333, appena un anno dopo il completamento della traduzione e si ipotizza che il manoscritto di Leida debba essere all'incirca contemporaneo. È probabile che siano stati copiati e miniati nella stessa bottega; infatti, le miniature della prima pagina di entrambi sono assimilabili se non sovrapponibili [figg. 2.36, 2.37], anche se il Ms VGG F 3A è molto danneggiato. Proprio sotto la miniatura rovinata possiamo leggere che il manoscritto è stato prodotto «a la requeste de [...] dame Jehanne de Bourgongne Royne de France», mentre nel Français 316 la rubricatura, stranamente, non nomina la commissione da parte della regina, ciò probabilmente perché il volume è stato realizzato sulla base di quello di Leida. La miniatura con il migliore stato di conservazione permette di identificare le scene: a sinistra, San Luigi che commissiona a Vincent de Beauvais la sua enciclopedia, e a destra, Giovanna di Borgogna che incarica Jean de Vignay della traduzione in francese del testo. La regina indossa un vestito porpora, dallo strascico lungo, e una pettorina bianca. I capelli raccolti e intrecciati sono coperti da una veletta trasparente, fissata dalla corona.

Si conserva nel museo nazionale di Praga un piccolo libro d'ore¹⁵⁵, appartenuto o pensato per una figura regale. Il manoscritto dev'essere stato realizzato all'inizio degli anni Novanta del secolo¹⁵⁶, da una mano non particolarmente raffinata. Il miniatore ha fatto buon uso dei riferimenti iconografici derivanti dalla pittura boema della seconda metà del Trecento. È dibattuto per chi fosse creato il codice, si ipotizza che appartenesse a Elisabetta di Pomerania, ma è improbabile data la sua tarda età al momento della composizione, e il fatto che già non fosse più la regina in carica. Barbara Brauer propone di identificare la figura incoronata [fig.

¹⁵⁴ Leida, Universitaire Bibliotheken Leiden, VGG F 3A.

¹⁵⁵ Praga, Knihovna Národního muzea v Praze, V H 36.

¹⁵⁶ B. BRAUER, *The Prague Hours and Bohemian Manuscript Painting of the Late 14th Century*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 52 (1989), 4, p. 499.

2.38] al f. 77r come Anna di Lussemburgo, sulla base di una somiglianza con altre rappresentazioni di Anna, fra cui lo Charter di Shrewsbury e il *Liber Regalis*, dalla composizione dei passi liturgici alla maniera inglese, alla presenza sotto la regina di una preghiera legata al concepimento (con cui Anna aveva delle problematiche), e al monogramma AB al f. 61v¹⁵⁷. Le possibilità non sono effettivamente molte, ma trovo che le motivazioni offerte dalla studiosa siano deboli: dal punto di vista della somiglianza è impossibile che il miniatore ricordasse i tratti di Anna che era partita per l'Inghilterra più di dieci anni prima, ammesso che il maestro fosse tecnicamente in grado di imitarli e avesse l'obiettivo di farlo; in secondo luogo, è molto difficile che il miniatore fosse a conoscenza delle due miniature inglesi connesse ad Anna. Quindi la somiglianza non sarebbe dimostrazione di causalità ma solo di correlazione. Da ultimo, il monogramma 'AB' al f. 61v, letto dalla studiosa come «Anna Bohemiae»: in realtà tenendo in considerazione che il manoscritto è interamente in ceco, non avrebbe senso che il monogramma fosse in latino. Inoltre, in Boemia e in lingua ceca, Anna sarebbe stata appellata come «Anna Lucemburská» o come «Anna Česká».

Purtroppo, l'iconografia della santa del f. 61v [fig. 2.39] non ci viene in aiuto per la sua identificazione: il velo con il sottogola è una caratteristica di molte sante nell'iconografia boema, il libro non è un attributo iconografico ma probabilmente si riferisce al libro d'ore qui. Portano sempre il velo fra le altre: Maria Maddalena, Santa Ludmila e Sant'Anna, che godevano tutte di un'alta popolarità nel mondo religioso ceco.

Al di là dell'identificazione della regina, il manoscritto si inserisce nell'ampio gruppo della rappresentazione dei libri all'interno dei propri codici. La regina inginocchiata con il mantello blu dai bordi di ermellino prega davanti al leggio dove giace un libro aperto. In questo non è banale che il miniatore, nonostante il minuto formato del codice (10x8cm), abbia rappresentato le lettere del testo e non le tipiche righe. Altro dettaglio è che il drappo che ricopre il leggio sembra ricordare il lenzuolo rosso che copre la Vergine nell'evento della sua morte e

¹⁵⁷ *Ibid.* pp. 516-518.

ascensione [fig. 2.40], che è raffigurato nella pagina a fianco (f. 76v). Proprio in questa, al centro della scena sta un apostolo con un libro aperto in mano. Il libro torna a chiudersi nelle mani della santa al f. 61v.

CONCLUSIONE

Dunque, nella vita di una regina c'era probabilmente un consistente numero di libri, considerando sia quelli fisici che quelli rappresentati. I testi e le loro miniature si presentano come specchio della lettrice e per noi studiosi scorcio per comprendere l'immagine delle regine nella società trecentesca¹⁵⁸.

Dal punto di vista iconografico i tipi di rappresentazione sono abbastanza simili tanto da essere classificabili. Le figure in preghiera, che presentino il libro o meno, sono sostanzialmente sovrapponibili, almeno per la prima metà del secolo, specialmente se si raggruppano per influenze nazionali: le regine francesi hanno vesti molto ampie, i capelli scoperti e in trecce arrotolate, e sono rappresentate di profilo; mentre nell'ambito inglese le vesti sono meno larghe, collo e capelli sono sempre coperti, e la posizione è spesso più di tre quarti. Viceversa, nella parte principale della cerimonia dell'incoronazione la sovrana è sempre di fronte con i capelli sciolti. Le variazioni sul tema sembrano essere dovute a differenze stilistiche e non elementi voluti e volti a un significato, oppure sono legate all'inesperienza, se non imbarazzo, del miniatore davanti a un'iconografia sconosciuta. L'incontro di Giovanna di Borbone e Carlo IV nel *Chroniques de France* [fig. 13] deve aver messo in difficoltà il maestro: guardando la scena con occhi non informati dalla cronaca si potrebbe vedere una sorta di visitazione, tale è lo sforzo di trovare un esempio di riferimento da adattare che il miniatore si è dimenticato di fornire alla regina il secondo braccio per salutare l'imperatore. Oppure, come nel caso del miniatore del *Chronicon Pictum*, la mancanza di forti riferimenti iconografici e stilistici ne hanno liberato la creatività producendo nuovi modelli.

¹⁵⁸ SAND, *Vision, Devotion, and Self-Representation*, cit. p. 4.

L'iconografia mariana è meno preponderante nelle miniature rispetto ai sigilli, o almeno lo sono i suoi simboli, ma la connessione con la madre di Cristo, che era di ispirazione e aspirazione alle donne del secolo, non diminuisce: viene solo espressa in immagini allusive, nel tipo di scena che si decide di evidenziare, o si scelgono iconografie non comuni per comunicare una virtù in particolare.

Le immagini miniate non avevano lo scopo di identificare una regina, che fosse attraverso il vestiario o la fisionomia, a quello bastavano gli stemmi familiari. Piuttosto, anche se non del tutto intenzionalmente, i miniatori hanno cesellato con una notevole ricchezza di dettagli l'idea di regina tipica di quel periodo, e che le regine, pare, avessero di sé stesse.

ILLUSTRAZIONI

Capitolo secondo



Figura 2.1 *Carta di Edoardo III per la Queen's Hall*, Oxford, Queen's College, charter 318, 18 novembre 1347.



Figura 2.2 *Shrewsbury Charter*, Shrewsbury, Shropshire Archives, 3365/24, 22 novembre 1389.



Figura 2.3 Donazione di Bianca di Navarra per la cappella di Saint-Hippolyte, Parigi, Archives nationales, Musée des documents français, Ancien fonds., AE/II/394/A, luglio 1372.



Figura 2.4 Donazione di Carlo V per l'abbazia di Royaumont, Parigi, Archives nationales, J 465 n°48, novembre 1374.



Figura 2.5 *Matrimonio di Elisabetta dei Přemislidi e Giovanni di Lussemburgo*. Codex Balduini Trevirensis, Coblenza, Landeshauptarchiv Coblenz, Ms IC nr. 1. f. 5b, 1340 ca.

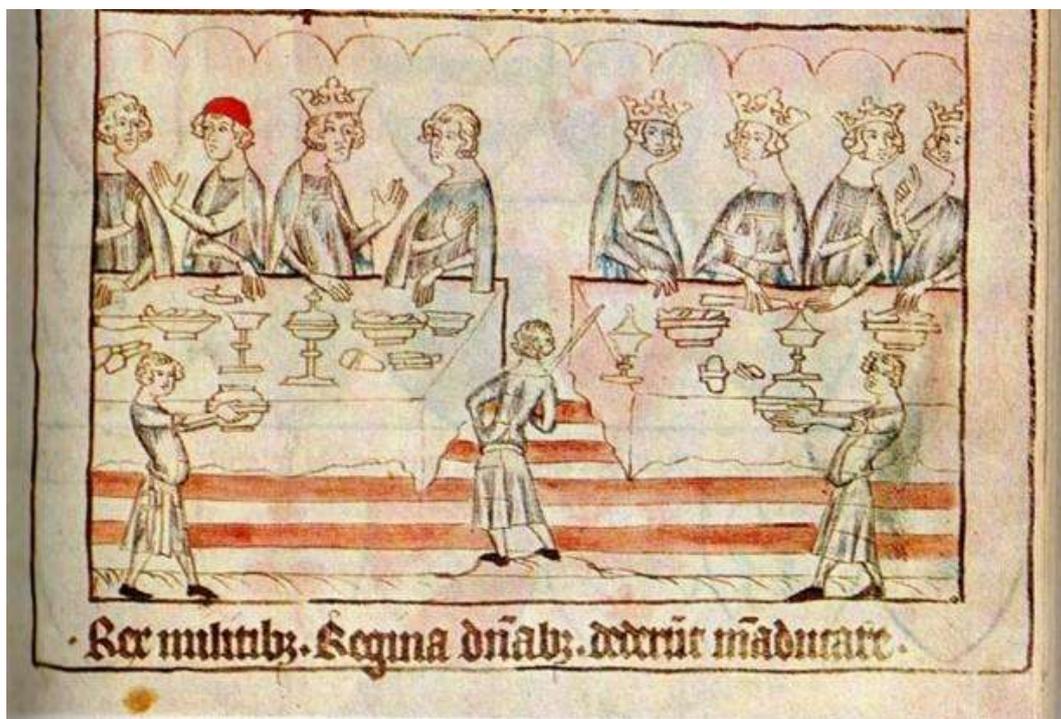


Figura 2.6 *Banchetto dell'imperatore Enrico VII e dell'imperatrice Margherita di Brabante*, Codex Balduini Trevirensis, Coblenza, Landeshauptarchiv Coblenz, Ms IC nr. 1. f. 5b, 1340 ca



Figura 2.7 Raimondo Lullo offre i suoi scritti alla regina Giovanna di Borgogna e Artois. Breviculum ex artibus Raimundi Lulli electum, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Peter perg. 92, 12r,



Figura 2.8 Elisabetta di Polonia con i suoi figli, Elisabetta insieme al marito dona una chiesa in onore di San Ludovico, San Ludovico da Tolosa, nascita di Luigi I.
Chronicon pictum, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, f. 90r

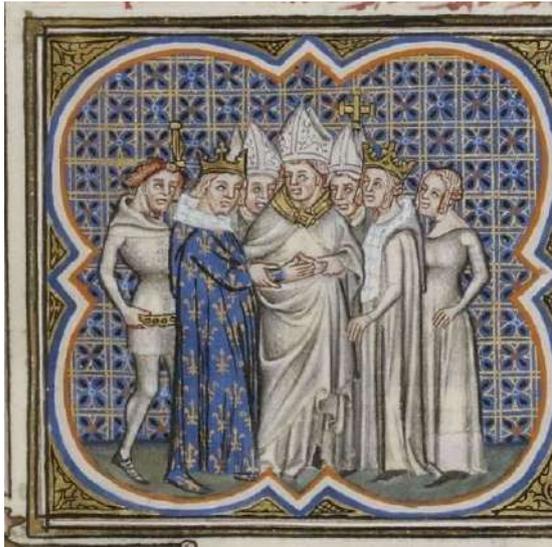


Figura 2.9 *Matrimonio di Carlo IV e Maria di Lussemburgo*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 2813. f. 344r, terzo quarto del XIV sec.

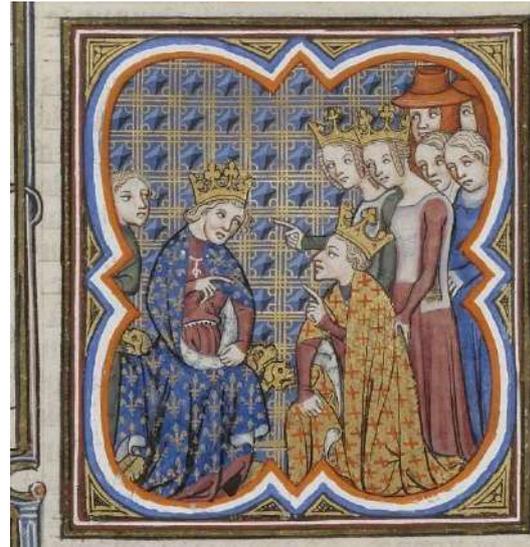


Figura 2.11 *Incontro fra Giovanni II il Buono e Carlo il Malvagio*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 2813. f. 395r, terzo quarto del XIV sec.



Figura 2.10 *Giovanna d'Évreux davanti a Carlo IV*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 2813. f. 350r, terzo quarto del XIV sec.



Figura 2.12 *Battesimo di Carlo VI*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 2813. f. 446v, terzo quarto del XIV sec.



Figura 2.13 *Incontro fra la regina Giovanna di Borbone e l'imperatore Carlo IV*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 2813. f.477r, terzo quarto del XIV sec.



Figura 2.14 *Funerale di Giovanna di Borbone*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 2813. f. 480v, terzo quarto del XIV sec.



Figura 2.15 *Incoronazione di Carlo V e Giovanna di Borbone*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 2813. f. 439r, terzo quarto del XIV sec.



Figura 2.16 *Incoronazione di Giovanna di Borbone*, Londra, British Library, Ms Cotton Tiberius B. VIII. f. 70r, 1365-1378.

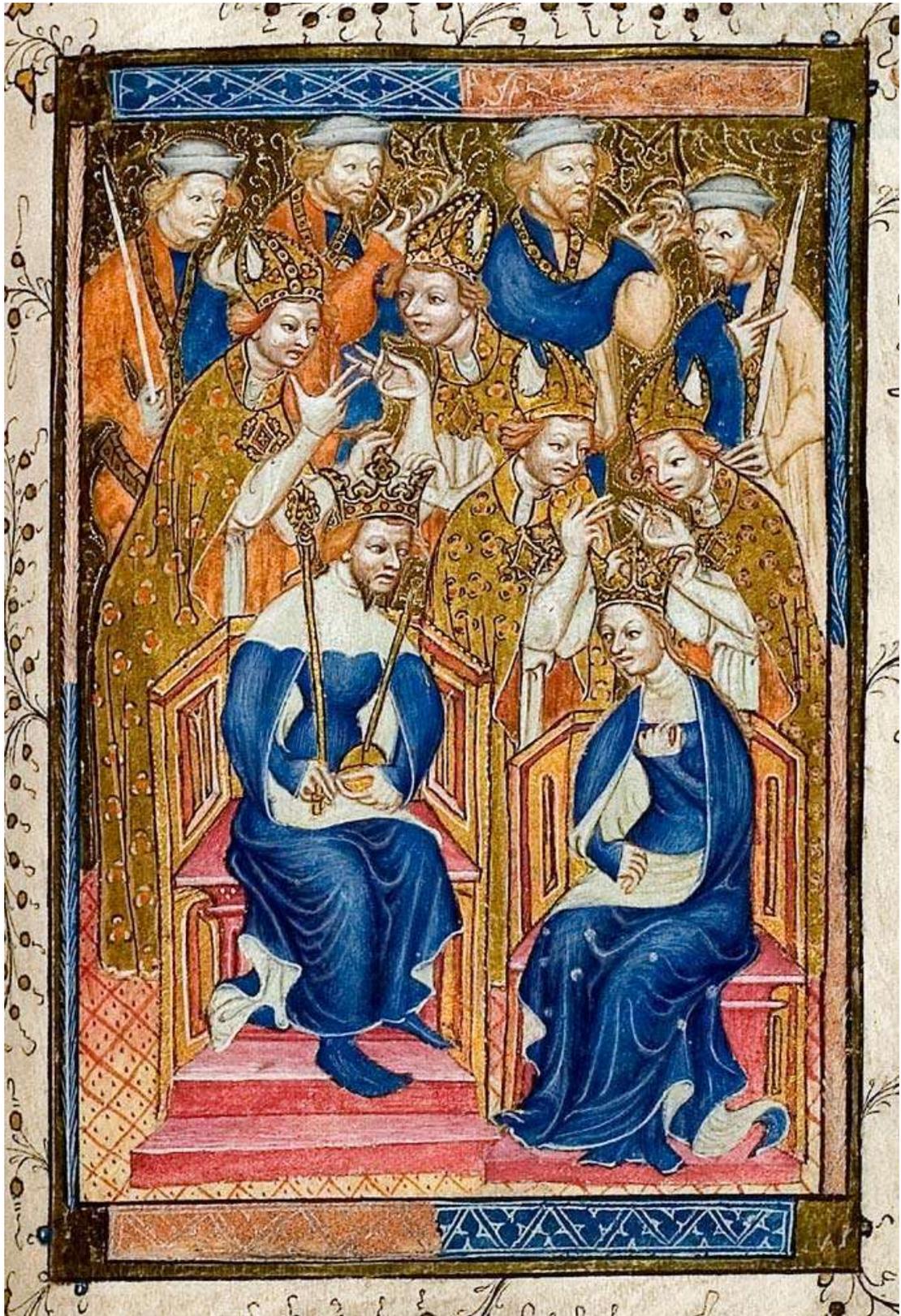


Figura 2.17 *Incoronazione del re e della regina*, Londra, Westminster Abbey Library, MS 38.
f. 20r, ultimo quarto del XIV sec.



Figura 2.18 *Incoronazione della regina*, Londra, Westminster Abbey Library, MS 38. f. 29r, ultimo quarto del XIV sec.



Figura 2.19 *Incoronazione della regina*, Londra, Westminster Abbey Library, MS 37, f. 221v, 1382-1384.



Figura 2.20 *Incoronazione della regina*, Pamplona, Archivo real y general de Navarra, MS 197, f. 19v, 1390 ca.



Figura 2.21 *Passionale di Cunegonda*, Praga, Národní knihovna České republiky, MS XIV.A.17. f. 1v, 1313-1321.



Figura 2.22 *Isabella di Francia in preghiera*, Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Gall. 16 1303-1308.



Figura 2.23 *Adorazione dell'eucaristia*, Londra, British Library, Yates Thompson MS 13, f. 7r, secondo quarto del XIV sec.



Figura 2.24 *Philippa di Hainaut e Edoardo III in preghiera*, Londra, British Library, Yates Thompson MS 13, f. 18r, secondo quarto del XIV sec.

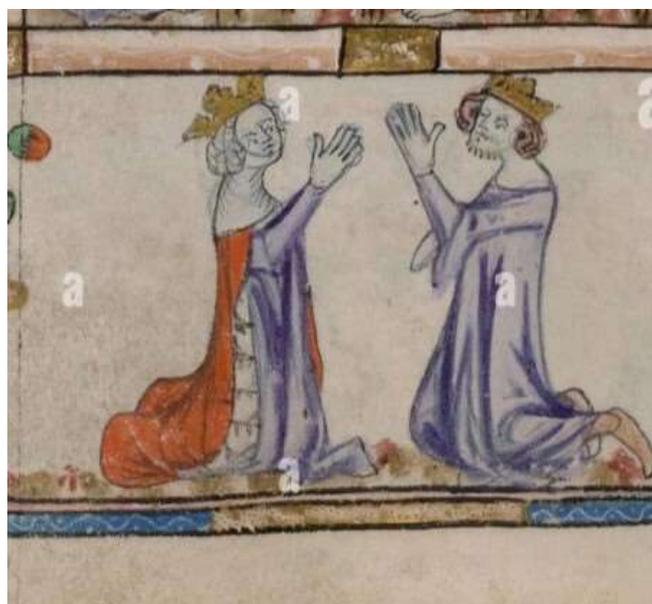


Figura 2.25 *Philippa di Hainaut e Edoardo III in preghiera*, Londra, British Library, Yates Thompson MS 13, f. 118v, secondo quarto del XIV sec.



Figura 2.26 *Philippa di Hainaut dona il manoscritto a Edoardo III*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 571. f. 6r, 1326



Figura 2.27 *Philippa di Hainaut e Edoardo III in preghiera*, Londra, British Library, Add MS 47680, p. 16v, 1326-1327.

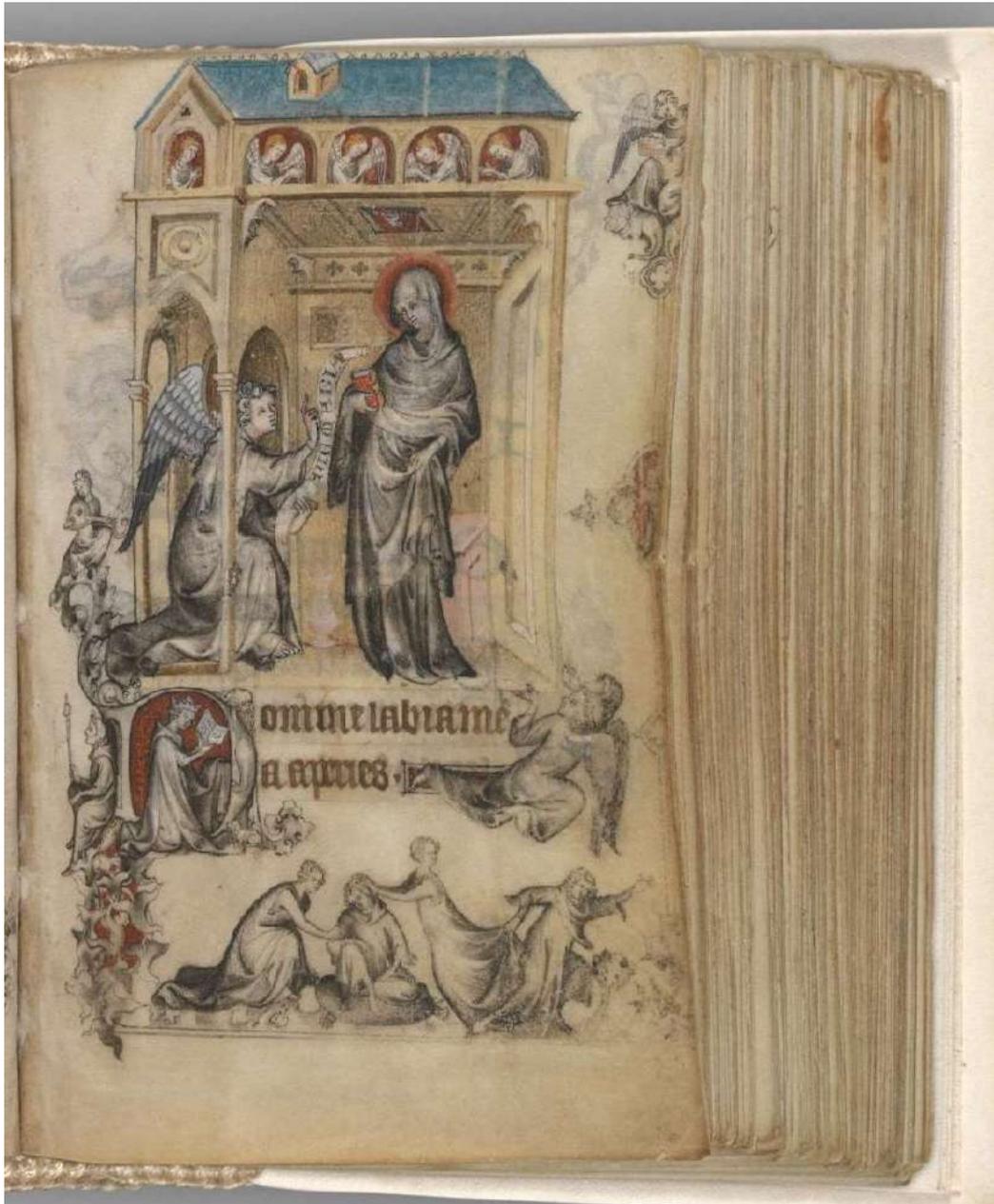


Figura 2.28 Jean Pucelle, *Annunciazione*, New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection, 54.1.2. f.16r, 1324-1328.



Figura 2.29 Jean Pucelle, *Miracolo del sepolcro di san Luigi*, New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection, 54.1.2. ff. 102v-103r, 1324-1328.



Figura 2.30 Jean Pucelle, *Giovanna II di Navarra in preghiera*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, NAL 3145, f. 11r, 1330-1340



Figura 2.31 *Giovanna I d'Angiò in preghiera*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1921, f. 185v.



Figura 2.32 Cristoforo Orimina, *Giovanna I d'Angiò in preghiera*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 4274, f. 2v, 1353 ca.



Figura 2.33 *Giovanna I d'Angiò con il suo libro d'ore*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1921, f. 200r, terzo quarto del XIV sec.



Figura 2.34 *La Vergine intercede per l'anima di Giovanna I d'Angiò*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1921, f. 240v, terzo quarto del XIV sec.



Figura 2.35 Giovanna I d'Angiò durante la messa, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1921, f. 237v, terzo quarto del XIV sec.



Figura 2.36 Giovanna di Borgogna commissiona a Jean de Vignay la traduzione dello *Speculum Historial*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 316, f.1, ante 1333.



Figura 2.37 *Giovanna di Borgogna* commissiona a *Jean de Vignay* la traduzione dello *Speculum Historial* Leida, Universitaire Bibliotheken Leiden, VGG F 3A, f.l. 1333 ca.



Figura 2.38 *Una regina prega davanti al suo libro d'ore*, Knihovna Národního muzea v Praze, V H 36, f. 77r, fine XIV sec.



Figura 2.39 *Santa*, Knihovna Národního muzea v Praze, V H 36, f. 61v, fine XIV sec.



Figura 2.40 *Assunzione della Vergine e Regina in preghiera*, Knihovna Národního muzea v Praze, V H 36, ff. 76v-77r, fine XIV sec.

IMMAGINI CHE RAPPRESENTANO PERSONE

A powerful affirmation of her personality¹⁵⁹

L'ultimo gruppo di immagini danno vita ad una rappresentazione differente delle regine, non come sovrane ma come persone, individui che si ricoprono una carica, ma mantengono un grado di autonomia dal grande archetipo della regina. Queste raffigurazioni sarebbero associabili, e riconducibili, alle due categorie precedenti solo trascurando una serie di caratteristiche che le distinguono dal canone. L'individualizzazione di queste raffigurazioni è resa più evidente non tanto dalla differenza con i suddetti canoni, ma dalle difformità fra un esemplare e l'altro (nel caso di due regine diverse) o nella somiglianza (nel caso che a essere raffigurata sia la stessa persona in manufatti diversi). Gli esempi che verranno presi in considerazione pertengono alla sfera, almeno visivamente, più pubblica, e rientrano nella categoria di opere monumentali votate a celebrare, commemorare e comunicare le figure delle varie regine. La maggioranza di questi manufatti sono monumenti funerari, ma ci pervengono altre modalità di divulgazione dell'immagine, come sculture e pitture celebrative o opere che commemorano la donazione di costruzioni, come chiese o cappelle. Infatti, dal 1200 in poi, in

¹⁵⁹ In questo modo Philippe Braunstein commenta il monumento funebre di Margherita da Brabante nel suo contributo in P. BRAUNSTEIN, *Emergence of the Individual*, in *A history of private life. Revelations of the medieval world*, a cura di G. DUBY, II, Cambridge (MA), Belknap Press of Harvard University Press, 1988, p. 557.

particolare nella penisola italiana e a partire dall'élite religiosa, le opere di celebrazione e commemorazione non sono più solo le proprie effigi funerarie, ma l'immagine del personaggio viene riprodotta in contesti più propriamente laici, distaccandosi dall'ideale religioso e promuovendo la figura in senso profano¹⁶⁰. Tuttavia, il diverso obiettivo di questi prodotti artistici non sarà materia centrale di questa analisi, ma piuttosto l'intersecarsi di questi media per evidenziare la figura che li ispirò.

Ci si trova, dunque, davanti ad una categoria di opere poco omogenea, anche per il destino riservato a questi manufatti, spesso soggetti a conseguenze della politica e al rimaneggiamento delle strutture che le ospitavano. Ma la loro particolarità non va letta solo nelle differenze stilistiche, bensì considerando altri elementi che collaborano alla visione di un contesto più ampio e complesso. Come si vedrà il luogo a cui erano destinate, spesso selezionato dalla regina stessa, è altrettanto significativo; come pure la disposizione del proprio corpo, o parti di esso, in relazione a santi e familiari, spesso ricostruendo ideali alberi genealogici, che narrano una versione precisa e soggettiva della storia di un individuo o addirittura di un regno.

¹⁶⁰ I. HERKLOTZ, «*Sepulcra*» e «*monumenta*» del Medioevo: studi sull'arte sepolcrale in Italia, Napoli, Liguori Editore, 2001, p. 313.

MONUMENTI

I morti nel medioevo erano commemorati e presenti nella società dei vivi per mezzo di oggetti e parole¹⁶¹. Questi strumenti di trasmissione della memoria venivano realizzati nelle situazioni più svariate, con intenti differenti e non sempre con il beneplacito della persona che si intendeva onorare. Oggetto primo della rimembranza di un individuo era la sua tomba, l'ultima materialità così strettamente legata alla persona stessa e mezzo della relazione fra i vivi e il morto, sia individualmente ma anche nella percezione collettiva della società¹⁶².

Effettivamente oggi, in particolare per le regine, sono questi i manufatti che testimoniano l'esistenza, e potenzialmente il carattere, di alcuni personaggi storici altrimenti dimenticati o relegati a voci di dizionari bibliografici. È il caso di Margherita di Brabante, moglie del più conosciuto Enrico VII, la cui figura, altrimenti esiliata nell'oblio di essere stata regina in un momento particolare della storia dell'impero dove il suo ruolo era costretto fra limiti costituzionali e religiosi¹⁶³, è oggi legata, nella memoria collettiva, al monumento funerario scolpito per lei da Giovanni Pisano [fig. 1]. Queste, fra le altre, testimonianze artistiche non svolgono la regolare funzione di conferma delle interpretazioni storiografiche arricchendole di dettagli, ma rivelano informazioni in altro modo inaccessibili.

¹⁶¹ S. FREQUIN, *A monument for an English Queen. The genealogical programme on the tomb of Filippa of Hainault (d. 1369) at Westminster Abbey, London*, in «Virtus | Journal of Nobility Studies», 28 (2021), p. 43.

¹⁶² R. MARCOUX, *Body, Liturgy, and Tomb Monuments in the Later Middle Ages*, in *A Companion to Death, Burial, and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe, c. 1300–1700*, a cura di P. BOOTH - E. TINGLE, Leiden, BRILL, 2020, p. 270.

¹⁶³ K.-U. JÄSCHKE, *From famous empresses to unspectacular queens: the Romano-German empire to Margaret of Brabant, countess of Luxemburg and queen of the Romans (†1311)*, in *Queens and queenship in medieval Europe: proceedings of a conference held at King's College London April 1995*, a cura di A. DUGGAN, Woodbridge, Boydell Press, 1997, pp. 75–108.

Il concetto di *'memoria'* risale alla classicità e veniva inteso da una parte come il monumento che trasmetteva il ricordo di qualcuno e dall'altra, per estensione, «la sua rinomanza presso i posteri, la sua fama»¹⁶⁴. Durante l'alto medioevo il termine si trasforma, significando invece i riti liturgici destinati alla commemorazione del defunto, abbandonando l'accezione di ricordo, o addirittura gloria, presso posteri. Il concetto antico di *memoria* viene recuperato alla fine dell'epoca medievale, quando i monumenti, non esclusivamente funebri, per la commemorazione di un individuo rappresentano una rievocazione in senso profano del defunto, dove questo viene ricordato di per sé stesso, e della sua esperienza terrena, e non in funzione di benedizione religiosa della sua anima¹⁶⁵.

Sono spesso le donne, principesse e regine, ad occuparsi di mantenere la memoria dei defunti: Giovanna d'Évreux per Carlo IV, Clemenza d'Ungheria per il figlio e i suoi antenati, Bianca di Navarra per la madre, il padre e la sorella, e per sua figlia, Bianca d'Orleans per la sorella Maria.

Benché il mantenimento della memoria fosse a prima vista individuale, la funzione politica e sociale di un monumento funebre era parte integrante della configurazione dello stesso. Inoltre, per le regine questo aspetto era fondamentale, essendo esse le congiunzioni della catena dinastica di una casata reale.

Queste memorie appartengono al gruppo di opere più accessibili al resto della società, più di sigilli e manoscritti. Ciò nonostante, in questo secolo, queste effigi abbandonano progressivamente la rappresentazione del corpo dettata da un'estrema idealizzazione tesa ad associare la propria persona a un ruolo preciso, ma di fatto impersonale, inserito nell'armonica struttura della società medievale. Il cambiamento da ideale a realistico (termine estremamente problematico, su cui si rifletterà più avanti) avvenne alla metà del Trecento¹⁶⁶. Sebbene sia anacronistico parlare di "ritratti" nell'epoca pre-moderna, intesi come rappresentazioni volte alla trasmissione dell'immagine realistica di un determinato individuo, molti studi hanno rilevato un crescente interesse, per la *mimesis* nelle rappresentazioni di

¹⁶⁴ HERKLOTZ, «*Sepulcra*» e «*monumenta*» del Medioevo p. 310.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 313.

¹⁶⁶ H. S' JACOB, *Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*, Leiden, Brill, 1954, p.18.

individui durante il XIV secolo¹⁶⁷. Questa corrente aveva le sue radici nella penisola italiana, con i lavori di Giotto, Nicola e Giovanni Pisano. I monumenti sepolcrali erano certamente la migliore tipologia artistica per sviluppare «un richiamo alla personalità individuale»¹⁶⁸. Dunque, si rileverà una somiglianza nelle raffigurazioni, non ci si deve in ogni caso aspettare dei veri e propri ritratti: gli artisti medievali, di fatto uno dei pochi elementi costanti dalla tarda antichità al Rinascimento, non si formavano per rappresentare la realtà con verosimiglianza, dacché per secoli gli individui erano identificati grazie all'abbigliamento, alle iscrizioni e agli stemmi. Questa nuova corrente di individualizzazione delle figure anche in base al loro aspetto non è solo dovuto a un rinnovato interesse delle corti della persona singola, che in alcuni casi si trasformerà in dei veri e propri ritratti, ma anche dal fatto che durante il XIII secolo la diffusione di stemmi e araldiche si estese anche a classi inferiori all'alta nobiltà, rendendo progressivamente più difficile riconoscere una persona solo in base ai simboli della sua casata¹⁶⁹.

Le effigi delle regine, dunque, sono l'ultima manifestazione della propria carica, ma anche della loro personalità, intesa ed estrinsecata in modi di volta in volta diversi.

FRANCIA

BOLLA PAPAIE E DIVISIONE DEI CORPI

Il 27 settembre 1299 il papa Bonifacio VIII emise la bolla papale *Detestande feritatis*, denunciando la pratica, in uso nell'alta aristocrazia, che alla morte di un individuo

¹⁶⁷ Gli studi si sono finora concentrati sulle figure dei re o imperatori. Vedi S. PERKINSON, *The likeness of the king: a prehistory of portraiture in late medieval France*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2009; G. S. WRIGHT, *The Reinvention of the Portrait Likeness in the Fourteenth Century*, «*Gesta*» *Robert Branner and the Gothic*, 39, n. 2 (2000): 117-34.; WHITTINGHAM, *The Chronology of the Portraits of Richard II*, 12-21.

¹⁶⁸ HERKLOTZ, «*Sepulcra*» e «*monumenta*» del Medioevo, cit. p. 305.

¹⁶⁹ PASTOUREAU, *L'effervescence emblématique*, pp. 113-114.

il corpo venisse smembrato e le sue parti bollite in modo da estrarne le ossa; queste ultime sarebbero state il contenuto del suo sepolcro. Bonifacio condannò duramente questa prassi e stabilì che il corpo di un individuo dopo la morte doveva essere subito portato al luogo di sepoltura prescelto oppure, nell'impossibilità di ciò, che venisse seppellito vicino al luogo della morte, e solo dopo *incineratis corporibus*, ovvero la dissoluzione naturale del corpo, le spoglie potessero essere traslate altrove¹⁷⁰. Il papa non espresse nei dettagli in quale misura e tempo si potesse considerare un corpo decomposto abbastanza da poterlo muovere, lasciando perciò un dubbio, e quindi spazio di manovra, su come approcciarsi al tema piamente, di fatto permettendo nuove eccezioni e raggiri per continuare a praticare un'usanza che ormai era divenuta tradizione.

In Francia la consuetudine di dividere i corpi nacque più come una necessità che come un atto simbolico, come nel caso di Luigi IX, morto in nord Africa. La volontà del re santo era di essere sepolto a Saint-Denis, il mausoleo della corona francese, ma le sue spoglie dovettero rimanere con l'esercito finché questo non fece ritorno in Europa: le ossa vennero separate dal corpo e riportate a Saint-Denis, mentre le sue viscere e il cuore, su richiesta Carlo I d'Angiò, fratello di Luigi IX, vennero portate in Sicilia e sepolte a Monreale¹⁷¹. Dal re santo in poi, tutte le spoglie dei reali di Francia ebbero, volontariamente o meno, lo stesso destino.

Le scelte di Filippo il Bello sulla destinazione del corpo del padre Filippo III scatenarono dispute polite e teologiche. È possibile che la bolla di Bonifacio fosse non solo un monito a una pratica ormai diffusa, che smembrava il corpo, costituzione sacra, ma una rivalsa politica, forse quasi personale, verso Filippo il Bello. Non sembra che il re francese si fece influenzare dalla bolla, e dispose nel suo testamento che il suo corpo venisse sepolto a Saint-Denis e che il suo cuore riposasse accanto a quello del padre nella chiesa dei Giacobini a Parigi¹⁷². Dalla bolla di Bonifacio in avanti, i reali di tutta Europa dovevano chiedere una dispensa papale per poter dividere il proprio corpo e allocarne la sepoltura nei luoghi

¹⁷⁰ BROWN, *Death and the Human Body in the Later Middle Ages*, pp. 221-222.

¹⁷¹ *Ibid.* p. 231.

¹⁷² *Ibid.* pp. 245-248.

desiderati. Tuttavia, in qualche modo la bolla ottenne l'effetto contrario: poiché la dispensa papale poteva essere ottenuta solo dai membri dell'alta nobiltà, e più precisamente i regnanti, la divisione del corpo divenne progressivamente un simbolo di potere e di status.

Il 20 aprile del 1351, il papa Clemente IV accordò a Giovanni II e alla moglie Giovanna I d'Alvernia, nonché a tutti i futuri re e regine di Francia il permesso di dividere e seppellire il proprio corpo in più di un luogo¹⁷³; questo mise sostanzialmente fine al conflitto, e alla lunga serie di permessi, fra il papato e la corona sulla disposizione dei corpi dopo la morte.

EVOLUZIONE ARTISTICA DELLE SCULTURE FUNERARIE

Come era stato per l'arte della miniatura, la scultura funeraria francese del Trecento è dominata da un manipolo di artisti a cui la maggior parte della committenza faceva riferimento, primo fra questi Jean de Liège. Lo scultore originario delle Fiandre fu attivo a Parigi fra il 1361 e il 1381, producendo numerose opere per regine, sia durante il loro regno che durante i periodi di vedovanza.

Dalla fine del XIII secolo si afferma un nuovo stile nelle tombe nobiliari e regali. Il sepolcro in semplice pietra calcarea viene sostituito da una tomba dalle qualità più scenografiche. La statua del defunto in alabastro o marmo bianco¹⁷⁴ ora si appoggia su una lastra di pietra nera, che ne esalta i dettagli. La policromia viene limitata ai particolari, come i capelli, i gioielli e le decorazioni degli indumenti¹⁷⁵. Il trattamento del colore, similmente al nuovo stile che si affermava nella miniatura con l'opera di Jean Pucelle, diventò meno vivido e assunse tonalità più delicate.

Le figure venivano incorniciate da un rilievo marmoreo, con un baldacchino al di sopra dell'effigie del defunto. Questi elementi sono andati persi o fortemente

¹⁷³ *Ibid.* p. 261.

¹⁷⁴ Sembra che almeno in questo ambito le fonti medievali non riconoscano una vera differenza fra questi due materiali, la cui resa stilistica in sculture di grande formato è la stessa. Vedi SCHMIDT, *Beiträge zu Stil und Oeuvre*, cit. p. 81, n. 2.

¹⁷⁵ SCHMIDT, *Beiträge zu Stil und Oeuvre*, cit. p. 82.

danneggiati, spesso le uniche fonti che ce li trasmettono sono i disegni. Queste cornici sono a mio parere assimilabili alle strutture architettoniche che contornavano i sigilli, come quelli di Giovanna I d'Alvernia e Bianca di Navarra [fig. 1.8, 1.9], in particolare il caso della cornice per il sepolcro di Giovanna di Borbone e Carlo V a Saint-Denis, e potrebbero essere l'insorgenza tridimensionale dei contorni decorati delle tombe dei secoli XII e XIII.

LUOGHI DI SEPOLTURA IN FRANCIA

I luoghi prediletti per la sepoltura delle regine erano fondamentalmente quattro: l'abbazia di Maubuisson, il convento dei Cordiglieri e quello dei Giacobini a Parigi, e la basilica di Saint-Denis.

La basilica di Saint-Denis, e le opere che conteneva, vennero drammaticamente danneggiate durante il corso della Rivoluzione francese, portando a decollazioni di statue, distruzione di queste o nel migliore dei casi la dispersione del manufatto. Un ottimo strumento per la ricostruzione degli assetti originari sono i disegni Francois-Roger de Gaignieres (1642-1715). Questi fanno parte di una raccolta in sedici volumi, oggi divisi fra la Bodleian Library di Oxford e la Bibliothèque nationale de France.

Nonostante i manuali liturgici suggerissero una sepoltura congiunta dei consorti¹⁷⁶, sembra non essere il caso delle regine francesi. Infatti, nell'abbazia di Saint-Denis vigeva la tacita regola che solo i re potessero riposarvi. Prima del Trecento, solo quattro regine erano state sepolte nella chiesa: Costanza d'Arles (†1032), Costanza di Castiglia (†1160), Margherita di Provenza (†1295) e Isabella d'Aragona (†1271)¹⁷⁷.

Al di fuori di Saint-Denis, dalla seconda metà del XIII secolo le sovrane iniziano a prediligere i conventi urbani degli ordini mendicanti: il convento dei Giacobini, e

¹⁷⁶ Vedi G. DURAND, *Rational ou manuel des divins offices de Guillaume Durand, évêque de Mende au treizième siècle, ou, Raisons mystiques et historiques de la liturgie catholique*, Paris, Louis Vivès, 1854.

¹⁷⁷ M. GAUDE-FERRAGU, *Les femmes et la mort: sépultures et funérailles des reines et des princesses au bas Moyen Âge*, in *Inhumations de prestige ou prestige de l'inhumation ?*, a cura di A. ALDUC-LE BAGOUSSE, Caen, Publications du CRAHM, 2009, p. 385.

quello dei Cordiglieri. A questo fenomeno si affianca la nuova tradizione della divisione del corpo, cuore e viscere, dando vita a multiple tombe per un singolo personaggio¹⁷⁸. Giovanna II di Borgogna, moglie di Filippo V, predispose nel suo testamento¹⁷⁹ redatto nel 1319 che il suo corpo venisse sepolto nel convento dei Cordiglieri mentre il suo cuore accanto al marito a Saint-Denis.

A metà del XIV secolo, la regola tacita che riservava ai soli sovrani la facoltà di eleggere la sepoltura nella necropoli reale di Saint-Denis non impedì a certe vedove e principesse reali di segnare lo spazio funerario più importante del regno, «appropriandosi delle cappelle situata negli angoli dei bracci del transetto».¹⁸⁰

Il primo desiderio esplicito di seppellire il proprio corpo nella basilica di Saint-Denis è di Giovanna di Borgogna (†1349), moglie di Filippo VI, in entrambi i suoi testamenti (1329¹⁸¹ e 1336¹⁸²). Dopo di lei tutte le regine ebbero sepoltura nella basilica. Questo era probabilmente dovuto al cambio dinastico: con la fine della dinastia capetingia e l'inizio della casata dei Valois¹⁸³. Il costume di essere sepolte nella basilica viene iniziato da Giovanna d'Évreux. Dopo il suo intervento, gli spazi della chiesa di Saint-Denis si trasformeranno in un palco di per le affermazioni di potere e di posizione per le regine francesi.

CLEMENZA D'UNGHERIA

Il periodo in cui Clemenza d'Ungheria fu regina fu straordinariamente breve: solo dieci mesi dopo le nozze con Luigi X, quest'ultimo morì di malattia nel giugno del 1316. Clemenza sopravvisse al marito altri dodici anni. Nel suo testamento¹⁸⁴,

¹⁷⁸ Traduzione mia, in GAUDE-FERRAGU, *Les femmes et la mort* cit. pp. 386-387.

¹⁷⁹ Paris, Archives Nationales, J 404 A n°23, folia 358r-359v

¹⁸⁰ D. BERNE, *L'action mémorielle des princesses capétiennes à Saint-Denis au XIVe siècle*, in «Histoire de l'art», 63 (2008), 1, pp. 35-44.

¹⁸¹ Paris, Archives Nationales, J 907 n°6.

¹⁸² Paris, Archives Nationales, J 1044 n°23.

¹⁸³ GAUDE-FERRAGU, *Les femmes et la mort*, cit. p. 387.

¹⁸⁴ J.-P. MORET DE BOURCHENU, *Histoire de Dauphiné et des princes qui ont porté le nom de Dauphins, particulièrement de ceux de la troisième race, descendus des barons de la Tour-du-Pin*,

redatto poco prima della sua morte, predispose il luogo della sua sepoltura in base al luogo della sua morte. Probabilmente influenzata dalla scomparsa repentina del consorte, già nel 1316 Clemenza richiese la dispensa dalle indicazioni del *Detestande feritatis* al neoletto papa Giovanni XXII¹⁸⁵. In questa scelta decise di allinearsi con la dinastia paterna: volle che il suo corpo e le viscere fossero sepolti a Parigi nel convento dei Giacobini, vicino al cuore del suo bisnonno Carlo I d'Angiò, di cui già aveva commissionato una nuova tomba nel 1326¹⁸⁶; mentre il suo cuore era destinato al convento domenicano di Notre-Dame-de-Nazareth a Aix-en-Provence, dove riposavano le spoglie di Carlo II di Napoli, suo nonno.

L'effigie che doveva racchiudere il cuore non è sopravvissuta alla distruzione del convento di Nostre-Dame de Nazareth. Mentre il *gisant* proveniente dal convento dei Giacobini è oggi a Saint-Denis, ma posizionato lontano dalle tombe del marito e del figlio. Sebbene il suo testamento non riveli nulla sulla commissione di questi monumenti, è auspicabile che siano stati prodotti su richiesta della regina stessa. Infatti, Clemenza nel suo testamento predispone i fondi per la realizzazione della sua tomba in Provenza, ma non lascia alcuna indicazione per la sepoltura a Parigi; come nota Mariah Proctor-Tiffany, questa dato indica che la regina aveva già commissionato la creazione della sua effigie¹⁸⁷. Sulla posizione delle effigi di Clemenza ci pervengono testimonianze discordanti: infatti anche se nelle disposizioni della regina si indica Saint-Denis come luogo di sepoltura, una rendicontazione delle tombe nella basilica risalente alla fine del XIV secolo¹⁸⁸ cita

sous le dernier desquels a été fait le transport de leurs États à la couronne de France., II, Geneva, Fabri & Barrillot, 1722, pp. 217-221.

¹⁸⁵ Jean XXII (1316-1334): *Lettres communes analysées d'après les registres dits d'Avignon et du Vatican*, a cura di G. MOLLAT, III, Paris, A. Fontemoing, 1906, n. 884.

¹⁸⁶ BROWN, *Death and the Human Body in the Later Middle Ages*, cit. pp. 233-234.

¹⁸⁷ M. PROCTOR-TIFFANY, *Medieval art in motion: the inventory and gift giving of Queen Clémence de Hongrie*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 2018, pp. 28-29.

¹⁸⁸ Nel manoscritto Add ms 32097 della British Library, f. 164r. Trasmesso da A. VIDIER, *Inventaire des reliques et liste des sépultures de rois de France qui se trouvaient dans l'abbaye de Saint-Denis au XIV^e siècle*, in «Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France», 28 (1901), 1, p. 147.

una «Clementia regina»¹⁸⁹. È difficile sapere però se lo scrittore avesse interpretato in modo scorretto qualche epitaffio o se il *gisant* destinato al convento dei Giacobini fosse già stato spostato nella necropoli reale in quella data.

Questa scultura [fig. 3.2], rappresenta Clemenza a figura intera, in posizione di preghiera. Sopra l'abito semplice porta il mantello, i cui cordoni sono uniti sotto i polsi delle sue mani, che si rifanno all'iconografia, tesa a rappresentare l'importanza dell'interiorità, già discussa nei sigilli. Il panneggio della veste è ampio ma morbido, e tende a sagomarsi sulla figura, come mostra il dettaglio del ginocchio destro rialzato. In capo porta la corona [fig. 3.3], in cui si possono notare nove solchi ovali. Si è pensato di identificare la corona che la figura indossa come quella descritta nel suo inventario come: «Unbon chappel d'or ouquel il a 10 gros balois, 50 petits emeraudes et 40 grosses pelles, présié 800 livres.»¹⁹⁰. Le nove cavità ovali in origine contenevano probabilmente delle riproduzioni in vetro delle gemme, come nella corona di Giovanni I, figlio di Clemenza d'Ungheria, dove si conserva ancora la pietra centrale. Il viso è armonico, gli occhi hanno una forma allungata, la bocca è piccola e quasi accennata, specialmente se osservata di profilo. Il naso è stato parzialmente ricostruito. Il mento pronunciato è coperto dall'alto soggolo, accompagnato dal velo. L'innaturale larghezza della testa è da ascrivere al dettaglio di mostrare il volume dei capelli acconciati sotto il velo; quest'ultimo in tutte le tombe di regine e principesse francesi sta a rappresentare lo status di vedovanza della sovrana raffigurata¹⁹¹. Ai suoi piedi stanno due cagnolini [fig. 3.4], simbolo di fedeltà, che al collo portano tre campanellini. Il dettaglio dei campanellini non è raro nelle tombe signorili, poiché erano tipici dei cuccioli addestrati delle famiglie aristocratiche¹⁹².

¹⁸⁹ «In descensus versus chorum, ad eadem partem ecclesie, sub eodem lineo scrinio, sunt sub ymaginibus de albastro Philippus, filius sancti Ludovici, Clementia regina et Philippus Pulcher» in *Ibid.*

¹⁹⁰ Inventario della regina Clemenza d'Ungheria citato in PROCTOR-TIFFANY, *Transported as a rare object of distinction*, cit. p. 221 n. 48.

¹⁹¹ PROCTOR-TIFFANY, *Medieval art in motion*, cit. p. 5.

¹⁹² Compagno allo stesso modo in marmo nella tomba di Anna di Bretagna (datata però a circa cento anni dopo la realizzazione di queste due), e i cani delle tombe di Maria di Spagna, Margherita delle Fiandre e Giovanna di Borbone presentano un piccolo foro sul collare,

Non ci rimangono documenti su chi commissionò questa effigie, ma anche in mancanza di riprove è plausibile che sia stata lei stessa a ordinarne la produzione. Questa ipotesi si basa anche sulla datazione della scultura in un periodo vicino alla morte di Clemenza d'Ungheria al 1328. L'attribuzione di Zoltán Gyalóky dei *gisant* di Clemenza d'Ungheria e Filippo IV il Bello a Jean Pépin de Huy e alla sua bottega è puramente stilistica e non suffragata da fonti storiche e documentarie. La somiglianza stilistica fra la scultura della regina e altre opere accertate di Jean Pépin de Huy, come il *gisant* di Giovanni il Postumo, figlio di Clemenza, supportano questa attribuzione. Inoltre proprio la commissione da parte della regina di quest'ultima effigie suffraga ulteriormente la possibilità che sia lo scultore l'autore della tomba di Clemenza d'Ungheria.

Una testa marmorea citata nell'articolo di Gyalóky¹⁹³, conservata al museo des Beaux-Arts di Arras, mostra delle somiglianze stilistiche. L'opera in oggetto è un raro caso di sculture in un alto rilievo poco spesso, e ancora tutt'uno con la lastra tombale. Lo studioso adduce anch'essa alla mano di Jean Pépin de Huy, ma il confronto con le opere accertate dello scultore, che mostrano una mano più raffinata di quella di questo volto, indebolisce questa ipotesi¹⁹⁴.

L'attribuzione a Jean Pépin de Huy non è facile e gli studi sono spesso discordanti sull'argomento. Dal punto di vista documentario abbiamo notizia dell'attività (e residenza) a Parigi dello scultore, nel contratto stipulato per la realizzazione della tomba di Ottone IV di Borgogna, conte d'Artois, commissionata dalla moglie Mahaut d'Artois. Il documento, in data 4 giugno 1312, prescrive il pagamento e i doveri dello scultore¹⁹⁵. Grazie a questo documento, e un altro datato 18 maggio

probabilmente per aggiungere un campanellino in metallo. D.L. SADLER, *The Canine Domain: At the Feet of Royal Tomb Effigies in Saint-Denis*, in *Our Dogs, Our Selves: Dogs in Medieval and Early Modern Art, Literature, and Society*, a cura di L.D. GELFAND, Leiden, BRILL, 2016, p. 273 e n. 33.

¹⁹³ Detail of the tomb effigy of an unknown woman, c. 1300-1325. Arras, Musée des Beaux-Arts. in GYALÓKAY, *From France to Central Europe*, p. 13.

¹⁹⁴ *Les fastes du gothique: Le siècle de Charles V. Galeries nationales du Grand Palais, 9 oct. 1981-1er fevr. 1982*, a cura di F. BARON, Paris, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1981, pp. 67-68.

¹⁹⁵ T.G. FRISCH, *Gothic art 1140-c. 1450: sources and documents*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1971, pp. 113-114.

1311, possiamo abbozzare le tempistiche di realizzazione di un *gisant*. Nel documento del 1311 Mahaut d'Artois ordinava il pagamento dell'anticipo a Jean Pépin, di 80 lire¹⁹⁶; perciò, le trattative per l'opera dovevano essere già iniziate. Nel documento del 1312, la data di consegna è fissata per la metà di agosto dell'anno dopo. Un terzo documento, del 20 settembre 1313, firmato e sigillato da Jean Pépin conferma la ricevuta del pagamento. Dunque, si può stimare che la commissione, produzione e messa in loco del monumento sepolcrale impegnassero lo scultore e la sua bottega per due anni e mezzo circa.

GIOVANNA DI BORGOGNA E ARTOIS

Sebbene nulla rimanga dei monumenti funerari della regina Giovanna di Borgogna e Artois, abbiamo testimonianza delle sue scelte in merito alla sua sepoltura. La regina ottenne durante la sua vita la dispensa per dividere il suo corpo dopo la morte e allocarne le parti in luoghi diversi. Nel suo testamento del 27 agosto 1319¹⁹⁷ dispose che il suo corpo riposasse nel convento dei Cordiglieri a Parigi; il suo cuore doveva invece riposare a Saint-Denis, ai piedi del marito, fosse lui deceduto prima di lei, o dove il re avesse disposto, fosse stato lui a sopravvivere; le sue interiora dovevano essere sepolte nell'abbazia di Longchamp, fosse la regina morta in Francia, oppure nella chiesa francescana di Gray, se fosse deceduta in Borgogna. Queste disposizioni rappresentavano una novità al tempo, infatti Giovanna di Borgogna e Artois fu la prima sovrana di Francia a volere una sepoltura tripartita¹⁹⁸, pure in contrasto con la decisione del marito Filippo V, che inizialmente scelse per sé un'unica tomba a Saint-Denis¹⁹⁹.

¹⁹⁶ C. DEHAISNES, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle. 627-1373*, I, Lille, Imprimerie L. Daniel, 1886, p. 198.

¹⁹⁷ Parigi, Archives Nationales, J 404A n° 23, citato in BROWN, *Death and the Human Body in the Later Middle Ages*.

¹⁹⁸ BROWN, *Death and the Human Body in the Later Middle Ages* cit. pp. 258-259.

¹⁹⁹ Filippo V cambiò poi il suo testamento nel 1322, optando anche lui per una sepoltura tripartita.

Sappiamo che almeno il cuore di Giovanna venne effettivamente sepolto a Saint-Denis, grazie a un documento di pagamento del 1329-1330 per lo scrigno (*archa*) che doveva contenerlo²⁰⁰. Inoltre, Jacques Doublet descrive la tomba della regina: posizionata ai piedi di quella del marito, su una lastra di marmo nero, il *gisant* (quasi sicuramente in marmo bianco ma il testo non lo specifica) della sovrana che tiene fra le mani il proprio cuore²⁰¹. Le tombe a lei dedicate vennero probabilmente distrutte o rovinate molto presto; quella nel convento dei Cordiglieri venne distrutta in un incendio nel 1580²⁰². Le altre non dovettero sopravvivere molto più a lungo poiché non compaiono negli elenchi compilati da Gaignières all'inizio del XVIII secolo²⁰³.

GIOVANNA D'ÉVREUX

Giovanna d'Évreux fu regina per soli tre anni, ma passò successivi quaranta a progettare la destinazione dei suoi beni e del suo corpo. La regina optò per la triplice divisione delle sue spoglie: il suo corpo, come quello del suo sposo Carlo IV, doveva riposare nella basilica di Saint-Denis, mentre il suo cuore e quello del consorte erano destinati al convento dei Cordiglieri a Parigi, e ad ultimo, in una tomba congiunta con il consorte, le viscere nell'abbazia di Maubuisson. Oggi sopravvivono i monumenti per la sepoltura del corpo e delle interiora. La tomba del cuore di Giovanna d'Évreux, originariamente al convento dei Cordiglieri, oggi perduta, è attribuita a Jean de Saint-Omer²⁰⁴.

Se la pratica della sepoltura ripartita non era più una novità, lo fu certamente il progetto di Giovanna d'Évreux di porre il suo sepolcro, per il corpo, accanto al

²⁰⁰ Parigi, Archives Nationales, LL 1241, f. 93v. citato in BROWN, *Death and the Human Body in the Later Middle Ages*.

²⁰¹ J. DOUBLET, *Histoire de l'abbaye de S. Denys en France*, Paris, Jean de Heuqueville, 1625, p. 1296.

²⁰² S. BLASER-MEIER, *Hic iacet regina. Form und Funktion figürlicher Königinnengräbmäler von 1200 bis 1450*, Peterberg, Michael Imhof Verlag, 2018, p. 223.

²⁰³ Parigi, Bibliothèque nationale de France, Clairambault 1046.

²⁰⁴ F. DE MELY, *Les grands tombiers du Moyen Âge*, in «La Renaissance de l'Art français», 5 (1922), p. 660.

consorte nella basilica di Saint-Denis. Rompendo, quindi, una lunga tradizione, immutata dalla fondazione dell'abbazia stessa, per cui solo i re di Francia vi potevano essere sepolti. L'unica eccezione fino a quel momento era stata Isabella d'Aragona, consorte di Filippo III, sepolta a Saint-Denis per volere di quest'ultimo²⁰⁵, e Giovanna di Borgogna e Artois, di cui venne sepolto solo il cuore e ai piedi del marito.

Giovanna d'Évreux ottenne il suo posto non per decisione del marito, ma per accordo personale con l'abate Gilles Rigaud, il 1° agosto 1343²⁰⁶. Il processo per ottenere questo privilegio fu tutt'altro che semplice, e fu possibile probabilmente solo grazie alle straordinarie capacità politiche e diplomatiche di Giovanna d'Évreux. Il desiderio della regina di intervenire nella basilica era sicuramente legato al fatto che l'abbazia aveva rifiutato la donazione del defunto re per la celebrazione di messe commemorative per la sua persona. Perciò dalla morte di Carlo IV non si diceva messa in suo onore. La regina si mosse per risolvere l'indignitosa situazione con lo strumento più efficace di sua stessa invenzione: l'esecuzione anticipata del proprio testamento. Sembra che Giovanna durante il corso della sua vita dettò fino a cinque testamenti, un numero altissimo per il tempo, e richiese il permesso ai vari re che si avvicendarono nel corso della sua vita di attuarne già in vita almeno delle parti. Questo le permetteva, al contrario di semplici donazioni, di aggiungere una solennità maggiore ai suoi atti e assicurarsi che venissero effettivamente eseguite²⁰⁷.

Forte delle sue capacità diplomatiche, Giovanna iniziò le trattative con l'abate Guy de Châtres nel 1339, con un lungo gioco di pia seduzione, fatto di reliquiari, restauri di cappelle e fondazioni di messe. Alla fine, la regina riuscì a portare dalla sua parte l'austero abate, che dimessosi all'inizio del 1343 partecipò alla prima udienza della rendicontazione delle donazioni anticipate di Giovanna, e

²⁰⁵ BERNE, *L'action mémorielle des princesses*, cit. p. 35.

²⁰⁶ Parigi, Archives nationales, K 43, n° 27.

²⁰⁷ BROWN, *Jeanne d'Évreux*, pp. 57-83.

probabilmente promosse la soluzione dell'accordo siglato dal suo successore nell'agosto di quell'anno²⁰⁸.

Giovanna fu anche la prima donna a fondare una cappella nella basilica²⁰⁹; il documento²¹⁰ del 1343 trasmette che la regina donò dei reliquiari e la sua corona, e incaricò due cappellani per dire messa perpetua per lei, il marito e le due figlie. La cappella «que nous y avons nouvellement ordenée»²¹¹, doveva essere sostanzialmente già completata in quella data. Oggi la struttura e l'arredo originali sono perduti²¹², ma sopravvivono le effigi di Carlo IV, Giovanna d'Évreux, e delle loro figlie Maria di Francia e Bianca d'Orleans.

La statua della regina è collocata oggi, insieme a quella del marito, di fianco all'effigie di Filippo V [fig. 3.5]. Della statua originale sono andate perdute le mani e i pennacchi della corona, oggi integrati da dei restauri. La parte originale della corona mostra dei fori, che verosimilmente ospitavano delle pietre dure. La regina indossa soggolo e velo che le nascondono gran parte del viso, ma entrambi sono ben modellati sui volumi, lasciando visibile la forma del mento e alludendo alle due trecce arricciate ai lati del viso [fig. 3.6]. Il panneggio è delicato come il viso della regina. La veste che porta è ampia e lunga, coperta da un mantello allacciato sul petto, rispettando perfettamente il canone iconografico che si addiceva a una scultura funeraria di una sovrana del periodo. Tuttavia, al di là della stereotipizzazione della figura, nella resa della figura si coglie una nuova attenzione ai volumi, evidente nelle profonde pieghe del panneggio, nella tridimensionalità del viso e nella morbidezza del tessuto drappeggiato sul collo della regina. Ma ancora di più, il raffinato lavoro sulle superfici che acquisiscono una grana nuova, sensibile alla veridicità della figura.

²⁰⁸ *Ibid.* pp. 67–68.

²⁰⁹ LORD, *Jeanne d'Évreux as a Founder of Chapels*, cit. p. 24.

²¹⁰ Paris, Archives nationales, K 43, n° 27 bis

²¹¹ DOUBLET, *Histoire de l'abbaye de S. Denys*, cit. p. 971.

²¹² Per un elenco dei pezzi e dei cambiamenti della cappella vedi LORD, *Jeanne d'Évreux as a Founder of Chapels*, cit. pp. 27-29.

Ai suoi piedi vi è una coppia di cani: questo animale simbolo di fedeltà era comunemente rappresentato ai piedi di regine e donne nobili. Prima del XIV secolo, era presente un unico cane, mentre in questo secolo iniziano a essercene due. Questi cagnolini, spesso ignorati dalla critica, risultano un elemento interessante per attribuire una datazione o un autore alla singola effigie. Questa presenza di più di un animale, nella tomba di Giovanna nello specifico, è stata interpretata come una «witty footnote»²¹⁵, tipica di quell'umorismo che si presenta anche nei margini del libro d'ore appartenuto alla regina; tuttavia, bisogna tenere in conto che il dettaglio dei due cagnolini era già presente in altre effigi dello stesso periodo e anche precedenti; quindi, non possiamo considerare questa caratteristica come specifica e speciale di Giovanna d'Évreux.

In merito all'accoppiamento alquanto anticonvenzionale dell'effigie di Giovanna d'Évreux con quella del marito e del precedente re ci giungono informazioni contrastanti. La composizione originale è oggetto di discussione: nei disegni di Gaignières²¹⁴ la statua stava da sola su un sarcofago di marmo nero. Ma una descrizione di fine XIV secolo dei monumenti dentro Saint-Denis²¹⁵ suggerirebbe altrimenti:

Ad partem septentrionalem, prope magnum altare, sepulti sunt simul secundum ordinem, sub sepulcris marmoreis, cum ymaginibus de alabastro, primo loco: Philippus Longus, Philippi Pulchri secundogenitus; deninde Johanna Ebrouensis et Karolus, filius Philippi Pulchri tertio genitus, predictae regine maritus; post hos Johanna de Burgundia et Philippus de Valesio, ejus maritus; et in eodem ordine sepultus est Johannes rex, predicti Philippi filius.

L'elenco è stato variamente interpretato: Carla Lord, probabilmente sulla base 'simul', ne ha visto la dimostrazione che i *gisant* riposassero in trio già dall'inizio²¹⁶. Dall'altra parte Jessica Baker interpreta la descrizione come di una tomba doppia

²¹⁵ *Ibid.* p. 32.

²¹⁴ Oxford, Bodleian Library, Ms Gough Drawings Gaignières 2, f. 36.

²¹⁵ A. VIDIER, *Inventaire des reliques et liste des sépultures des rois de France qui se trouvaient dans l'abbaye de Saint-Denis au XIVe siècle*, in «Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France», 1901, p. 147.

²¹⁶ LORD, *Jeanne d'Évreux as a Founder of Chapels*, cit. p. 32.

per i coniugi²¹⁷. Se fosse questo il caso, questo monumento sarebbe il primo a controvertere modalità tradizionale e dare il là a tutte le successive tombe congiunte nella basilica e altrove²¹⁸. Questa opzione è suffragata dall'epitaffio della tomba, riportato da Michel Félibien²¹⁹, che indica entrambi i sovrani. Nell'iscrizione viene menzionata la data di morte di Carlo IV (†1327) mentre quella di Giovanna non è riportata. Questo ha fatto ipotizzare che Giovanna fosse viva al momento della realizzazione della tomba e che quindi possa averla commissionata lei stessa²²⁰. Sappiamo quindi che Giovanna d'Évreux doveva essere ancora viva al momento dell'incisione dell'epitaffio; la scultura che ritrae Giovanna è posteriore alla morte del consorte, poiché indossa il velo, simbolo di vedovanza; perciò, sicuramente la regina deve aver avuto una partecipazione durante la produzione del suo *gisant*. Sappiamo che la tomba era stata completata nel 1371, perché nel suo testamento redatto nell'anno dispone solo la produzione della tomba per le viscere, mentre «les autres tombes pour nostre cors et nostre cuer sont faictes»²²¹. Sulla composizione originale è più plausibile l'idea che i due *gisant* dei consorti fossero posti su un'unica tomba, ma senza Filippo V, in luce del documento dove se si legge il «*simul*» come 'insieme (sulla stessa tomba)', tutti e sei i personaggi sarebbero stati su una lastra comune, cosa altamente improbabile. Infatti, le tombe di Giovanna di Borgogna, Filippo VI e Giovanni II il Buono furono commissionate da Carlo V solo nel 1364 e non ci sono documenti che indichino un riposizionamento dei *gisant* precedenti. Perciò, sembra più corretto pensare alle statue di Giovanna d'Évreux e Carlo IV come originariamente in una tomba congiunta.

La morte inattesa di Carlo IV non gli permise di predisporre un'adeguata sepoltura per sé stesso, tanto da non essere riuscito ad assicurarsi una dignitosa

²¹⁷ J. BARKER, *Stone fidelity: marriage and emotion in medieval tomb sculpture*, Woodbridge, The Boydell Press, 2020, p. 100.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ M. FELIBIEN, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France*, Paris, Chez Frederic Leonard, 1706, p. 553.

²²⁰ BARKER, *Stone fidelity*, cit. p. 100.

²²¹ Dal testamento di Giovanna d'Évreux Parigi, Bibliothèque nationale de France, MS Français 7855, pp. 341-415. Citato in BROWN, *Jeanne d'Évreux*, cit. p. 74 n. 60.

commemorazione all'interno della basilica. Nel suo testamento del 1324²²² aveva indicato unicamente i luoghi di sepoltura, ossia il suo corpo era destinato a Saint-Denis, il cuore al convento dei frati predicatori di Parigi e, se possibile, l'abbazia di Maubuisson per le viscere. Fu Filippo VI a commissionarne l'effigie funeraria²²⁵, che era probabilmente già ultimata nel 1330.

Tuttavia, Giovanna d'Évreux ottenne il permesso di essere seppellita nella basilica solo nel 1343. Dal testamento del 1371 di Giovanna d'Évreux apprendiamo che Hennequin de Liège, scultore di origine mosana, era stato pagato per installare le tombe, dunque già realizzate, per il corpo a Saint-Denis e il cuore al convento dei Cordiglieri²²⁴. La mancanza di una datazione certa per questa effigie, e la differenza stilistica con il *gisant* del marito, hanno aperto la strada a varie interpretazioni. Si è pensato di ricondurre l'autorialità a Hennequin de Liège in luce del suo coinvolgimento al completamento del lavoro²²⁵. Dall'altra parte lo stile, meno vigoroso di quello che contraddistingue lo scultore mosano, farebbe preferire una datazione più alta²²⁶, vicina alla commissione della tomba del defunto marito nel 1329. Oppure si potrebbe ipotizzare una commissione intorno a quella data con una rielaborazione di Hennequin negli anni Settanta, per aggiornare lo stile della statua²²⁷. Incrociando i dati cronologici e stilistici mi sembra verosimile collocare la realizzazione originale del *gisant* al terzo, se non al quarto, decennio del secolo, quando Giovanna doveva aver maturato l'intenzione di essere sepolta accanto al marito. Una datazione più alta, intorno al 1330, è screditata dal divario stilistico fra il *gisant* di Clemenza d'Ungheria e questo. Sebbene le due statue appartengano allo stesso sistema iconografico, condividono ben poche somiglianze dal punto di vista stilistico, è, perciò, da escludersi un'attribuzione a Jean Pépin de Huy o alla sua

²²² Parigi, Archives Nationales, J 404, n° 29, 296is.

²²⁵ GYALÓKAY, *From France to Central Europe*, cit. 1, p. 9.

²²⁴ B. PROST, *Quelques documents sur l'histoire des arts en France, 2: d'après un recueil manuscrit de la Bibliothèque de Rouen*, in «Gazette des beaux-arts: la doyenne des revues d'art», 36 (1887), p. 238.

²²⁵ SCHMIDT, *Beiträge zu Stil und Oeuvre*, cit. p. 100.

²²⁶ P. VITRY - G. BRIERE, *L'église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux; notice historique et archéologique*, Paris, D. A. Longuet, 1908, p. 127.

²²⁷ SCHMIDT, *Beiträge zu Stil und Oeuvre*, cit. p. 100.

bottega, i cui elementi caratteristici delle sopracciglia che si ricongiungono nelle linee del naso e del viso tondo, non si presentano nella pratica scultorea di chi produsse il *gisant* di Giovanna d'Évreux.

Jean Pépin de Huy è stato rivestito dalla storiografia della carica di illustre maestro di uno dei grandi protagonisti della scultura francese della seconda metà del secolo, il già citato, Hennequin 'Jean' de Liège²²⁸; questa relazione fra i due è tanto affascinante quanto improbabile. L'idea di questa connessione deriva dalla donazione di denaro alla «fame feu Jehan de Huy», Marguerite, nel testamento di Hennequin²²⁹. La donna non è appellata come 'vedova' nel documento, ma Jean Pépin de Huy sarebbe stato novantenne²³⁰ al periodo della stesura del testamento, cosa estremamente improbabile. Un 'Jehan de Huy' compare, nel 1384, come muratore in un cantiere per il duca Giovanni di Berry²³¹. Tuttavia, assegnargli il ruolo di marito di Marguerite sarebbe affrettato, infatti il cognome 'de Huy' non era raro a Parigi in quegli anni. Se la questione dell'identificazione dei diversi 'Jehan de Huy' è di per sé importante per tracciare l'influenza dell'arte mosana nella capitale francese, è qui rilevante poiché recide quello che si pensava essere un collegamento diretto fra il grande maestro delle commissioni nobili del primo

²²⁸ Seguono questa narrativa A. MICHEL, *Les statues de Charles IV le Bel et de Jeanne d'Évreux*, in «Musées et monuments de France: revue mensuelle d'art ancien et moderne», 2 (1907), pp. 16-18; J.G. NOPPEN, *A Tomb and Effigy by Hennequin of Liege*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 59 (1931), 342, p. 114.

²²⁹ F. BARON, *Autour de Jean de Liège et de Thomas Privé*, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1989 (1991), 1, pp. 112-114.

²³⁰ Non esiste una vera cronologia della vita di Jean Pépin de Huy. Dai documenti sopracitati sappiamo che lavorò a Parigi nel periodo compreso fra il 1311 e il 1329. Dato che la prima commissione nota è quella della contessa d'Artois, dobbiamo ipotizzare che Jean nel 1311 fosse uno scultore formato e autonomo, forse già con una sua bottega; perciò, è praticamente impossibile che al momento della commissione avesse meno di vent'anni. Doveva essere nato almeno alla fine degli anni Ottanta del secolo precedente. Quindi alla data del testamento avrebbe avuto minimo novant'anni. Inutile dire un'età per quel tempo sostanzialmente miracolosa.

²³¹ A. DE CHAMPEAUX - P. GAUCHERY, *Les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry, avec une étude biographique sur les artistes employés par ce prince*, Paris, Champion, 1894, pp. 89, 111-113.

Trecento con lo scultore che produsse, insieme a André Beauneveu, i capolavori della scultura francese della seconda parte del XIV secolo.

HENNEQUIN DE LIÉGE (1330-1380)

Si conserva il documento inventariale della successione per i beni di Hennequin de Liège, conservato all'archivio Nazionale di Francia²³². Il documento era stato segnalato per la prima volta da M. François Delaborde alla *Société nationale des antiquaires de France* nel 1891²³³, in riferimento al monumento funebre per Bianca d'Orleans, figlia di Giovanna d'Évreux. Il documento funge inoltre da chiarimento per discriminare fra Hennequin 'Jean' de Liège e Jean de Liège, il primo fiammingo e scultore di marmo, e il secondo francese e intagliatore di legno²³⁴.

Il documento rivela pure le strette relazioni con artisti originari di Liège, con cui intratteneva rapporti commerciali e personali²³⁵, come il pittore a cui probabilmente Hennequin affidava la decorazione delle sue sculture²³⁶. Nonostante la presenza di questo documento e l'attribuzione, seppur dibattuta, di varie opere, la letteratura su questo scultore è scarsa.

TOMBA MAUBUISSON

A Hennequin du Liege, ymagier à Paris, pour faire descendre du trésor de l'église de Saint-Denis en France, l'image d'albâtre et l'asseoir sur la tombe de mad. Dame [la reine] en lad. Eglise, XL sols parisis. Item, pour semblablement en l'église des Freres mineurs de Paris où le cueur de mad. Dame fut ensepulturé, XXXII sols parisis, (total) LXXII sols parisis 2. A luy, pour une tombe de marbre noir de Binant, d'environ 5 pieds de lonc et de 4 pieds de lé, bouée 3 aux 4 costez, à espondes 4 et soubassemens bouez dud. Marbre tout autour de lad. Tombe, et dessus ycelle a 2 images d'albâtre blanc, l'un pour un roy, l'autre pour une reyne, chacune image de un doit d'eslevence par dessus led. Marbre, qui tiennent en leurs mains chacune une ronde chose (sic), et dessous leur teste chacun un tanné orilier, et dessus 2

²³² Parigi, Archives nationales, L 621, n° 42.

²³³ «Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France», 1891, pag. 106.

²³⁴ *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, 3 voll., a cura di Colum Hourihane, Oxford, Oxford University Press, 2012, II, pagg. 468-469.

²³⁵ VIDIER, *Un tombier liégeois*, cit. pp. 282-283.

²³⁶ *Ibid.* p. 284.

tabernacles d'albâtre blanc à 3 pignons bien ouvrez et 3 longues colombes (colonnes) d'albâtre, et dessous les pieds de l'ymage pour un roy a un petit lion, et de la reyne un chienet, et sont lesd. Ymciges oifroisiez d'or où il appartient, et autour de lad. Tombe a lettres gravées et dorée [s]; laquelle tumbé a esté assize sur les entrailles du roy Charles et de mad. Dame son espouse, en l'église des religieuses de Maubuisson lez Pontoise; pour ce, pour pierres, peine et fraiz de les faire mener en lad. Eglise, par marchié fait, avec sa quittance du... (sic) 1372, I. Frans à 16 sols, IIIU XL l. Parisis »²³⁷

Questo documento testimonia la commissione a Hennequin de Liège della tomba di Giovanna d'Évreux e di Carlo IV per l'abbazia di Maubuisson. Al 1367 le due tombe per il corpo e il cuore della regina erano state completate²³⁸. L'ultima effigie, pensata per conservare le viscere della sovrana e del marito Carlo IV, era stata commissionata da Giovanna d'Évreux poco prima della sua morte e realizzata da Hennequin de Liège dopo il 1371²³⁹.

La coppia di *gisant* [fig. 3.7], oggi conservata al Louvre, si trovava originariamente all'abbazia di Maubuisson, a sud dell'altare maggiore²⁴⁰. Sono andati perduti i cuscini e i tabernacoli di questi *gisant*, che sappiamo dovevano esserci, poiché lo indica esplicitamente il testamento nella voce della commissione di queste statue: «chacun un tanné orilier, et dessus 2 tabernacles d'albâtre blanc». Sappiamo dallo stesso documento che le effigi dovevano riposare su una cassa in marmo nero su cui sarebbe stato inciso e dorato il testo dell'epitaffio.

A indicare la loro funzione, ovvero di segno e custodia delle interiora dei sovrani, è la misura ridotta (alte appena 1,35m) e la sacchetta che stringono fra le mani, quale quella in cui si tenevano le interiora. La sacchetta rivela il suo contenuto con le pieghe che si modellano sul volume delle viscere²⁴¹.

Il viso della regina è incorniciato dal velo e il soggolo, modellati più che appoggiati sul volume della testa; la riuscita di questi dettagli non è delle migliori se

²³⁷ PROST, *Quelques documents sur l'histoire des arts en France*, 2, cit. p. 238.

²³⁸ VIDIER, *Un tombier liégeois*, cit. p. 262.

²³⁹ GARDNER, *Medieval sculpture in France*, cit., p. 403.

²⁴⁰ BARKER, *Stone fidelity*, cit. p. 95 n. 24.

²⁴¹ J. HARTNELL, *The Body Inside-Out: Anatomical Memory at Maubuisson Abbey*, in «Art History», 42 (2019), 2, p. 260.

confrontati con il sottile e lieve modo in cui si presentano nell'effigie di Clemenza d'Ungheria o in quella di Giovanna stessa, per il suo corpo, a Saint-Denis. Tipico delle sculture è caratterizzare le vesti con un panneggio 'stretto', segnalato da pieghe fine e dritte. I tessuti appaiono pesanti, quasi fossero bagnati. Queste due sculture si differenziano da tanti altri *gisant* per il loro «atteggiamento energico»²⁴², non riposano, ma reggono il loro peso. L'effetto della gravità sulle vesti è tutto verticale, anche da come reggono la sacchetta, che pende come se in sovrani fossero stanti.

Ai piedi dei sovrani si trovano i caratteristici animali. Qui vi è una discrepanza con le disposizioni inserite nel testamento, che indica un 'cucciolo' per la regina e un «petit lion» per il re. Eppure, ai piedi della sovrana troviamo due cagnolini, assimilabili a quelli del *gisant* di Saint-Denis, uno rabbioso e l'altro mite e intimorito. Ma ancora più anticonvenzionale è l'accoppiata di leone e leonessa ai piedi di Carlo IV, sconosciuta nella tradizione della scultura sepolcrale. È difficile sapere come, perché e chi abbia preso questa direzione. Se fosse stata commissionata in una data meno a ridosso della morte di Giovanna d'Évreux si potrebbe ipotizzare una decisione non scritta presa fra la regina e Hennequin, questa sarebbe un'altra delle sue '*witty footnotes*', ma le tempistiche rendono l'ipotesi fragile. Con un acre senso dell'umorismo, la coppia di felini marmorei che riposano ai piedi del consorte sono la dimostrazione di quanto i timori di Giovanna di non avere il suo testamento eseguito fedelmente e in toto²⁴³, fossero corretti.

Dal punto di vista iconografico entrambi i *gisant* appartenenti a Giovanna rispettano a pieno titolo l'idealizzazione della figura reale nella trasmissione della sua memoria ai posteri. I simboli e i gesti si rifanno allo stesso schema comunicativo dei sigilli, che nel caso dell'effigie di Saint-Denis sono riproposti sistematicamente. Le novità portate da queste due opere procedono da agenti e cause di forze diverse. Da una parte, nonostante la rigida struttura iconografica, la personalità di Giovanna d'Évreux traspare negli spazi liminali: dalla sua volontà di affermazione, portata avanti con i suoi testamenti e le storie delle sue commissioni

²⁴² SCHMIDT, *Beiträge zu Stil und Oeuvre*, cit. p. 88.

²⁴³ BROWN, *Jeanne d'Évreux*, cit. pp. 57-62.

che raccontano di una volontà di autodeterminazione; dalla vivacità dei piccoli dettagli, come gli animaletti che stanno ai suoi piedi. Dall'altra l'aspetto impersonale è smussato dalla maestria dei due scultori al suo servizio. Dove il primo dimostra la coscienza di un'immagine che diventa lentamente forma e corpo, e il secondo che libera la figura dal suo destino di marmo scolpito e diventa un corpo, che, per quanto innaturale e grezzo nel disegno, prende vita.

MARIA DI FRANCIA E BIANCA D'ORLÉANS

A Saint-Denis verranno sepolte, insieme a Giovanna d'Évreux nella cappella, le figlie Maria (†1341) e Bianca (†1393). Entrambi i *gisant* sono di mano di Hennequin de Liège, appaiono infatti incompiute nel resoconto delle opere presenti nello studio dello scultore al momento della sua morte.

Item, pour la tombe madame la duchesse d'Orléans et de sa seur, dont les ymages sont d'alebastre et la tombe est de mabre noir de Dinant, avec les tabernacles et ses espondes et soubzbastemens toute ordenée, de laquelle besoigne sera deu quant elle sera assise, Ile. Frans, et coustera bien à asseoir et paindre autant, et pour ce, néant.²⁴⁴

La testa in marmo [fig. 3.8], conservata oggi al Metropolitan museum di New York, è stata identificata come Maria di Francia²⁴⁵, figlia di Giovanna d'Évreux e Carlo IV. Morta prematuramente nel 1341 all'età di quindici anni, la sua effigie verrà realizzata da Hennequin de Liège solo nel 1381. La testa, probabilmente distaccata dal resto della figura durante le incursioni nella cattedrale durante la Rivoluzione francese, conserva la traccia del cuscino in marmo su cui riposava. Il viso delicato è incorniciato da due trecce raccolte ai lati della testa e da un semplice diadema, con dei fori che con tutta probabilità portavano delle gemme. L'identificazione è supportata, da William Forsyth, sulla base dei disegni di de Gaignières (ante 1715), il quale riproduce le effigi presenti nella cappella di Notre-Dame-la-Blanche. Una di queste presenta la tomba di Maria di Francia, ricordata accanto alla sorella, la cui figura mostra la stessa acconciatura di altre sculture nella cappella, ma è tuttavia l'unica a mancare all'appello oggi. Come afferma lo studioso: «the

²⁴⁴ VIDIER, *Un tombier liégeois*, cit. p. 298.

²⁴⁵ W.H. FORSYTH, *A Head from a Royal Effigy*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 3 (1945), 9, pp. 214–219.

temptation to identify our head as that of the third princess, Marie de France, is irresistible»²⁴⁶. Forsyth attribuisce alla testa la qualità di «portrait», se inteso nel senso moderno del termine, ma l'interpretazione non è accettabile. La morte di Maria nel 1341 è troppo lontana dalla prima menzione di Hennequin come scultore nel 1361 per pensare che quest'ultimo fosse già a Parigi e avesse potuto vederla. Inoltre, la coppia di statue è una delle più tarde dello scultore; infatti, al momento della stesura del suo testamento erano ancora nel suo studio, e vennero probabilmente ultimate dall'allievo di Hennequin, Robert Loisel. La distanza temporale rende quindi impossibile l'ipotesi di un'effettiva somiglianza con la principessa francese.

Insieme al volto di Maria di Francia, il *gisant* di Bianca d'Orleans [fig. 3.9] è l'unica testimonianza dell'opera tarda di Hennequin. Entrambe le figure vennero verosimilmente commissionate da Bianca per riposare nella cappella istituita dalla loro madre. Al tempo di de Gaignières le due statue erano ancora nello stato che doveva essere quello originale. Infatti, rimanevano ancora i 'tabernacles', dipinti, e il sarcofago in marmo nero.

Bianca è rappresentata in preghiera, indossa una lunga sopravveste che copre i piedi e nasconde le forme del corpo. Porta il soggolo e il velo le ricade sul petto con un panneggio morbido e leggero, sotto il quale si leggono le rigide trecce squadrate ai lati della testa. Rispetto alle effigi di Maubuisson, la tecnica qui è più delicata, i volumi si assottigliano e diventano più plastici. Non è solo più la ricerca di un segno che significhi il velo, ma un tentativo di mostrare un velo. Anche le proporzioni del viso sono più precise, con un tratto della pelle ricercato, più liscio e attento ai volumi della carne. Questa raffinatezza formale, forse in parte attribuibile alle due mani che scolpirono l'opera, venne ottenuta a scapito della vitalità che caratterizzava la tomba per Giovanna d'Évreux e Carlo IV.

Ma il vero culmine della carriera dello scultore si deve individuare confrontando le statue delle due sorelle: Hennequin riesce a trasmettere una personalità dentro al blocco di marmo. Il viso di Maria, giovane e innocente, segnato a una malinconia

²⁴⁶ *Ibid.* p. 214.

data dalla morte precoce²⁴⁷. Dall'altra parte Bianca, dal viso austero, dalla bocca dritta e chiusa, che porta il peso di essere l'ultima erede della dinastia capetingia.

Sopravvive pure un frammento [fig. 3.10] di un'altra tomba di Bianca d'Orléans, attribuita anch'esso ad Hennequin, conservato al Louvre ²⁴⁸, originariamente nell'abbazia cistercense di Pont-aux-Dames a Couilly-Pont-aux-Dames (Seine-et-Marne). La tomba, data la sua statura minuta, era destinata a conservare le interiora della duchessa.

In ogni caso il tentativo, costante nelle opere di Jean de Liege, di individualizzare la figura è evidente: l'artista non si limita a tracciare il necessario per riconoscere nella scultura una donna regale e 'addobbarla' per dare prestigio alla statua, ma invece delinea i tratti dei volti di queste figure e aggiunge dettagli, come le striature dei capelli e il mento pronunciato, ma anche la tensione dell'espressione, che non è più ieratica e piatta, ma suggerisce la tensione del muscolo sotto la pelle che regge il leggero sorriso. Il suo capolavoro in questo senso è l'effigie di Maria di Francia. La principessa è più minuta della sorella, ha il volto meno serio e marcato: è più giovane, come era rimasta nel ricordo della sua prematura morte.

GIOVANNA DI BORGOGNA

Detta la '*male royne*', Giovanna di Borgogna fu la prima regina della casata dei Valois e forse la sovrana politicamente più influente di tutto il Trecento francese. Infatti, più volte rimase lei reggente al trono nei momenti in cui il marito Filippo VI era lontano dalla corte. Le sue azioni politiche e il suo ascendente le costarono la reputazione, tramandandone la figura come la «*male royne boiteuse*»²⁴⁹. Non è rimasto nulla della sua tomba, ma sappiamo che doveva essere a Saint-Denis²⁵⁰. La

²⁴⁷ SCHMIDT, *Beiträge zu Stil und Oeuvre*, cit. p. 98.

²⁴⁸ LP 1735; CL 22052.

²⁴⁹ *Chronique des quatre premiers Valois: 1327-1393*, a cura di S. LUCE, Paris, Jules Renouard, 1862, p. 17.

²⁵⁰ J. GAJDOŠOVÁ, *Restaging Remnants of the Past: Royal Sculpture in Charles IV's Prague*, in «Gesta», 61 (2022), 2, p. 223.

realizzazione fu commissionata da Carlo V nel 1364 a André Beauneveu, secondo il documento:

Charles, par la grace de Dieu, roy de France, a noz amés et feaulx les generaulx tresoriers a Paris sur les aides ordenées pour la delivrance de nostre tres chier seigneur et pere, que Dieux absoille, salut et dilection. Nous avons commis nostre amé Andrieu Biauneveu, nostre ymager, a faire faire les tumbes que nous avons ordenées estre faittes pour noz tres chiers seigneurs les roys P̄helippe et nostre pere, pour nostre tres chere dame la royne Jehanne de Bourgoingne, que Dieux absoille, et pour nous.²⁵¹

Rimane memoria di questo manufatto nel disegno di de Gaignières²⁵², dove la regina è ritratta in una veste lunga semplice, dalla scollatura abbastanza ampia, con un mantello legato sul petto.

BIANCA DI NAVARRA

Al contrario delle regine precedenti, Bianca di Navarra, nel suo testamento del 1396, prescrisse che il suo corpo rimanesse integro e che venisse collocato nella cappella di Saint-Hippolyte, di sua fondazione, a Saint-Denis:

Sanz faire aucunement divisier, ne en icellui faire aucune incision, pour y estre enterrée en ensuivant, pour celle manière, humblement et devotement, le commun usaige d'ensevelir et enterrer corps humains.²⁵³

Nonostante il distacco dalla tradizione della divisione del corpo, nel testamento si legge una forte eredità dei lasciti testamentari di Giovanna d'Évreux, sua zia. Le vite delle due regine condividono molte analogie: rimaste vedove entrambe in giovane età, mai risposate, sopravvissero ai rispettivi mariti per lungo tempo,

²⁵¹ Parigi, Bibliothèque nationale de France, Fonds de Clairambault 214, trascritto in L. DELISLE, *Mandements et actes divers de Charles V: (1364 - 1380); rec. dans les collections de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Imprimerie Nationale, 1874, p. 109.

²⁵² Parigi, Bibliothèque nationale de France, Clairambault 1046, f. 171, n° 74.

²⁵³ L. DELISLE, *Testament de Blanche de Navarre, reine de France*, in «Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île de France», 12 (1885), p. 6.

operando liberamente ed esercitando un diverso tipo di potere rispetto alle regine in carica.

Probabilmente ispirata dall'operato di sua zia, nel 1372 Bianca di Navarra fece ridecorare la cappella di Saint-Hippolyte a Saint-Denis, siglando le sue volontà con i cartigli già descritti. Bianca donò numerosi oggetti e reliquiari per la decorazione della cappella. Nondimeno il fine ultimo di questa donazione era la commemorazione della sua figura e della sua famiglia, rappresentati all'interno della cappella. Esiste una copia settecentesca di un dipinto [fig. 3.11], su tavola²⁵⁴, che originariamente stava nella cappella²⁵⁵, in cui uno dei pannelli raffigurava Bianca di Navarra in preghiera inginocchiata davanti ad un libro, sullo sfondo si stagliano le sue araldiche. L'iconografia è del tutto assimilabile alle miniature dei libri d'ore precedentemente descritte. Alle spalle della regina vi sono la figlia Giovanna e san Luigi. Nella copia del dipinto Bianca indossa un ampio abito, con la tipica sopravveste aperta ai lati. Un lungo mantello le copre le spalle, il viso è cinto dal soggolo e incorniciato da un velo corto, sormontato da una corona. Giovanna di Francia, dietro di lei, ha un abito molto più articolato: la sopravveste ha una scollatura ampia, ed è decorata dalle araldiche che contraddistinguevano la principessa; sul petto porta un drappo bianco adornato da una chiusura ingioiellata. Anche la tipica pettinatura con le trecce raccolte è decorata da una fascia di gemme.

Questo abbigliamento ritorna anche nelle rispettive effigi funerarie, collocate nella medesima cappella. Madre e figlia riposano insieme su un'unica lastra di marmo nero [fig. 3.12], sul cui basamento stavano ventiquattro figure, oggi perdute, in una veste simile a quella dei *pleurants* sulla tomba di Filippa di Hainaut. Il gruppo

²⁵⁴ Nella didascalia del disegno François Roger de Gaignières riporta «peinte sur une cloison de bois». Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes, OA 11, f. 91r.

²⁵⁵ G. SCHMIDT, *Zu einigen Stifterdarstellungen des 14. Jahrhunderts in Frankreich*, in *Etudes d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris, Ophrys éditions, 1981, p. 270.

comprendeva la famiglia diretta di Bianca, i suoi fratelli e i suoi genitori, san Luigi e i re francesi suoi discendenti ma anche Carlo V e i suoi fratelli²⁵⁶.

La commissione del sepolcro, sicuramente operata da Bianca di Navarra, dovette avvenire dopo il 1371, data della morte della figlia Giovanna. La datazione e attribuzione di queste due effigi è complessa. Sono state attribuite, con qualche riserva²⁵⁷, a Hennequin de Liège, dovrebbero in questo caso essere datate *ante* 1381, poiché non compaiono fra le opere incomplete nello studio dello scultore alla sua morte. O invece vanno riferite a un seguace di Hennequin e datate agli inizi degli anni Ottanta del secolo²⁵⁸. Schmidt, che rifiuta l'attribuzione a Hennequin de Liège, propone di identificare lo scultore con il 'Maestro del leone di Lusignano' e propendendo per una datazione più bassa, anche in luce della possibile ispirazione dalle effigi di Bianca d'Orléans e Maria di Francia²⁵⁹. La derivazione è certa, ma questo maestro manca del virtuosismo che era proprio di Hennequin, le sue figure sono rigide e i tessuti quasi inamidati.

Delle due figure, quella meno raffinata è di Giovanna. L'abito è identico a quello del dipinto sopra descritto, tanto che al centro della veste troviamo ancora i fori che dovevano ospitare gli elaborati bottoni in metallo. Allo stesso modo, anche la corona doveva avere degli inserti metallici. La principessa porta i capelli scoperti, con le tipiche trecce appuntate ai lati del viso, caratteristica delle donne nubili o non vedove, come anche nel caso di Maria di Francia e Maria di Spagna. Anche l'effigie di Bianca di Navarra mantiene la stessa foggia del dipinto; la regina porta un'ampia sopravveste aperta sui fianchi, il cui panneggio inizia già da sotto il soggolo. La mano appoggiata sul ventre teneva insieme i due lacci del mantello, di cui rimangono solo degli accenni; l'altra mano regge mollemente lo scettro, oggi mutilo. Il suo viso è incorniciato dal velo aderente che ricade sulle spalle. Il viso di

²⁵⁶ M.A. KEANE, *Material Culture and Queenship in 14th-century France: The Testament of Blanche of Navarre (1331-1398)*, V, Leiden-Boston, Brill, 2016, p. 25.

²⁵⁷ S.K. SCHER, *Bust of Marie de France*, in *Set in stone. The face in medieval sculpture*, a cura di C.T. LITTLE, New Haven (CT), Yale University Press, 2006, p. 140 n. 5.

²⁵⁸ *Ibid.* e KEANE, *Material Culture and Queenship in 14th-century France*, cit. p. 25.

²⁵⁹ G. SCHMIDT, *Drei Pariser Marmorbildhauer des 14. Jahrhunderts*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 24 (1971), pp. 172-173.

Bianca [fig. 3.13] è più caratterizzato: il naso lungo e dritto è molto marcato, le palpebre sono tese e la bocca minuta è chiusa in una linea dritta.

Nonostante la letteratura abbia sempre ricondotto questo gruppo scultoreo ad un'unica mano, vi sono delle differenze fra le due effigi, prima fra tutte il diverso colore della pietra fra l'una e l'altra. La statua di Bianca mostra una finezza superiore all'effigie della figlia, in particolare nei dettagli: gli elementi del viso di Bianca sono minuziosi, come la presenza della piccola gobba sul naso della regina. Vi è una forte discrepanza fra la qualità della realizzazione delle mani nelle due figure: le mani giunte di Giovanna sono molto grandi rispetto al formato della scultura, e le dita sono quasi solo abbozzate nel punto in cui i polpastrelli si toccano; al contrario le dita della regina poggiano con grazia sulla sua veste e ogni nocca è definita. Tuttavia, a differire sono i particolari ai piedi dei *gisant* [fig. 3.14, 3.15]: il panneggio che copre i piedi della principessa ha un profilo semicircolare e l'orlo increspato della veste, sotto i tipici cagnolini, si dispone in una striscia di altezza omogenea lungo tutto il bordo della statua. Mentre il tessuto della veste della regina si dispone sopra ai piedi in forma triangolare e l'orlo si divide in due parti triangolari convergenti. Inoltre, il retro della scultura è concavo e non è un'operazione successiva perché le volute della stoffa ne seguono il bordo. I bordi del mantello di Bianca di Navarra cadono dritti mentre quelli di Giovanna finiscono in una voluta di sezione circolare. Da ultimo, i cuccioli di cane sono molto diversi: la diversa posizione e orientamento delle due coppie di animali non è di per sé una discrepanza necessariamente significativa, poiché è una *variatio* comune ad altre effigi²⁶⁰, ma i dettagli di realizzazione lo sono: le zampe dei cuccioli della regina sono più tozze e hanno le unghie più larghe, mentre nella tomba della principessa sono allungate e con artigli lunghi e affilati. La

²⁶⁰ Sembra ci sia una correlazione fra la posizione dei cani e il nubilato della figura: quando i cani sono rivolti verso il centro della statua, è il caso di Giovanna di Francia e Maria di Spagna; non possiamo confermare la teoria per Maria di Francia, in quanto sulla posizione dei cuccioli i disegni di François Roger de Gaignières sono molto spesso inaffidabili: anche nel Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes, PE 11 C, f. 95r, dove si riporta la tomba di Bianca di Navarra e Giovanna di Francia la posizione dei cuccioli è errata.

modulazione delle zampe posteriori nel primo caso è molto realistica, dall'altra nel secondo gli arti sono lunghi e piegati in modo innaturale.

È possibile, dunque, alla luce di queste differenze, ipotizzare che i due *gisant* siano opera di due artisti diversi, o quantomeno vadano ascritti a due periodi diversi. La statua di Giovanna di Francia è ancora legata a stilemi molto rigidi ed è stata realizzata da una mano più goffa e meno attenta alla consistenza del marmo, mentre quella di Bianca di Navarra, per quanto non caratterizzata nei tratti, mostra una tendenza al realismo, e meglio rende la presenza e materialità della regina.

TRE STATUETTE CONSERVATE AL METROPOLITAN MUSEUM

Sono oggi conservate al Metropolitan Museum di New York tre statuette in avorio: un re, una regina ed un principe [fig. 3.16]. Questo gruppo di sculture, dato il loro retro piatto, era originariamente attaccato ad un pannello di marmo, e componeva possibilmente un'opera di adorazione con al centro una vergine e i donatori, la famiglia reale, in adorazione²⁶¹. Pierre Pradel, propose di datare sulla base dello stile, il gruppo scultoreo a cavallo della metà del secolo, e di identificare i personaggi come Bianca di Navarra, il marito Filippo VI e il principe Giovanni il Buono²⁶². La regina posa inginocchiata con le mani giunte in preghiera, voltata leggermente verso lo spettatore. Indossa il soggolo, ma non il velo (suffragando quindi la datazione e il riconoscimento di Pradel), da cui escono le due trecce arrotolate. Non ci sono dettagli che indichino alcuna prova visiva dell'identità della sovrana, ma si può apprezzare la morbidezza e l'estro nella resa del panneggio, e una plasticità nei tratti del viso.

GIOVANNA II DI NAVARRA

Bianca di Navarra, oltre a occuparsi dell'effigie di sua figlia, fu probabilmente la fautrice di almeno una delle tombe di sua madre, Giovanna II di Navarra.

²⁶¹ W.D. WIXOM - P. DE MONTEBELLO, *Medieval sculpture at the Metropolitan: 800 to 1400*, in «Metropolitan Museum of Art bulletin», 62 (2005), 4, p. 38.

²⁶² P. PRADEL, *Sur trois priants royaux du XIVe siècle conservés au Metropolitan Museum*, in *Miscellanea D. Roggen*, Antwerpen, Uitgeverij de Sikkels, 1957, pp. 213-218.

Quest'ultima, figlia di Luigi X, alla morte del padre e del fratello Giovanni il Postumo (†1316), avrebbe dovuto ereditare il trono di Navarra, i cui metodi di trasmissione della corona non sottostava alla legge salica, permettendo quindi l'eredità del trono anche per via femminile. Venne però spodestata dal fratello del re Filippo V e solo nel 1328, con un accordo con Filippo VI di Valois, rinunciando ai suoi domini sulle contee di Champagne e Brie, divenne regina di Navarra. La sua discendenza diretta dalla dinastia capetingia poneva i presupposti per l'ascesa al trono di Francia di Carlo II di Navarra, suo figlio. Questa sua posizione di possibile erede al trono di Francia la accompagnerà per tutta la vita.

Non è facile sapere per quale specifico motivo Giovanna II decise, o venne deciso per lei, che il suo corpo fosse sepolto a Saint-Denis e il suo cuore al convento dei Giacobini a Parigi, di cui rimane la testa marmorea oggi al Louvre. Perciò, congiuntamente alla mancanza di un lascito della regina di Navarra, è possibile pensare che questa tomba fosse stata commissionata dalla figlia Bianca di Navarra.

Quasi nulla è stato scritto sul *gisant* a Saint-Denis [fig. 3.17], forse, immeritadamente, per la resa un po' prosaica e poco delicata della figura. Gerhard Schmidt la colloca a un incrocio stilistico fra le opere parigine di André Beauneveu e le prime effigi di Hennequin de Liège, indicativamente a cavallo degli anni Settanta del secolo²⁶⁵. La regina porta una lunga sopravveste e un abito dalle maniche aderenti. Il tessuto è liscio sul petto e i panneggi iniziano sotto la vita, diversamente dalla veste di Bianca di Navarra, i cui panneggi iniziano quasi al bordo del soggolo. Le pieghe, sia nel pannello della gonna che nella fine della veste sono atipiche in questa effigie: il tessuto non si dispone delle tipiche asole ma è schiacciato, tanto da non lasciare alcuno spazio fra le pieghe, con un effetto a risma di carta [fig. 3.18]. Questo motivo non si rintraccia in nessuna delle effigi funerarie esaminate finora, suggerendo la mano di uno scultore sconosciuto. Un braccio è appoggiato sul petto mentre l'altro, disteso sul lato del corpo, reggeva con la mano uno scettro oggi andato perduto. Il velo si appoggia sulle spalle della regina con due pieghe, gli altri panneggi sono pochi e tubolari. Rispetto ad altre effigi di regine, la pettinatura con le trecce ai lati

²⁶⁵ SCHMIDT, *Drei Pariser Marmorbildhauer*, cit. p. 172.

del viso non è così evidente. Nei disegni di Gaignières²⁶⁴ la sovrana portava una corona, probabilmente metallica, oggi perduta.

Il viso [fig. 3.19] è meno costretto dai bordi dei tessuti, se messo a confronto con quello di Giovanna d'Évreux o di Bianca d'Orleans. È proprio il viso della sovrana ad essere la parte meno fascinosa ma più affascinante di quest'opera: l'aspetto di Giovanna II di Navarra è androgino e pesante. Non gode dell'ideale giovinezza a cui ci si consegnava all'eternità, ma è ritratta come una donna matura, con un leggero gonfiore delle guance, la bocca larga e leggermente tirata, le palpebre contratte in uno sguardo deciso.

È invece chiara la commissione da parte di Bianca della tomba del cuore dei suoi genitori nel convento del Cordiglieri, di cui sopravvivono le due teste, oggi al Louvre. Recita infatti l'epitaffio:

Cy gist le cœur de Jehanne, par la grâce de Dieu royne de Navarre, comtesse d'Évreux, fille de Loys, roy de France, aîné fils du roy Phelipe Le Bel, laquelle trespasa à Conflans lez Paris l'an 1349, le 6e jour d'octobre, et a fait faire cette sépulture leur fille la reyne Blanche.

La testa rimasta, ampiamente danneggiata, mantiene un aspetto organico grazie alle integrazioni della guancia e parte del sopracciglio nella parte destra del viso, il mento e il naso. È da attribuirsi a una bottega franco-fiamminga²⁶⁵. Nonostante le perdite, si coglie la stessa intenzione nel voler rappresentare una donna adulta, anche qui le labbra sono dritte e le palpebre contratte. La resa del velo è poco decorativa, senza panneggi e assimilabile a quello di Giovanna d'Évreux nella tomba di Maubuisson.

STATUETTE DELLA COLLEGALE DI MANTES

A Giovanna II di Navarra e alla casata degli Évreux, a cui apparteneva il marito della regina Filippo d'Évreux (poi Filippo III di Navarra), sono connesse a quattro statuette provenienti dalla collegiale di Mantes, precisamente dalla cappella detta

²⁶⁴ Parigi, Bibliothèque nationale de France, Clairambault 1046, fol. 841, n° 9.

²⁶⁵ VITRY, *L'église abbatiale de Saint-Denis*, cit. p. 130.

‘di Navarra’. Le statuette rappresentano personaggi femminili e portano tutte la corona, per cui, in mancanza di altri dati, la critica ha variamente riconosciuto l’identità di queste opere ²⁶⁶. Due delle figure per quanto danneggiate, non mostrano di essere in atto di donazione, ma piuttosto presentano due attributi (la palma e il libro) suggerendo che vadano invece interpretate come sante. Le altre due figure, con in mano la cappella che donano, una con due arcate e l’altra con tre, sono state identificate come Giovanna II di Navarra e Giovanna d’Évreux. Françoise Baron propone di riconoscere una delle due come Maria di Brabante (†1321), regina di Francia e moglie di Filippo III di Francia, intimamente collegata a Mantes, dove risiedette dopo la morte del marito e dove fondò due cappelle, nel 1312 e nel 1319²⁶⁷, e sarebbe quindi la figura con la chiesetta con due arcate. La seconda figura dovrebbe essere Giovanna II di Navarra [fig. 15], protetta di Maria di Brabante, che già fece costruire un’altra cappella nella collegiale nel 1320. La corona della statuetta fornirebbe il termine post-quem all’incoronazione di Giovanna a regina di Navarra nel 1329. Lo stile dei due manufatti è congruente con la datazione, come già aveva rilevato Schmidt, confrontandole con la tomba di Clemenza d’Ungheria a Saint-Denis ²⁶⁸. Questa statuetta si inserisce in un’evoluzione artistica, che poi verrà soppiantata da Hennequin de Liège e André Beauneveu, che inizia con il *gisant* di Margherita d’Artois (†1311), oggi a Saint-Denis, sviluppandosi nel *gisant* di Clemenza e si conclude con questa statuetta. Queste opere della prima metà del XIV secolo si caratterizzano dunque per una forte aderenza al canone, ma lentamente aprono la strada all’abbandono della raffigurazione come immagine, e conducono verso la rappresentazione, intesa come un ri-presentare, un manifestare attraverso il marmo una presenza.

²⁶⁶ F. BARON, *Les statuettes de la chapelle dite «de Navarre» à Notre-Dame de Mantes.*, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1997 (2001), 1, p. 266.

²⁶⁷ BARON, *Les statuettes de la chapelle dite «de Navarre»* cit. pp. 272-273.

²⁶⁸ G. SCHMIDT, *Zu einigen Stifterdarstellungen des 14. Jahrhunderts in Frankreich*, in *Etudes d’art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris, Ophrys éditions, 1981, p. \$ n. 15.

GIOVANNA I D'ALVERNIA

Quasi nulla rimane nella memoria di Giovanna I d'Alvernia, seconda moglie di Giovanni il Buono, nonostante i dieci anni di regno (1350-1360). Il documento più conosciuto è l'inventario, redatto *post mortem*, dei suoi tesori, rivelando un gran numero di oggetti preziosi e gioielli

Nessuno dei suoi monumenti funerari si è conservato e in merito alle sue disposizioni sul suo corpo sappiamo poco: Giovanna morì di peste all'età di trentaquattro anni, probabilmente nel castello di Vadans in Borgogna. Si può immaginare che la regina avesse intenzione di utilizzare il privilegio appena ottenuto. Augustin Anselme de Sainte-Marie nel suo resoconto indica che il suo corpo venne sepolto a Saint-Denis mentre il cuore al convento dei Celestini a Parigi²⁶⁹, ma non indica nessun dato o documento per supportare queste affermazioni. Se si è pensato che il corpo dovesse riposare a Saint-Denis, il resoconto datato alla fine del secolo non menziona la presenza della sua tomba fra le altre, mentre è annoverata quella del marito²⁷⁰, commissionata dal figlio Carlo V nel 1364.

Un ultimo documento richiama la figura di Giovanna I d'Alvernia: nel già citato testamento di Hennequin de Liège; infatti, lo scultore predispone il pagamento di 80 franchi alla chiesa di Saint-Jehan en Greve per pregare per l'anima della regina²⁷¹. Di questa curiosa relazione, non rimangono prove materiali, sia per quanto riguarda le effigi di Giovanna, perdute, né nel suo inventario: di oggetti che potevano essere di mano dell'artista non sembrano essercene di elegibili. Precisamente, compare un unico oggetto in alabastro nell'inventario «Une ymage d'albastre sanz teste» in un astuccio di cuoio²⁷², quindi di formato molto piccolo,

²⁶⁹ A. ANSELME DE SAINTE-MARIE, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la Couronne, de la Maison du Roy et des anciens barons du royaume*, I, Paris, la compagnie des libraires, 1726, p. 109.

²⁷⁰ A. VIDIER, *Inventaire des reliques et liste des sepultures des rois de France qui se trouvaient dans l'abbaye de Saint-Denis au XIVe siècle*, in «Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France», 1901, p. 147.

²⁷¹ A. VIDIER, *Un tombier liégeois*, cit. p. 301.

²⁷² *Item n° 128. DOUËT D'ARCQ, Inventaire Des Meubles cit. p. 559.*

non comune ai pezzi di questo autore; oppure una statuetta di san Cristoforo in avorio, che sta dentro una «boite»²⁷³, scatola, dunque ancora di piccolo formato. Tenendo in considerazione i dati del testamento di Hennequin, dove le opere, esclusi i *gisant*, ancora incomplete nel suo studio misurano da quattro a cinque ‘piedi’, dobbiamo considerare che verosimilmente lo scultore mosano non si occupasse di piccoli manufatti che stessero in delle custodie. Dunque, questa correlazione fra lo scultore e la regina sembra immotivata.

GIOVANNA DI BORBONE

Nel testamento di Hennequin de Liège compare la dicitura:

— *Item, l'ymage du roy Charles derrenier trespasé et de la royne Jehanne, sa famé, que Dieux absoille, et sont lesdiz ymages de pierre du franc de Vitry, dont l'en doit XL. Frans, pour ce, xxxii. l. P.*²⁷⁴

Queste due opere sono probabilmente andate perdute, ma facevano originariamente parte dell'impressionante gruppo di opere commissionate da Carlo V durante il corso del suo regno. Da ciò che è sopravvissuto di questi, sappiamo che Carlo V fu uno dei re a interessarsi e a volere una somiglianza fra le sue fattezze e quelle che venivano scolpite nel marmo. In molte di questi pezzi era inclusa la moglie Giovanna di Borbone.

STATUE CONSERVATE AL LOUVRE

Queste due statue stanti [fig. 3.21] rappresentano una nuova tipologia di scultura nell'ambito francese. Il re Carlo V e la regina Giovanna di Borbone sono rappresentati stanti e quasi a tutto tondo. La locazione originale delle statue è tuttora sconosciuta, come la cronologia di produzione. Queste sculture sono molto rovinatae sia dalle intemperie che hanno irruvidito la superficie sia da danni strutturali, oggi infatti sono integrazioni le parti finali delle braccia, le corone e il

²⁷³ *Item* n° 91. *Ibid.* p. 557.

²⁷⁴ VIDIER, *Un tombier liégeois*, cit. p. 298.

naso della regina. Nonostante lo stato di conservazione non ottimale, queste opere mantengono la loro qualità espressiva, in particolare la caratterizzazione psicologica e la presenza plastica dei corpi.

La regina indossa abiti tipici della seconda metà del XIV secolo: la sopravveste, smanicata, ha un'ampia scollatura; la gonna tipicamente molto lunga, e le pieghe del tessuto sono qui morbide e fluide, accentuando il naturalismo dell'opera. Il petto è decorato da un panno unito da bottoni decorati, possibilmente dorati in origine. Pure la pettinatura è molto più ricca e dettagliata: le trecce ripiegate sono avvolte dai nastri. Da quello che rimane della struttura originale della corona possiamo constatare come avesse il dettaglio di gemme qui, diversamente dai *gisant*, scolpite in rilievo direttamente nella pietra.

Alexandre Lenoir nel 1796 identificò i due personaggi come san Luigi e Margherita di Provenza²⁷⁵, come poi fece Georges Huard²⁷⁶. Dall'altra parte Montfaucon indicò le statue come Carlo V e Giovanna di Borbone, e le collocò in origine alla chiesa dei Celestini, che Carlo aveva fatto costruire fra il 1365 e il 1370; tuttavia la riproduzione, in cui Giovanna è in posizione di preghiera, fornita da Montfaucon è incompatibile con la posizione effettiva delle braccia della statua²⁷⁷. Jean-René Gaborit propose invece di collocarle proprio al Louvre, ma non sulla scalinata 'Grand Vis', ma sulla facciata orientale del palazzo, dove sopra due torri circolari stavano due statue del re e della regina²⁷⁸. Quanto vi sono dubbi sull'ubicazione iniziale di queste opere, tanto la loro attribuzione è dubbia.

Alain Erlande-Brandenburg individua Jean de Thoiry come l'autore di questi pezzi²⁷⁹. La connessione fra la casa reale e questo scultore, fu possibilmente opera,

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ G. HUARD, *Les statues de saint Louis et de la reine Marguerite provenant de l'église des Quinze-Vingts*, in «Gazette des beaux-arts», 7 (1932), pp. 375-391.

²⁷⁷ B. DE MONTFAUCON, *Les Monumens de la Monarchie françoise, qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a epargnées*, III, Paris, Julien-Michel Gandouin, 1731, fig. XII.

²⁷⁸ J. R. GABORIT, *Les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon du Louvre. Une nouvelle hypothèse*, in «Revue du Louvre», 31 (1981), pp. 237-245.

²⁷⁹ A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Jean de Thoiry, sculpteur de Charles V*, in «Journal des savants», 3 (1972), 1, pp. 211 e seguenti.

o per mezzo, di Hennequin de Liège; quest'ultimo infatti nomina Jean nel suo testamento:

— *Item, I. Seurcot fourré de gros vair, engaigé par Jehan de Toury, pour III. Moutons d'or, pour ce, LX. S. P.*²⁸⁰

Tutte le opere di Jean de Thoiry di cui ci giunge documentazione sono andate perdute. Rimane un traccia del pagamento di Carlo V allo scultore di «ymage de saint Pierre Celestin» nel 1378; il soggetto, singolare, fa pensare che si riferisca alla statua del santo sul portale della chiesa dei Celestini, oggi perduta ma trasmessaci da un'incisione della fine del XVIII secolo²⁸¹. Il lungo rapporto fra Carlo V e il monastero sarà ricco di doni e onorificenze, tanto che il re dispose che il cuore di suo padre, Giovanni II, e le viscere della madre, Bona di Lussemburgo, riposassero nella chiesa, consacrata nel 1370. Nella stessa incisione si vedono ai due lati del portale, due statue quasi identiche a quelle oggi al Louvre. Fa eccezione la posizione in preghiera della regina, questo può essere motivato dal fatto che la statua avesse già perso gli avambracci all'inizio del XVII secolo. È plausibile che a Jean de Thoiry fosse stata affidata pure la creazione delle statue dei donatori, anche se non ci sono però documenti a confermarlo²⁸². Dunque, le statue andrebbero affidate a questo scultore, di cui tutto sembrava perduto e datate fra il 1365 e il 1370.

Per giungere ad una proposta di datazione, e contestualmente di attribuzione, si può intraprendere il percorso di dimostrazione al contrario: è proprio la fisionomia dei visi dei sovrani a rivelare la loro identità. Sebbene l'interesse di Carlo V per il realismo e la ritrattistica sia noto, raramente è stato notato come gli stessi parametri di linguaggio artistico siano stati parimenti applicati nelle rappresentazioni di Giovanna di Borbone. Francis Salet descrivendo la statua di

²⁸⁰ VIDIER, *Un tombier liégeois* cit. p. 296.

²⁸¹ A. L. MILLIN, *Antiquités nationales, ou, Recueil de monumens: pour servir à l'histoire générale et particulière de l'empire françois, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc. : tirés des abbayes, monastères, châteaux, et autres lieux devenus domaines nationaux.*, I, Paris, Drouhin, 1790, cap. III, p. 11, fig. 2.

²⁸² ERLANDE-BRANDENBURG, *Jean de Thoiry*, cit. p. 221.

Giovanna di Borbone, commenta il «Visage sans grâce»²⁸³ della regina [fig. 3.22]. Questa mancanza di raffinatezza non dovrebbe ascriversi a una mancanza di capacità dell'artista, ma piuttosto al verismo del viso della regina. Infatti, queste fattezze *sans grâce*, gli occhi allungati, le guance piene e il doppio mento, ritornano schiette in tutte le raffigurazioni di questa regina.

TOMBA DELLE VISCERE

Giovanna di Borbone e il consorte Carlo V si fecero fautori di molte commissioni durante il loro regno. Dopo l'incarico ad André Beauneveu per le tombe dei suoi parenti e per se stesso, il re commissionò la tomba per la figlia Bona di Francia [fig. 3.23] a Hennequin de Liège²⁸⁴. Per le proprie tombe i due coniugi si affideranno ad artisti sempre diversi, creando una variegata eredità artistica.

La tomba per le viscere di Giovanna di Borbone [fig. 3.24], oggi trasferita a Saint-Denis, era in origine collocata nella chiesa dei Celestini a Parigi, separata da quella del marito che invece aveva disposto che le sue interiora venissero sepolte a Maubuisson vicino alla tomba della madre Bona di Lussemburgo²⁸⁵.

Il monumento funebre mostra la stessa conformazione della tomba delle viscere di Giovanna d'Évreux a Maubuisson: regge la sacchetta delle interiora con una mano; il *gisant* ha dimensioni inferiori al naturale, come è tipico delle tombe di questa tipologia. La regina indossa un vestito a maniche lunghe fermato in vita da una cintura, su cui si nota la chiusura sul fianco sinistro della statua. La sopravveste smanicata è aderente al busto piatto, e scende in larghi panneggi molto in rilievo. Indossa il tipico mantello con i cordini incrociati sul petto e tenuti dalla stessa mano che regge la sacchetta delle viscere; l'altra mano è delicatamente appoggiata sul fianco e teneva lo scettro oggi perduto. I capelli sono acconciati secondo la

²⁸³ *Les fastes du gothique* cit. p. 120.

²⁸⁴ F. BARON, *Un fragment de gisant de Bonne de France, fille de Charles V († 1360) provenant de Saint-Antoine-des-Champs*, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1978 (1982), 1, pp. 57–60.

²⁸⁵ M. GAUDE-FERRAGU, *Les sépultures de cœur et d'entrailles*, in *D'or et de cendres: La mort et les funérailles des princes dans le royaume de France au bas Moyen Âge (Histoire et civilisations)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020, pp. 24–26.

moda del tempo, non più intrecciati ma composti da due lunghe ciocche di capelli avvolte da un nastrino. La corona, non perfettamente conservata, mantiene le tracce degli inserti di pietre colorate negli alveoli. Finemente levigato è il marmo del viso, che segue morbidamente i tratti. Gli occhi aperti hanno la ricorrente tensione delle palpebre inferiori donandogli una particolare intensità e vivacità allo sguardo.

Su questa tomba non si è scritto quasi nulla, e viene menzionata spesso solo a raffronto con altre sculture funerarie, analogamente al *gisant* di Giovanna II di Navarra, anch'esso quasi sconosciuto nella letteratura. Queste due opere condividono, oltre a una sfortuna critica, delle somiglianze stilistiche. C'è, infatti, una somiglianza con il panneggio ai piedi delle statue [figg. 3.18, 3.25], come pure nella posizione e corporatura dei due cagnolini. Le teste dei due animali differiscono, e un po' comicamente, richiamano il tono del viso delle proprie padrone. Un altro elemento è la sproporzione del capo rispetto al corpo e le spalle sottodimensionate. La somiglianza è congruente con la datazione offerta da Schmidt per il *gisant* della regina di Navarra, intorno agli anni Settanta del secolo, e assegnandolo al 'Maestro di Leone di Lusignano' e la possibile realizzazione della tomba di Giovanna di Borbone. Le statue delle due regine e del re d'Armenia condividono una stretta somiglianza nella realizzazione delle mani: questo artista, o la bottega, si contraddistinguono per le dita lunghe e dritte. Nel caso di Giovanna di Borbone e di Leone di Lusignano [fig. 3.26] si nota molto la mano quasi schiacciata e incassata nell'elemento che reggono sul petto, come fosse stato scolpito a partire da un volume unico. La mano di Giovanna II di Navarra [fig. 3.27] è più sporgente e in una posa diversa, dove stringeva i cordoni del mantello. Per quanto riguarda la presa dello scettro è certamente poco convincente in tutti e tre i casi: il bastone è infilato nell'insenatura fra pollice e indice, mentre le altre quattro dita si appoggiano sopra unite in unico volume. Inoltre, anche il modo di rendere le pieghe dei tessuti presenta delle analogie, la fine della tunica di Leone, con gli strati di tessuto aderenti fra di loro, è perfettamente assimilabile con quella delle pieghe su cui si appoggiano i cagnolini di entrambe le regine e delle pieghe del velo sui lati della testa di Giovanna II di Navarra.

L'aspetto di queste sculture non è certamente sufficiente per attribuirle con sicurezza ad un unico maestro o ad una bottega, ma abbastanza per immaginare una relazione. In questi visi sembra pure esserci un interesse al realismo: se gli elementi secondari si assomigliano, i visi delle statue differiscono fortemente: il viso chiuso e duro di Giovanna II di Navarra si contrappone al leggero sorriso delle labbra, e uno sguardo aperto e intenzionale di Giovanna di Borbone, e parimenti Leone di Lusignano è ritratto con un viso invecchiato, corredato di rughe. Qui siamo lontani dall'idealizzazione della figura, dal simbolo di una carica, ci si avvicina invece alla commemorazione del singolo individuo, il cui aspetto cessa di conformarsi all'inespressiva icona.

PAREMENT DE NARBONNE

Non sopravvivono documenti diretti che si riferiscano a quest'opera, probabilmente destinata alla decorazione di una cappella, da esporre durante il periodo della quaresima²⁸⁶. Venne ritrovato a Narbonne all'inizio del XIX secolo, ma non ci sono dati che possano confermare che la provenienza coincida con il luogo di ritrovamento²⁸⁷. Realizzato con la tecnica del *grisaille*, sembra che l'artista di quest'opera, generalmente nominato come il Maestro del *Parement*, sia Jean d'Orléans, pittore attivo fra gli anni Sessanta del XIV secolo e gli anni Venti del XV secolo, ma non esistono veri dati. Quest'opera si inserisce certamente nella continuazione del filone che ha a capostipite Jean Pucelle, ma si evolve con nuova drammaticità e con un senso di tridimensionalità nuova.

Incentrato sul ciclo della passione, con la scena della Crocifissione nel mezzo, nelle arcate laterali in basso stanno i sovrani in adorazione. Giovanna di Borbone [fig. 3.28] inginocchiata con davanti un libro aperto, indossa una veste scollata aderente sul busto e maniche, sopra una sopravveste smanicata con il panno sul petto, che scende fino alla vita, decorato da bottoni. L'acconciatura è quella tipica, come il

²⁸⁶ S. NASH, *The Parement de Narbonne: context and technique*, in *The Fabric of Images. European Paintings on Textile Supports*, a cura di C. VILLERS, London, Archetype Pubns, 2000, pp. 77-78.

²⁸⁷ *Les fastes du gothique*, cit. pp. 371-372

viso che si riconduce agli esempi già analizzati: il naso con la punta spiccata e la leggera gobba, il mento pronunciato, gli occhi tondi e lo sguardo aperto.

Il *parement* è stato considerato dalla critica un chiaro esempio del realismo tardotrecentesco, fino ad arrivare a ipotesi sul riconoscimento di un'età precisa che il re doveva avere quando venne ritratto, e un termine *ante quem* dato dai forti tratti del viso di Giovanna di Borbone, che si immagina dovessero essere il vero aspetto della regina, in più implicando che non poteva essere stato prodotto dopo la morte della sovrana, datandolo quindi intorno al 1375²⁸⁸.

Tecnicamente, l'iconografia della regina è perfettamente aderente a quelle analizzate nei libri d'ore, ma ormai la distanza è grande: la personalizzazione di quest'immagine fa dimenticare il ruolo di donatrice della regina, che è qui prima di tutto Giovanna di Borbone inginocchiata, prima di essere devota, donatrice, regina.

TOMBA DI GIOVANNA DI BORBONE E CARLO V A SAINT-DENIS

Nel 1364 Carlo V commissionò ad André Beauneveu le tombe per i suoi nonni, Giovanna di Borgogna e Filippo VI, del padre Giovanni II il Buono, e per sé stesso²⁸⁹. La tomba, che destinata a Saint-Denis, venne fortemente danneggiata durante la rivoluzione. Oggi rimangono a testimoniare questo monumento il *gisant* di Carlo V, due frammenti della cornice, conservati al Louvre, ricondotti a questa tomba secondo il materiale, le misure in proporzione e l'aderenza al disegno di François Roger de Gaignières²⁹⁰. Secondo il disegno [fig. 3.29], le due figure giacevano fianco

²⁸⁸ C. STERLING, *La peinture médiévale à Paris: 1300-1500*, I, Paris, Bibliothèque des arts, 1987, p. 220.

²⁸⁹ Il documento recita : «Charles, par la grace de Dieu, roy de France, a noz amés et feaulx les generaulx tresoriers a Paris sur les aides ordenées pour la delivrance de nostre tres chier seigneur et pere, que Dieux absoille, salut et dilection. Nous avons commis nostre amé Andrieu Biauneveu, nostre ymager, a faire faire les tumbes que nous avons ordenées estre faittes pour noz tres chiers seigneurs les roys Phelippe et nostre pere, pour nostre tres chere dame la royne Jehanne de Bourgoingne, que Dieux absoille, et pour nou » ; non è indicato che il luogo di destinazione delle tombe sia Saint-Denis.

²⁹⁰ Oxford, Bodleian Library, Ms Gough Drawings Gaignières 2, f. 43 in P.-Y. LE POGAM, *Quelques nouveautés sur deux tombeaux royaux du XIVe siècle (Charles V et Jeanne de Bourbon ;*

a fianco sulla stessa cassa tombale. Sopra il capo stavano due baldacchini decorati con le rispettive araldiche. I loro corpi sono incorniciati entro un'arcata abitata da tre figure in miniatura su ciascun lato: una coppia che incensa, una coppia in paramenti ecclesiastici che reggono libri e una coppia di vescovi con mitra e pastorale. I due frammenti rimasti [fig. 3.30] sembrano essere congruenti con la cornice del disegno di Gaignières. Questi frammenti sembrano essere di una mano più simile a quella di Hennequin de Liège che di André Beauneveu²⁹¹. Quantomeno il panneggio e la posa più delicata, come la resa del marmo, del personaggio del frammento ricordano una piccola scultura acefala ritrovata all'abbazia di Maubuisson [fig. 3.31], e probabilmente appartenente alla decorazione della tomba per le viscere di Giovanna d'Évreux e Carlo IV. L'altro frammento, con una figura composta degli stessi attributi, di bastone/scettro, ha un panneggio più spigoloso, assimilabile con la tomba di Leone da Lusignano [fig. 3.26], che, se seguiamo l'ipotesi di Gerhard Schmidt, è di mano di Robert Loisel²⁹². Questa doppia attribuzione sarebbe, storicamente possibile dacché in quegli anni quest'ultimo doveva già lavorare nella bottega di Hennequin. Rimane quindi il dubbio se il *gisant* di Giovanna di Borbone sia stato prodotto per mano di uno di questi tre autori. In quanto sarebbe più logico attribuirlo a André Beauneveu, visto che lui stesso era stato incaricato di scolpire l'effigie di Carlo V, ammesso che i documenti di commissione si riferiscano alla tomba per Saint-Denis, però la tomba di Giovanna non è indicata. Può essere che si sia deciso di optare per una sepoltura congiunta in un secondo momento: questo renderebbe più probabile l'intervento di Hennequin de Liège e/o di Robert Loisel; infatti, una volta commissionato il *gisant* della regina era naturale che la stessa bottega fosse affidata la realizzazione della cornice decorativa.

Dal disegno di de Gaignières, vediamo che la regina era raffigurata con un abito sobrio, con una larga sopravveste senza fianchi. L'abito sotto è cinto ai fianchi da una cintura decorata e dietro le spalle scende un lungo mantello. I tipici cagnolini

Léon V de Lusignan), in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 2007 (2009), 1, p. 140.

²⁹¹ *Ibid.* p. 140

²⁹² SCHMIDT, *Drei Pariser Marmorbildhauer*, cit. pp. 172-173.

ai piedi, che si danno le spalle, non sono perfettamente speculari, facendo pensare che avessero pose e forse atteggiamenti diversi, tuttavia rimane un dettaglio incerto, data la poca affidabilità delle riproduzioni di François Roger de Gaignières su questo tipo di dettagli. Il viso lungo della regina è incorniciato da trecce avvolte a spirale e da nastri. Al tempo sopravviveva ancora la corona metallica. Per quanto si possa cogliere della fisionomia possiamo notare uno sguardo aperto, un naso non minuto e la bocca diritta ma non severa.

UNA TESTA IN MARMO DI REGINA

Nel 2014 è comparsa nella collezione di un'industriale belga una testa in marmo [fig. 3.32], venduta poi all'asta dalla galleria Piasa di Parigi. Il pezzo è stato identificato come il volto del *gisant* perduto di Giovanna di Borbone a Saint-Denis.

Laurence Fligny, studiosa che ha condotto la perizia storico-artistica per questa testa propone di attribuirlo a Hennequin de Liège o alla sua bottega, e datarla tra il 1370-1380. Se provenisse effettivamente da Saint-Denis, questo confermerebbe l'ipotesi di un autore diverso fra l'effigie di Carlo V e quella della moglie Giovanna, insieme alla cornice decorativa.

Questa interpretazione presenta più di qualche problematica. Ora, ammesso che il pezzo sia effettivamente autentico (ipotesi che non possiamo confermare senza riserve), analizzando questa testa di per sé, senza aggiungere ipotesi, possiamo raggiungere a qualche conclusione: la donna ritratta non era una vedova, come testimonia la mancanza del velo, e doveva appartenere alla stirpe reale data la base della corona che si conserva. Dalla pettinatura possiamo certamente datare il pezzo alla seconda metà del XIV secolo. Dalle informazioni fornite dalla galleria sappiamo che la testa misura 23cm in altezza, una dimensione sopra la media. Il taglio sulla nuca indica che questa apparteneva quasi sicuramente a una statua sdraiata.

Preso atto di questi elementi certi, possiamo identificarla come un'effigie funeraria, ma per le sue grandi dimensioni è improbabile fosse destinata a una tomba per le viscere. Dunque, poteva essere una tomba per il corpo o per il cuore, e le misure

sarebbero coerenti con la tipologia, se confrontata con la testa di Giovanna II di Navarra al Louvre che ha circa le stesse misure.

Lo stile è decisamente dell'area mosana, e l'attribuzione alla Hennequin de Liège proposta da Fligny è molto condivisibile. Tuttavia, l'identificazione della testa come Giovanna di Borbone è un po' azzardata, quasi una illusione, che nasce forse dalla fascinazione di aver finalmente ritrovato il monumento perduto di una regina tanto importante. Innanzitutto, non sopravvivono documenti che indichino una commissione allo scultore in questo periodo. È difficile essere sicuri della partecipazione o meno in mancanza di documenti: purtroppo i conti di costruzione ci aiutano poco; la statuaria monumentale è raramente menzionata nel XIV secolo, poiché il creatore dell'immagine veniva pagato in rate mensili, indipendentemente dai cantieri²⁹⁵.

Ma se volessimo vedere questa testa come quella della statua che giace di fianco a quella di Carlo V, scolpita da André Beauneveu, nel disegno di François Roger de Gaignières [fig. 24], quindi ammettendo che i due *gisant* siano di autori diversi e poi uniti in un'unica cornice, rileviamo comunque delle problematiche. Nel disegno, la tomba di Giovanna di Borbone a Saint-Denis mostra un viso adulto e marcato. Pur tenendo conto dell'approssimazione di queste riproduzioni, la delicatezza del viso di questa testa sarebbe trasparita, come nel caso del disegno delle effigi di Maria di Francia e Maria di Francia [fig. 26]. Il viso che vediamo nella pagina ricorda molto di più i visi del *gisant* per la tomba delle viscere, della statua proveniente dal convento dei Celestini e dal profilo della regina nel paramento di Narbonne.

Sappiamo che la statua, se è di Giovanna di Borbone, deve essere stata realizzata fra il 1364 e il 1378. Ipotizzando una datazione bassa, se si confrontata con le effigi di Bianca d'Orléans [fig. 8] e di Maria di Francia [fig. 7], ultime opere di Hennequin de Liège, la qualità è evidentemente inferiore, al di là dei danni riportati alla statua. Si avvicina sicuramente di più ai *gisant* di Maubuisson e alla tomba di Filippa di

²⁹⁵ P. PRADEL, *Précisions sur la vie et l'activité du sculpteur André Beauneveu, à la fin du XIVe siècle*, in «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 102 (1958), 3, p. 212.

Hainaut. Tuttavia, lo stile pare ancora più immaturo, manca il vigore delle espressioni; eppure, la delicatezza tipica di Hennequin de Liège è evidente.

Si può candidare qualche altra regina da identificare con questa testa? Delle regine della seconda metà del secolo, solo un altro *gisant* di regina manca all'appello: quello di Giovanna I d'Alvernia.

Sappiamo che Hennequin de Liège, si trovava già a Parigi nel 1361, come '*faiseur de tumbes*' e che si occupava della tomba di Anna di Bretagna²⁹⁴. Quindi è possibile che fosse già attivo da qualche anno, permettendogli di poter scolpire la tomba di Giovanna I d'Alvernia. Lo stile immaturo lo confermerebbe, ma è, ancora una volta, il testamento di Hennequin de Liège, a favorire nuovi dati. Lo scultore alla sua morte dispone di pagare per dire messa alla defunta regina:

— *Item, pour laiz fait aux ecuteurs (sic) ou aians cause de la royne Jehanne de Bouloigne, fame du roy Jehan et fille de la contesse de Bouloigne, pour prier pour son âme, IIIIX. frans, pour ce baillé au conte de Bouloigne, qui a la cause d'elle, IIII. frans, qui valent LXIII. l. p.*²⁹⁵

Perché dare un'indicazione simile, scegliere di onorare Giovanna I d'Alvernia, con le tante regine e donne nobili che gli avevano commissionato o erano state oggetto della sua arte?

Si potrebbe immaginare che Giovanna sia stata la prima importante mecenate di Hennequin de Liège, aprendogli poi le porte a una carriera straordinaria, e che questa testa sia l'opera realizzata dallo scultore per lei.

²⁹⁴ DEHAISNES, *Documents et extraits*, cit. p. 432.

²⁹⁵ VIDIER, *Un tombier liégeois*, cit. p. 301.

INGHILTERRA

La divisione dei corpi era in uso anche in Inghilterra dal XIII secolo²⁹⁶. In particolare, Edoardo I ne aveva fatto un uso politico quasi performativo: le sue ossa, separate dalla carne, avrebbero dovuto seguire l'esercito inglese fino alla disfatta della Scozia e il suo cuore trasportato in terra santa da centoquaranta cavalieri²⁹⁷. La bolla di Bonifacio VII ebbe più effetto nell'ambito inglese. Le sepolture dislocate diminuirono, anche all'interno della famiglia reale. Le circostanze della morte di Edoardo II sono abbastanza inusuali da non costituire un vero esempio, ma sembra che il suo cuore venne consegnato alla moglie Isabella. Quest'ultima, figlia di Filippo il Bello, era certamente più sensibile a questo tema: si fece dare una dispensa papale che le permetteva di dividere il suo corpo²⁹⁸. Alla fine, non utilizzò questo privilegio, e venne sepolta nella chiesa dei Greyfriars a Londra, con il cuore del marito. La chiesa dei Greyfriars era uno dei luoghi prediletti per la sepoltura del cuore di re e regine inglesi, luoghi che andarono distrutti con lo scioglimento degli ordini monastici sotto il regno di Enrico VIII, insieme alla chiesa dei Blackfriars, e i monasteri degli ordini domenicani e francescani. Nella stessa chiesa era stata sepolta Margherita di Francia (†1318) seconda moglie di Edoardo I e zia di Isabella di Francia. Dalla fine del XII secolo le regine vengono sepolte, con poche eccezioni, nella stessa tomba con i rispettivi consorti²⁹⁹. Per quanto riguarda le tre regine del Trecento, tutte deviano dalla tradizione: Isabella venne sepolta lontana dal corpo del marito, Filippa venne sepolta nello stesso luogo ma con una tomba autonoma, mentre il monumento funebre di Anna sarà la prima tomba congiunta fra una coppia di sovrani. Persa la tomba di Isabella di Francia, è difficile seguire da vicino l'evoluzione artistica dei monumenti funerari femminili inglesi di questo secolo, per mancanza di esempi da confrontare, soprattutto dal punto di vista stilistico. Questo caso però si rivela parimenti interessante per la profonda diversità che intercorre fra le effigi di Anna di Lussemburgo e Filippa di Hainaut,

²⁹⁶ BROWN, *Death and the Human Body in the Later Middle Ages*, cit. pp. 228-230.

²⁹⁷ *Ibid.* p. 230.

²⁹⁸ *Ibid.* p. 253.

²⁹⁹ PARSON, *Never was a body buried in England with such solemnity*, cit. p. 321.

che si esprimono e portano avanti delle nuove istanze in campi del tutto differenti. Tuttavia, si mostra una particolare attenzione alla narrazione della personalità dell'individuo, in entrambe le opere sia nella loro materialità che nella storia che portò alla loro realizzazione.

ISABELLA DI FRANCIA

Come già detto, del sepolcro di Isabella di Francia non rimane nulla. Sopravvivono però alcuni documenti che possono dare qualche indicazione sulla vicenda e l'aspetto di quest'opera. Sappiamo che il funerale e la sepoltura di Isabella avvennero circa tre mesi dopo il suo decesso nel 1358, plausibilmente per avere il tempo necessario ad organizzare un grande funerale, attraverso cui il figlio Edoardo III voleva riabilitare la figura della madre, ma è anche possibile che i tempi così dilatati fra la morte della regina e la sua sepoltura fossero dovuti al fatto che probabilmente l'effigie non era ancora stata completata. Infatti, gli unici documenti che ci pervengono riguardo l'effigie della regina risalgono all'ultimo periodo della sua vita quando era già malata³⁰⁰. Non ci rimangono dati per ricostruire un aspetto della tomba tanto da essere analizzata.

FILIPPA DI HAINAUT

CAPPELLA DI SANTO STEFANO

Nonostante i conflitti familiari che affliggevano la famiglia reale, tutti i suoi membri si ritrovavano insieme nella parete orientale della Cappella di Santo Stefano a Westminster. La cappella era stata iniziata nel 1292³⁰¹ e venne in gran parte decorata fra il 1350 e il 1352, con successivi ritocchi fino al 1362³⁰². Sulla

³⁰⁰ F.D. BLACKLEY, *Isabella of France, Queen of England 1308-1358 and the Late Medieval Cult of the Dead*, in «Canadian journal of history», 15 (1980), pp. 28-29.

³⁰¹ J.H. HARVEY, *St. Stephen's Chapel and the Origin of the Perpendicular Style*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 88 (1946), 521, p. 192.

³⁰² J. HILLSON, *St Stephen's Chapel, Westminster: Architecture, Decoration and Politics in the Reigns of Henry III and the three Edwards (1227-1363)*, tesi di dottorato, I, York, University of York, 2015, pp. 176-177.

parete vi era un ampio ciclo pittorico, oggi sostanzialmente perduto per un incendio nel 1834, di cui rimangono alcuni frammenti, ma conosciamo l'assetto originale grazie a disegni [fig. 3.33]. La parete era divisa virtualmente a metà sia verticalmente che orizzontalmente: sulla sinistra, verso la parete nord, nel settore superiore vi era un'adorazione dei magi e in quello inferiore Edoardo III e i suoi figli (Edoardo il Principe Nero, Lionello, Giovanni, Edmondo e Tommaso). Sulla destra, in alto le scene di annunciazione ai pastori, adorazione dei pastori e la presentazione al Tempio, in basso la regina Filippa e le principesse Isabella, Giovanna, Maria e Margherita. Ma data la prematura morte della principessa Giovanna (†1348) prima dell'inizio della realizzazione del ciclo, e sulla base delle differenze, come le corone che nelle prime due figure sono più grandi delle seconde, di potrebbero identificare le prime due figure come Filippa di Hainaut e Isabella di Francia³⁰³. La presenza di quest'ultima sarebbe stata indispensabile per il messaggio politico inteso alla legittimazione di Edoardo III sul trono di Francia. Tuttavia, è necessario sottolineare che nessuna delle due regine raffigurate porta il velo, come si sarebbe accordato allo status vedovile. Le due figure che guidano il gruppo sono iconograficamente identiche: abbigliate con una veste decorata e un mantello, in posizione di preghiera. Gli abiti hanno un'ampia scollatura, con il bordo di ermellino che si allunga sul petto segnato da una lunga fila di bottoni dorati che arriva fino alla metà della gonna. Nella ricostruzione di Ernest William Tristram, la parte superiore della veste, con le maniche aderenti, ha il tessuto blu decorato da stelle. I capelli sono acconciati in trecce dritte e sporgenti rispetto al viso, e sono congiunte da un elemento sotto il mento e decorate da ghirlande di fiori; sul retro della testa è presente un piccolo chignon, anch'esso adornato da un fiore. Per quanto sia impossibile avanzare giudizi stilistici e di differenze di tratti e fisionomie da questa fonte indiretta, la discrepanza fra la figura della cappella di Santo Stefano e quello che raccontano le fonti, secondo cui «she was dark, short – indeed on the dumpy side»³⁰⁴, è forte. Dunque, qui si manifesta, solo in scala monumentale, la stessa iconografia dei sigilli e manoscritti. Questa prassi sarà interrotta, probabilmente da Filippa stessa, una quindicina di anni dopo.

³⁰³ *Ibid.* pp. 178-179.

³⁰⁴ DANBURY, *Queens and Powerful Women*, cit. p. 18.

TOMBA DI WESTMINSTER

Alla sua morte, nel 1369, Filippa di Hainaut pregò il marito di esaudire il desiderio di essere sepolta vicino a lui nella cappella di Edoardo il Confessore nell'abbazia di Westminster³⁰⁵.

20th January. - To Hawkin Liege, from France, in money paid to him in discharge of 200 marks, which the Lord the King commanded to be paid him for making the tomb of Filippa, Queen of England, the King's consort. By writ of privy seal, ꝑc.,-1331l. 68s. 8d.³⁰⁶

Il documento, siglato da Edoardo III, datato al 1366 testimonia la progettazione da parte di Filippa della sua tomba. La regina potrebbe aver iniziato a pianificare la sua sepoltura già dal 1364/1365³⁰⁷. Sappiamo che nel 1362 la regina fece arrivare a Londra dalle cave di Tutbury sei carri di alabastro:

Protection for the carters of six carts which Queen Filippa by her ster. Yeoman Stephen de Hadleye caused to be laden at Tuttebury with stones of 'alebaustre' and Stephen brought to London, now returning to Tuttebury, and for the carts; directs to all takers and purveyors of victuals and carriages for the king's use, and other ministers.³⁰⁸

Blaser-Meier sostiene che non vennero usati perchè la tomba è in marmo³⁰⁹, ma sia Noppen che Frequin indicano che la tomba sia in alabastro³¹⁰. Dunque, è

³⁰⁵ NOPPEN, *A Tomb and Effigy*, cit. p. 114.

³⁰⁶ *Issues of the Exchequer: Being a Collection of Payments Made Out of His Majesty's Revenue, from King Henry III. to King Henry VI. Inclusive; with an Appendix, Extracted and Translated from the Original Rolls of the Ancient Pell Office, Now Remaining in the Custody of the Right Honourable Sir John Newport, Bart., Controller-General of His Majesty's Exchequer*, a cura di F. DEVON, London, John Murray, 1837, p. 189.

³⁰⁷ BARKER, *Stone fidelity*, cit. p. 89-90, n. 3.

³⁰⁸ *Calendar of the patent rolls preserved in the Public record office / prepared under the superintendence of the deputy keeper of the records. Edward III 1361-1364*, XII, Hereford, The Hereford Times Limited, 1912, p. 232.

³⁰⁹ BLASER-MEIER, *Hic iacet regina*, cit. p. 66.

³¹⁰ NOPPEN, *A Tomb and Effigy*, cit. p. 114; FREQUIN, *A monument for an English Queen*, cit. p. 41; il materiale viene indicato come alabastro anche nel sito ufficiale dell'abbazia di Westminster *Edward III and Filippa of Hainault* <<https://www.westminster->

ammissibile che l'intenzione di costruire un monumento sepolcrale fosse già presente in quell'anno. Pagamenti successivi documentano che l'opera ebbe un'aggiunta successiva nel 1376, quando vi vennero applicati sei angioletti in rame da John Orchard⁵¹¹.

L'«Hawkin» citato nel documento è certamente Hennequin de Liège, anche se i pareri sull'effettiva parte della scultura prodotta da lui sono discordanti: Schmidt propose di attribuire solo il volto della sovrana alla mano dell'artista mosano, riconducendo invece il resto del corpo a una mano di ambito inglese⁵¹². Dall'altra parte Eva-Andrea Wendebourg sostiene che il pagamento del 1367 suggerisca la realizzazione dell'intero monumento da parte di Hennequin de Liège⁵¹³. Le conferme a questa attribuzione sono non solo stilistiche, ma suffragate dai dati cronologici: lo iato di produzione di Hennequin in quegli anni a Parigi e il documento⁵¹⁴ che testimonia il pagamento al Marie de St.-Pol, dama della regina, di £133, 13 s. 4 d. Per «super factura tumbe regine apud Paris ex precepto dicte regine.»⁵¹⁵. Quest'ultimo documento conferma il diretto coinvolgimento della regina alla commissione della propria tomba: non è infatti un valletto reale a occuparsi della chiamata a Londra dello scultore francese, ma una delle dame di compagnia di Filippa. La scelta della sovrana di incaricare un artista francese per scolpire la sua effigie dimostra una chiara volontà della regina di mantenere, e

[abbey.org/abbey-commemorations/royals/edward-iii-and-Filippa-of-hainault](https://www.abbey.org/abbey-commemorations/royals/edward-iii-and-Filippa-of-hainault)>, consultato il 3 nov. 2023.

⁵¹¹ *Issues of the Exchequer: Being a Collection of Payments Made Out of His Majesty's Revenue, from King Henry III. to King Henry VI. Inclusive; with an Appendix, Extracted and Translated from the Original Rolls of the Ancient Pell Office, Now Remaining in the Custody of the Right Honourable Sir John Newport, Bart., Controller-General of His Majesty's Exchequer*, a cura di F. DEVON, London, John Murray, 1837, p. 199. Interessante notare che a occuparsi dei carri e di quest'ultima transazione sia probabilmente lo stesso personaggio: Stephen de Hadley (1362) e Stephen de Haddele (1376) erano la stessa persona; infatti, i cognomi sono grafie diverse della moderna Hadley (Hertfordshire): *Hadley: Survey of English Place-Names* <<https://epns.nottingham.ac.uk/browse/Hertfordshire/Monken+Hadley/53285ba0b47fc40ace0007ac-Hadley>>, consultato il 3 nov. 2023.

⁵¹² SCHMIDT, *Beiträge zu Stil und Oeuvre*, cit. p. 95.

⁵¹³ E.A. WENDEBOURG, *Westminster Abbey als königliche Grablege zwischen 1250 und 1400*, XI, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1986, p. 193.

⁵¹⁴ London, National Archives E 101/508/30.

⁵¹⁵ FREQUIN, *A monument for an English Queen*, cit. p. 48.

possibilmente importare, la sua tradizione di nascita, come anche nella scelta stilistica e iconografica del suo sigillo. Questo era un motivo ricorrente nelle scelte di Filippa: portò in Inghilterra Jean Froissart, che narrerà molto della regina nelle sue *Chroniques*; John of Reading, nel 1344, si lamenterà della moda francese importata dalla regina e il suo seguito, caratterizzata da vesti aderenti e maniche allungate⁵¹⁶, le stesse che indosserà nel suo *gisant*. Anche la costruzione generale della tomba seguiva la moda francese: un sarcofago di marmo nero e l'effigie bianca, una combinazione nuova in Inghilterra⁵¹⁷, che verrà poi adottata anche da Edoardo III per il suo monumento funebre (probabilmente per reiterare, nella memoria futura, le sue pretese sul trono francese).

Il sarcofago dell'effigie includeva originariamente un gruppo di trentadue *pleurants*, di cui non sopravvive quasi nulla. La presenza di una fittizia processione ai lati della tomba è un dettaglio che non appartiene alla tradizione francese, che al tempo utilizzava casse in marmo nero senza decorazioni, e che non arriverà fino alla fine del secolo⁵¹⁸. Unica figura ben conservata è quella di Bianca di Lancaster, la nuora della regina. La figura era abbigliata con abiti e il velo alla moda del tempo. L'abito è simile a quello indossato da Filippa e la dama sorregge con una mano una scimmietta da compagnia. Il ciclo è stato ricostruito principalmente sulla base degli stemmi sopravvissuti, apposti sul basamento delle nicchie, e le testimonianze lasciate da antiquari⁵¹⁹. L'uso di figure processionali intorno alla tomba era tradizionale dell'Europa continentale fin dal XII secolo e la tomba di Filippa non è la prima a presentare questo tipo di decorazione all'interno dell'abbazia. La posizione delle figure non è casuale, vengono messi al capo della 'processione' Edoardo III, marito di Filippa, il loro erede Edoardo il Principe Nero, poi altri reali Giovanni il Buono o Carlo V (difficile sapere quale dei due poiché condividono lo stesso stemma), entrambi cugini della sovrana, e Ludovico il Bavaro, suo cognato.

⁵¹⁶ J. OF READING, *Cronica Johannis de Reading at Anonymi Cantuariensis 1346-1367*, a cura di J. TAIT, Manchester, Manchester University Press, 1914, p. 88, citato in TINGLE, *Royal Women*, cit. pp. 243-244.

⁵¹⁷ TINGLE, *Royal Women*, cit. p. 246.

⁵¹⁸ B. BESSARD, *Three Berry Mourners*, in «Metropolitan Museum Journal», 1 (1968), p. 171.

⁵¹⁹ A. MCGEE MORGANSTERN, *Gothic tombs of kinship in France, the Low Countries, and England*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 2000, p. 96.

I personaggi presenti alla *memoria* di Filippa appartengono sia alla famiglia di origine che a quella acquisita, comunicando un forte messaggio politico di alleanza fra la corona di Inghilterra e la casata di Hainaut³²⁰. Ai lati della tomba ritornano altre figure nobili, alternando uomini e donne, a lei imparentate ma di un rango inferiore; fra questi sembra che compaia anche Filippa, nell'angolo nord-est della tomba (N11), la cui statuetta è completamente nascosta da un pilastro della cappella, ma di cui venne fatto un calco della testa da Sir Gilbert Scott durante i restauri a metà del XIX secolo. Che sia Filippa la dama ritratta, lo conferma lo stemma sottostante, quale era utilizzato solo da lei in quel periodo³²¹. Wendebourg confrontò questo calco con la testa marmorea, identificata come Bona di Francia [fig. 3.23] e attribuita a Hennequin de Liège³²², per ascrivere allo scultore la realizzazione di tutto il manufatto³²³.

La scelta dei singoli partecipanti a questa processione marmorea è stata prima ricondotta alla legittimazione di Edoardo III come re di Francia, ma, come giustamente nota Frequin, Isabella di Francia non era inclusa nel ciclo di figure, quando invece sarebbe stata elemento fondamentale in questo tipo di narrativa. La studiosa interpreta invece il ciclo scultoreo sulla base della posizione specifica dei *pleurants* all'interno dello spazio sacro: per la sua posizione, ovvero incastonata ai bordi della cappella di Edoardo il Confessore, i lati del sepolcro potevano essere visti solo individualmente, poiché non si può girare intorno alla tomba stessa. Dunque, nel lato rivolto verso l'interno della cappella, dove si svolgeva la cerimonia d'incoronazione, i personaggi sono legati alla casata inglese e si presentano come il passato, i precedenti re, e il futuro, la progenie di Filippa, collegato alla cappella reale. Dall'altra parte, verso l'esterno da dove poteva essere vista da un pubblico più vario e ampio, si ritrovano invece i personaggi legati all'ascendenza personale della regina, dando rilievo alla nobiltà della sua figura³²⁴.

³²⁰ FREQUIN, *A monument for an English Queen*, cit. pp. 42-46.

³²¹ A. MCGEE MORGANSTERN, *Gothic tombs of kinship in France, the Low Countries, and England*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 2000, p. 100.

³²² *Les fastes du gothique*, cit. n° 65 p. 116-117.

³²³ WENDEBOURG, *Westminster Abbey*, cit. pp. 194-195.

³²⁴ FREQUIN, *A monument for an English Queen*, cit. pp. 55-58.

Questo complesso corteo genealogico dimostra come Filippa fosse cosciente del suo, e per estensione di quello della sua tomba, ruolo politico, come forte strumento di propaganda e diffusione di una specifica narrazione della dinastia.

Onorata da un corteo di figure regali e nobili da tutta Europa, due leoni ai suoi piedi ed una cornice scultorea minuziosa ed elegante, sta, tutto meno che altera o sublime, la figura di Filippa di Hainaut [fig. 3.34]. La scultura di per sé sopravvive in uno stato lacunoso: la mano sinistra originariamente teneva i cordini del mantello, e probabilmente il braccio destro reggeva uno scettro; infatti, sul lato destro della testa sporge un'asta in metallo che doveva reggerne la parte superiore³²⁵. Queste mancanze non impediscono di osservare l'intransigente realismo del corpo della regina. Si può notare come il corpo della regina sia un po' gonfio; questo potrebbe essere dovuto dal fatto che soffrisse di una grave idropsia, che fu probabilmente la causa della sua morte; ma potrebbe essere anche rappresentazione di un corpo segnato dalle tredici gravidanze che Filippa affrontò. Indossa un abito aderente, la gonna lunga, con i panneggi affusolati e dritti, che copre i piedi.

Le tipiche trecce raccolte ai lati del viso sono qui molto sporgenti rispetto agli esempi francesi, ma anche la statuetta di Bianca di Lancaster, sotto il velo, mostra la stessa tipologia. La capigliatura ha un alto grado di realismo, infatti oltre ai dettagli delle ciocche, ai lati della nuca si scorge anche il motivo della tipica retina dell'epoca per reggere l'acconciatura. Il viso della regina, costretto dalle trecce, stupisce per il suo carattere. Lo sguardo dritto, segnato dalle pupille, della regina è incorniciato da palpebre cadenti e segnato dalle occhiaie. La piccola bocca si piega leggermente in un'espressione serena. Il realismo della statua è ancora più evidente se vista di profilo [fig. 3.35]: il gonfiore del collo, la sporgenza delle guance e il dettaglio dell'orecchio. È quest'ultimo un elemento indicativo della mano di Hennequin de Liège, che di orecchie ne scolpì pochissime, fra cui quelle di Bona di Francia, che sono esattamente sovrapponibili a quelle della regina inglese. Il carattere di questo viso è stupefacente, come la bravura dello scultore nel mostrare i segni del tempo contribuendo all'unità della figura e della sua espressione, invece

³²⁵ NOPPEN, *A Tomb and Effigy*, cit. p. 117.

di giacere come linee sterili sulla pelle della regina. Al ritorno dall'Inghilterra Hennequin de Liège dimostrerà ancora una volta, nelle effigi di Giovanna d'Évreux e Carlo IV a Maubuisson, la sua capacità di infondere intensità alle sue sculture, che lentamente abbandonano il simbolo come unico requisito per trasmettere la memoria di una persona, per trasformarsi in una vera testimonianza della loro presenza, prima e dopo la morte.

La tomba di Filippa, dunque, si contraddistingue per la rappresentazione della regina in tarda età, contravvenendo la consuetudine di raffigurare il deceduto nella piena età adulta. Filippa si fa ritrarre (forse fra tutti è l'opera che più è possibile definire tale) vecchia, includendo anche degli elementi 'indignitosi' della sua condizione. Questa scelta potrebbe essere legata all'intenzione di Filippa di essere saldata al suo tempo, al suo regno e al ruolo che giocò nel processo politico, anche l'inclusione di figure dei suoi natali, della famiglia del marito e dei suoi discendenti. La tomba di Filippa costituisce in ultima istanza la materializzazione delle sue coordinate 'genealogiche' e identitarie.

ANNA DI LUSSEMBURGO

Anna di Lussemburgo fu una regina tutto meno che ordinaria. Viene ricordata tutt'ora con l'appellativo di "Good Queen Anne", che già le era stato associato nel corso del suo regno. In contrasto con le discutibili capacità politiche del consorte Riccardo II e con la contravvenzione dei tradizionali requisiti dell'ideale di una sovrana medievale, Anna riuscì a formulare un nuovo esempio di 'buona regina'. Questa nomea non faceva parte della prima narrazione del regno; infatti, il matrimonio del re con Anna non era ben visto, in parte perché la principessa

boema non portò nessuna dote³²⁶. Le cronache contemporanee all'inizio del regno di Anna sono spietate, tanto da appellarla come un «tiny scrap of humanity»³²⁷.

Anna fu l'unica regina di tutta la storia inglese a provenire dalle terre di Boemia; questo matrimonio era certamente legato rilevanza politica di Carlo IV, ma al di là del prestigio del legame con la famiglia imperiale, portò anche a uno scambio culturale fruttuosissimo³²⁸.

Il monumento stesso è fra i pochi qui in esame la cui partecipazione, anche liminale, della regina alla realizzazione non accadde. Infatti, la prematura morte di Anna, lasciò Riccardo II ideare la loro tomba congiunta. Le scelte del re contravvenivano alle usanze delle sepolture reali, prima fra tutte l'introduzione di un'unica effigie per re e regina; nell'ambito inglese era stata già impiegata per coppie appartenenti all'aristocrazia, ma mai per una coppia di sovrani. In secondo luogo, Riccardo optò per una tomba in bronzo dorato, il cui precedente risaliva a più di cento anni prima, con la tomba di Eleonora di Castiglia, sempre a Westminster. Il bronzo aveva una simbologia particolare, basata sulle qualità intrinseche del materiale, quali durevolezza, colore e suono, che gli ascrivevano capacità curative e apotropaiche³²⁹. Ci pervengono alcuni documenti sui pagamenti di Riccardo II per servizi relativi ai funerali e alla produzione della tomba, che ci permettono di datare la sua realizzazione fra il 1396 e il 1399³³⁰. Gli autori del pezzo furono i ramaioli Nicholas Broker e Godfrey Prest.

La cura della tomba di Anna continuò anche dopo la sua sepoltura. Da un racconto di un anonimo boemo all'inizio del Quattrocento sappiamo che sul lato della tomba

³²⁶ L. STALEY, *Anne of Bohemia and the Objects of Ricardian Kingship*, in *Medieval Women and Their Objects*, a cura di J. ADAMS - N.M. BRADBURY, Ann Arbor (MI), University of Michigan Press, 2017, p. 98.

³²⁷ *The Westminster Chronicle, 1381-1394*, a cura di L.C. HECTOR - B.F. HARVEY, Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 25.

³²⁸ J.W. RUUD, *Anne of Bohemia and the Making of Europe*, in *Selected Proceedings of the 20th Annual Northern Plains Conference on Early British Literature*, Aberdeen (SD), 2012, pp. 2-38.

³²⁹ BLASER-MEIER, *Hic iacet regina* cit. p. 62-63.

³³⁰ *Ibid.* p. 213.

della defunta regina vi erano tre cartigli contenenti degli elogi in suo onore³³¹. I cartigli erano oggetti mobili, ed effimeri, il che farebbe presupporre che sui lati del sarcofago vi fossero altre decorazioni o statue.

Il monumento funebre di Anna di Lussemburgo e Riccardo II è il primo esempio di tomba congiunta per una coppia reale in Inghilterra [fig. 3.36], nonostante la modalità fosse già in uso nelle coppie aristocratiche³³². L'introduzione progressiva di un monumento comune per re e regina, già adoperato per Giovanna d'Évreux e Giovanna di Borbone, può rivelare un cambiamento sostanziale nella percezione del matrimonio, delle unioni reali e in generale della relazione fra re e regina³³³. È certamente da tenere in considerazione, come uno dei motivi di questa scelta, il forte legame che c'era fra Riccardo II e Anna di Lussemburgo. Ma sembra che per quest'opera vi sia altri temi coinvolti nella decisione inusuale operata dal re. Accogliendo la tesi di Kantorowicz, il monumento sepolcrale di un re era la manifestazione materiale della sua carica, intesa come entità trascendente e distaccata dal corpo concreto³³⁴. Questa divisione sembra però perdere, verso la fine del XIV secolo, i suoi limiti definiti e perdere la sua priorità nella rappresentazione dei defunti. Nel caso specifico questa tomba manifesta una volontà di caratterizzare il re defunto con le sue caratteristiche individuali, in linea con tutte le commissioni di Riccardo II volte a catturarne quanto più possibile l'aspetto effettivo³³⁵. Riccardo rese questa tomba, in molti modi, quanto più personale possibile, evidenziando il legame con la sua consorte: sulla gonna di Anna si ripetono a motivo decorativo le iniziali dei due sovrani, legate fra loro da

³³¹ J. BARKER, *Transcription and translation of the epitaph of João I and Filippa of Lancaster, King and Queen of Portugal*, in «The Sculpture Journal», 26 (2017), 2, p. 255.

³³² PARSONS, *Never was a body buried in England with such solemnity and honour*, cit. p. 321.

³³³ BARKER, *Stone fidelity*, cit. p. 104.

³³⁴ E.H. KANTOROWICZ - C. LEYSER, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1957.

³³⁵ WHITTINGHAM, *The Chronology of the Portraits of Richard II*, cit. pp. 12-21.

piccole catenelle³³⁶; da ultimo, scelto da Riccardo stesso³³⁷, il dettaglio più sentimentale: le statue dei due coniugi si tengono per mano.

Tutta la tomba è ornata da simboli: sopra gli sposi stanno le loro iniziali sormontate da una corona; le foglie di tiglio che rinviano al regno di Boemia; l'emblema della regina costituito da uno struzzo con una lumaca sul becco e un motivo 'a nodi', che richiama l'emblema del fratello di Anna, l'imperatore Venceslao IV. Ai piedi della regina stavano originariamente un'aquila e un leopardo³³⁸.

La tomba raffigurava originariamente i due sovrani con le mani intrecciate che tenevano un globo, simbolo di potere, elementi successivamente andati perduti. La regina indossa una *cotehardie*, e un corpetto aderente chiuso da una fila di bottoni, originariamente in rilievo e oggi perduti. Un lungo mantello copre le spalle della regina, chiuso da un cordino fissato da entrambi i lati da delle spille, di cui ne rimane solo una. Il corpo della regina è molto innaturale, con la vita molto stretta e nessun divario fra torace e fianchi.

Il viso della regina è ovale, segnato dal lungo naso con gli occhi, un po' sporgenti a mandorla; i capelli sono molto lunghi e sciolti, come nell'iconografia legata ai rituali d'incoronazione, ma la regina non indossa una corona. La modalità di rappresentazione dei capelli ricorda molto la resa nel busti di San Vito, di Anna di Świdnica e Elisabetta di Pomerania. La relazione con l'arte boema è di difficile dimostrazione, e poiché sappiamo che le maestranze che produssero la tomba erano inglesi, si potrebbe ipotizzare che fosse stata fatta su disegno di un artista straniero.

³³⁶ Anche questo piccolo dettaglio è estremamente innovativo, questo tipo di decorazione sui tessuti si affermerà solo verso la fine del XV secolo. BARKER, *Stone fidelity*, cit. p. 120.

³³⁷ D. GORDON, *Making and Meaning: The Wilton Diptych*, New Haven (CT), Yale University Press, 1994, p. 15.

³³⁸ JOHN STEANE, *The archeology of the medieval English monarchy*, London-New York, Routledge, 1999, p. 59.

EFFIGE FUNERARIA

*In denariis solutis pro batilagio et cariagio ymaginis ad similitudinem Anne nuper Regine Anglie facte videlicet de London usque Sienne per consideracionem Thesaurarii et Camerariorum, iiis.*³³⁹

Come in altri casi l'immagine che sarà poi propria dell'effigie di Anna di Lussemburgo, nasce prima della realizzazione del sepolcro stesso. Questa 'ymago' è possibilmente la maschera funeraria di cera. In merito a «ad similitudinem», Kurt Bauch delinea come nel medioevo il concetto di *similis* non descrivesse due entità che formalmente condividevano gli stessi tratti ed elementi, ma piuttosto due immagini che puntavano ad esprimere lo stesso concetto, ovvero che rappresentano lo stesso oggetto³⁴⁰.

Si conserva a Westminster una testa in legno dipinta [fig. 3.37], forse da identificarsi con l'ymago' del testo o comunque basata sulla maschera in cera, a costituire il manichino che veniva portato in processione al posto del vero corpo della sovrana. Fino al XIV secolo, il corpo del defunto veniva imbalsamato per mantenere il più a lungo possibile una 'life-like presence'³⁴¹, ma la cosa divenne progressivamente più difficile, per il complicarsi e arricchirsi delle cerimonie funebri, richiedendo sempre più tempo per l'organizzazione. Perciò dal XIV secolo si iniziò a presentare ai funerali un manichino, con le sembianze del defunto, in vece del corpo³⁴², dunque, questo tipo di manufatto era ancora una novità nell'Inghilterra trecentesca; ci pervengono solo quelli dedicati a Edoardo II ed Edoardo III, prima

³³⁹ Kew, The National Archives, E 403/548, in A.E. HARVEY - R. MORTIMER, *The funeral effigies of Westminster Abbey*, Woodbridge, Boydell Press, 2003, p. 37.

³⁴⁰ K. BAUCH, *Das mittelalterliche Grabbild: figürl. Grabmäler d. 11.-15. Jh. in Europa*, Berlin-New York, de Gruyter, 1976, p. 228.

³⁴¹ A.M. DUCH, *My Crown is in My Heart, Not on My Head: Heart Burial in England, France, and the Holy Roman Empire from Medieval Times to the Present*, tesi magistrale, Denton (TX), University of North Texas, 2013, p. 97.

³⁴² P. CAMPORESI, *The incorruptible flesh: bodily mutation and mortification in religion and folklore*, Cambridge (NY), Cambridge University Press, 2009, p. 25.

di quello di Anna, rendendo quest'ultimo il primo ad essere creato per una regina³⁴³. Infatti, sia Isabella che Filippa avevano avuto il funerale a bara chiusa³⁴⁴.

Questa testa, quanto l'effigie della tomba, potrebbe essere stata modellata a partire dalla maschera funeraria in cera. Alla metà del Novecento il pezzo era in stato di abbandono, con danni al naso. Il restauro ha integrato la perdita e nelle analisi sono state rinvenute tracce di capelli, di colore bruno. È probabile che fosse simile all'effettivo colore di capelli di Anna, in quanto sappiamo che sia il padre Carlo IV che la nonna Elisabetta avevano capelli e carnagione scura³⁴⁵. La somiglianza fra la testa e l'effigie in bronzo è innegabile, il viso lungo, le sopracciglia alte e il naso lungo e leggermente a punta.

Anna viene rappresentata in entrambe le opere come nel fiore degli anni, scelta tipica delle effigi, che puntavano a tramandare l'aspetto del defunto che mostrasse le caratteristiche predilette per la loro carica. Non ci è dato sapere, data la morte in giovane età della regina, se questa scelta fosse legata alla volontà di rappresentare Anna fedelmente o se si inserisca nella più longeva tradizione dell'idealizzazione dell'aspetto. Sta di fatto che c'è una forte somiglianza fra il viso della testa di legno, la tomba a Westminster e la rappresentazione della regina [fig.2.17] nel *Liber Regalis*, f. 20r.

È possibile ipotizzare che il viso di Anna sia un ritratto, poiché il consorte Riccardo II era particolarmente interessato a questo tipo di rappresentazione³⁴⁶ e dato il suo forte legame con Anna è plausibile che le avesse riservato lo stesso trattamento. Anche se prudentemente, dobbiamo prendere in considerazione che vi sia almeno la possibilità che, se non fossero queste le sembianze di Anna di Lussemburgo, queste tre opere costituiscano, e costruiscano, un'iconografia personale della regina, che punta al riconoscimento della figura, se non per aderenza alle vere

³⁴³ TINGLE, *Royal Women* cit. p. 247.

³⁴⁴ PARSONS, *Never was a body buried in England with such solemnity and honour*, cit. p. 323.

³⁴⁵ E. VLČEK, *Physical and personality traits of Charles IV, Holy Roman Emperor and King of Bohemia: a medical-anthropological investigation*, trad. di C. Colton - L. Bébarová, Prague, Charles University in Prague, Karolinum Press, 2016, p. 20.

³⁴⁶ WHITTINGHAM, *The Chronology of the Portraits of Richard II*, cit. Anche la tomba di Riccardo è considerata un suo ritratto.

fattezze, ma per omogeneità fra le opere che la rappresentano. Inoltre, si può concedere che vi sia una volontà, al di là dello stile, di congruenza fra le tre opere, poiché essendo realizzate in tre supporti diversi e con tre tecniche diverse, la probabilità che queste non condividessero alcuna somiglianza era molto alta, per il fatto che appartengono a tre media differenti e che vennero realizzati in momenti diversi da tre, o più, mani diverse. Ciò nonostante, i tre visi si somigliano.

Un approccio simile alla rappresentazione della persona si era sviluppato, nella seconda metà del XIV secolo, proprio nella terra d'origine di Anna, la Boemia.

BOEMIA

Il rapporto fra arte, performatività e politica fu straordinariamente interconnesso durante il regno di Carlo IV. Il sovrano era di certo profondamente cosciente dell'impatto della drammaticità delle espressioni artistiche e rituali; questa consapevolezza determinò una volontà di coinvolgimento diretto di Carlo all'ideazione delle manifestazioni del suo potere. Durante il corso del suo regno e del suo impero progettò molteplici, e multiformi, metodi di celebrazione di sé stesso e della famiglia reale. Come già detto, fu probabilmente lui stesso a comporre il nuovo *Ordo Coronationis* della Boemia³⁴⁷, per rendere indimenticabile questo passaggio di potere, e un'autobiografia, per commemorare la sua figura.

Nondimeno la sua attenzione per la propaganda artistica rimase costante per tutta la sua reggenza, commissionando numerose opere. La particolarità del suo operato sta nell'alto livello di partecipazione alla realizzazione delle stesse: esemplare è la sua decisione di porre personalmente la prima pietra del Ponte Carlo³⁴⁸.

³⁴⁷ Vedi cap. 2, p. 59-60.

³⁴⁸ J. GAJDOŠOVÁ, *Imperial Memory and the Charles Bridge. Establishing Royal Ceremony for Future Kings*, in «kunsttexte.de - Journal für Kunst und Bildgeschichte», 3 (2012), p. 3.

LUOGHI DI SEPOLTURA NEL REGNO DI BOEMIA

Non si sono conservati fino al presente i monumenti funebri dei membri della casa reale boema. Originariamente, le sepolture della dinastia reale furono principalmente allocate in due luoghi.

Il primo è monastero di Zbraslav, convento cistercense fondato nel 1297 da Venceslao II; lui stesso vi venne sepolto e nel 1326 la salma di suo figlio Venceslao III venne spostata nel convento per ordine di Elisabetta Přemyslovna; anche quest'ultima verrà sepolta nel monastero alla sua morte nel 1330. Qui furono seppelliti altri membri della famiglia reale, fra cui le altre due figlie di Venceslao II, Guta (†1394), e Margherita (†1322), nonché due figlie di Giovanni di Lussemburgo, Margherita (†1341) ed Elisabetta (†1330); infine Venceslao IV (†1419), che successivamente venne trasferito alla cattedrale di San Vito, e sua moglie Giovanna (†1386)⁵⁴⁹. All'inizio dello scorso secolo sono stati effettuati degli scavi nella necropoli di Zbraslav e sono stati rinvenuti tre teschi appartenuti a individui adulti nella raccolta del monastero, che vengono identificati da Jindřich Matiegka come Venceslao II, Venceslao III e, l'unico cranio femminile conservato, come Elisabetta Přemyslovna. Questo anche perché la datazione del cranio è di una persona di mezz'età, escludendo automaticamente tutte le altre donne, che erano tutte morte in gioventù⁵⁵⁰. Il rapporto di Elisabetta con il monastero era di lunga data e la regina, molto prima della sua morte, aveva predisposto di esservi sepolta⁵⁵¹. A fare eccezione furono i resti di Giovanni di Lussemburgo, morto nella battaglia di Crécy nel 1346. Il suo corpo venne velocemente smembrato, complici anche le calde temperature dell'estate. Le sue viscere e il suo cuore vennero sepolte in Francia, mentre il suo corpo ritornò in Lussemburgo, come era disposto nel suo testamento⁵⁵².

⁵⁴⁹ J. MATIEGKA, *Lebky zbraslavské, připisované králi Václavu II, králi Václavu III a královně Elišce Přemyslovně*, in «Anthropologie», 3 (1925), 1, p. 31. Alcune date di decesso dei personaggi nell'articolo sono errate.

⁵⁵⁰ *Ibid.* p. 41.

⁵⁵¹ BOŽENA KOPICKOVÁ, *Eliška Přemyslovna: Královna česká 1292 – 1330*, Praha, Vyšehrad, 2003, p. 106.

⁵⁵² *Festivities, Ceremonies, and Rituals in the Lands of the Bohemian Crown in the Late Middle Ages*, Leiden, BRILL, 2022, pp. 111–113.

L'altro luogo era la cattedrale di San Vito a Praga, dove oggi sopravvivono solo in parte le effigi della casata reale. In particolare, la tomba di Carlo IV e le sue mogli sono andate perdute, e i loro resti sono oggi conservati tutti insieme in una tomba moderna. Ma la loro persona e personalità è trasmessa da un ciclo di busti incastonati nei pilastri del triforio della cattedrale.

I BUSTI NEL TRIFORIO DELLA CATTEDRALE DI SAN VITO

Questi busti sono collocati nel triforio della cattedrale [fig. 3.38]. La chiesa era in costruzione sotto la direzione e l'ingegno di Peter Parler su incarico dell'imperatore Carlo IV. Parler aveva assunto la direzione del cantiere, succedendo a Matthieu d'Arras nel 1356, all'età di ventitré anni, continuando l'opera sia come architetto che come scultore. Questa maestria gli derivava dalla famiglia d'origine: il padre, lo zio e tutti i suoi fratelli lavoravano a costruzioni di cattedrali e alle loro decorazioni scultoree in tutta Europa³⁵³.

La produzione dei busti del triforio iniziò nel 1373 e nel giro di due anni vennero completati i personaggi della famiglia reale. Il gruppo comprendeva Giovanni di Lussemburgo ed Elisabetta Přemyslovna, Carlo IV e le sue quattro mogli, il fratello Giovanni Enrico di Lussemburgo, e l'erede Venceslao e sua moglie Giovanna di Baviera³⁵⁴. Negli anni successivi vennero realizzate le altre figure: i primi tre arcivescovi della diocesi di Praga, i quattro direttori della fabbrica della chiesa, e i due artisti/architetti Matthieu d'Arras e Peter Parler. Ognuno dei ventuno busti fu affiancato dagli stemmi, scolpiti in rilievo e dipinti, del personaggio rappresentato; al di sopra, sulla parete, vi erano delle iscrizioni in pittura, aggiunte

³⁵³ J. RÜFFER, *Peter Parler Baumeister und Bildhauer?*, in *Meister Ludwig - Peter Parler - Anton Pilgram. Architekt und Bildhauer?*, Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2021, pp. 105-210; R. NEMEC, *Parler - Ensinger und die Frage der Stil-Diktion. Architekten- und Werkmeisterdynastien an der Schwelle vom späten Mittelalter zur Neuzeit*, in *Heilige, Helden, Wüteriche. Herrschaftsstile der Luxemburger (1308-1437)*, a cura di M. BAUCH - J. BURKHARDT, Köln, Böhlau Verlag, 2017, pp. 361-401. *Prague: the Crown of Bohemia*, cit. pp. 189-197.

³⁵⁴ A questi vennero aggiunti fra il 1379 e il 1380 le figure di Peter Parler stesso, di Matthieu d'Arras e dei tre arcivescovi della cattedrale.

successivamente fra gli anni 1389-1392³⁵⁵ e oggi sono in stati di conservazione vari. Le iscrizioni esplicitavano l'identità del personaggio, fatti rilevanti di identificazione e talvolta menzioni di atti di committenza del personaggio³⁵⁶. Le iscrizioni sono, come si vedrà, spesso errate, perché eseguite in un momento molto più tardo e probabilmente senza l'ausilio di una figura qualificata. La posizione all'interno - i busti sono letteralmente scavati dentro i pilastri della triforio - dell'architettura della cattedrale è significativa. Come descrive Freigang, i busti sembrano 'portare sulle spalle' la struttura del coro, in quest'ottica l'accoppiata così eterogenea di figure appartenenti a diversi strati sociali (che qui invece stanno tutte allo stesso livello) assume un senso: i personaggi rappresentati sono tutti coloro che hanno contribuito a costruire la cattedrale³⁵⁷. 2

Il busto scultoreo come prodotto artistico sembra scomparire fra il periodo romano in cui era popolarissimo e la resurrezione nel rinascimento italiano³⁵⁸. In questo iato medievale, i busti, al di fuori dei reliquiari, sono un fenomeno isolato che riemerge in esempli singoli e singolari. La discussione storico-artistica su questo tipo di manufatti è ancora poco sviluppata e talvolta contrastante³⁵⁹, e gli stessi busti nel triforio della cattedrale praghese sono stati variamente definiti da «mensole emancipate»³⁶⁰ a partecipanti del 'distaccamento' progressivo delle sculture gotiche dalla parete delle cattedrali. Prima della dissezione dell'essenza di questo prodotto artistico, e confrontarne i risultati con altre rappresentazioni, è

³⁵⁵ K. BENEŠOVSKÁ, *Peter Parler & St Vitus's Cathedral: 1356-1399*, Praha, Prague Castle Administration, 1999, p. 94.

³⁵⁶ Per una panoramica sulle iscrizioni e la loro attendibilità vedi M. BARTLOVÁ, *The Choir Triforium of Prague Cathedral Revisited: The Inscriptions and Beyond*, in *Prague and Bohemia: Medieval Art, Architecture and Cultural Exchange in Central Europe*, a cura di Z. OPAČIĆ (*The British Archaeological Association Conference Transactions*), XXXII, Leeds, Maney Publishing, 2009, pp. 81-100.

³⁵⁷ C. FREIGANG, *Wächter über der Stadt oder unnütze Skulptur? Bildwerke, die keiner sieht.*, in *Studie o středověkém umění věnované Kláře Benešovské*, a cura di J. CHLÍBEC - Z. OPAČIĆ, Prague, Artefactum Publishing House, 2015, p. 90.

³⁵⁸ R. MÜLLER, *Überlegungen zur mittelalterlichen Bildnisbüste*, in *Kopf, Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, 2007, pp. 33-34.

³⁵⁹ Per un riassunto dei dibattiti vedi *Ibid.* p. 33-34 nota 2.

³⁶⁰ H. KELLER, *Büste*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, III, München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 1954, p. 265.

necessario indagare su quali siano stati gli stimoli e le preesistenze che abbiano suggerito la realizzazione di un progetto così originale.

Jaromír Homolka, nella forse più ampia opera mai dedicata ai Parler fino ad oggi, sostiene il ciclo di busti sia senza «precursori diretti» non imiterebbe alcun progetto altrettanto completo³⁶¹. Lo studioso coglie bene la novità, che non è però assoluta.

In Boemia non c'era un esempio dei busti, e la cultura classica era qui molto più lontana che per il resto d'Europa. Quindi questa idea di un busto architettonico doveva venire da lontano. Crossley dopo vari tentennamenti sostenne che Peter Parler doveva aver visitato l'Inghilterra per conoscere una serie di soluzioni architettoniche, più stilistiche che sostanziali, e che l'idea dei busti provenisse dalla cattedrale di Wells, posizionati nel triforio nello stesso modo che a Praga³⁶². La cosa è possibile, almeno dal punto di vista della posizione all'interno della struttura architettonica, ma non soddisfacente. Innanzitutto, le figure della cattedrale inglese, oggi perdute, erano stanti, e un tale cambiamento di formato non è esattamente immediato. Un'altra fonte di questo motivo potrebbe essere la decorazione scultorea del frontone ovest della cattedrale di Exeter³⁶³, dove sopra il portale i due re sono rappresentati a mezzo busto.

È qui necessario considerare l'impronta di Carlo IV, ideatore di molti dettagli innovativi negli edifici da lui commissionati, come il mosaico del giudizio universale sul portale del transetto. L'idea di un mosaico, di cui si discuterà più avanti, era certamente derivata dai soggiorni italiani dell'imperatore. L'ispirazione per queste sculture potrebbe parimenti derivare dai viaggi di Carlo nella penisola. Sappiamo da una lettera che Carlo si trovava a Pisa nel febbraio del 1355³⁶⁴, nel suo

³⁶¹ *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern; Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, a cura di A. LEGNER, II, Köln, 1978-1980, p. 655.

³⁶² P. CROSSLEY, *Peter Parler and England a Problem Revisited*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 64 (2003), p. 73.

³⁶³ STEANE, *The archeology*, cit. p. 21.

³⁶⁴ A. PODLAHA - E. ŠITTLER, *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze*, Praha, Dědictví sv. Prokopa, 1903, pp. 44-45, n. 3.

breve soggiorno aveva sicuramente potuto apprezzare il battistero e sua loggia. La decorazione scultorea esterna fu realizzata sotto la direzione di Nicola Pisano, almeno fino al secondo ordine di arcate; negli innesti e alle chiavi degli archi lo scultore inserì dei visi, e nel primo caso cercò di unire le teste in marmo con il capitello sottostante, intagliando negli squadri blocchi un accenno di spalle e torso. All'inizio degli anni Settanta del XIII secolo, Giovanni Pisano era succeduto al padre. Nel suo progetto per la decorazione quello che era stata un'intenzione nell'opera paterna si materializza in tutta la sua forza: le figure si staccano dalla colonna e diventano figure autonome che popolano le cuspidi gotiche [fig. 3.39]. I personaggi, caratterizzati da attributi sempre diversi, si sporgono a guardare i passanti.

Qui dev'essere scoccata la scintilla per Carlo IV. Questo formato, poi sviluppato nei busti, si presenta già nelle tavole di *magister Theodoricus* per la cappella di Santa Croce a Karlštejn, realizzate a partire al 1359. Queste tavole pensate sia come decorazione, che come reliquiari³⁶⁵, sono una crasi fra questi due modelli. Allo stesso modo i busti sono il risultato della suggestione pisana di Carlo e la padronanza di Peter Parler nelle mensole scolpite.

Sebbene è certo che il ciclo scultoreo fu progettato da Peter Parler, l'effettiva realizzazione dei singoli busti divide la critica³⁶⁶. Il tema più annoso è l'attribuzione a Parler del suo busto, rendendolo un primo autoritratto. Al di là della precisa questione è chiaro che i ventuno busti siano di mani diverse e che le figure più importanti siano state affidate ad artigiani più abili e raffinati. In generale questo ciclo è un magnifico esempio del cosiddetto *Beautiful style*, con le caratterizzate da un leggero sorriso e uno sguardo vivo. Questa vivacità doveva essere ancora più spiccata in origine grazie al colore, che oggi sopravvive solo in tracce; i personaggi vengono raffigurati, come tipico delle sculture funerarie, a cui questo ciclo è

³⁶⁵ Le tavole in legno, in molti casi, dietro a dettagli a pastiglia o sulla cornice avevano piccoli scomparti per custodire una reliquia del santo raffigurato.

³⁶⁶ Per un sommario aggiornato dei dibattiti vedi A. HUBEL - J. RÜFFER - G. ENDRÖDI, *Meister Ludwig - Peter Parler - Anton Pilgram. Architekt und Bildhauer?*, III, Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2021, pp. 176-180.

direttamente imparentato, nel pieno dell'età adulta, nel momento che non mostra traccia di giovinezza ma ancora nessun segno di senilità. Nonostante questa omogeneità 'anagrafica' le figure si contraddistinguono per una differenziazione fra esse e una forte caratterizzazione individuale. Questa proprietà è presumibilmente il prodotto di più agenti: per prima l'evidente impiego di scultori diversi; ma sembra anche un certo grado di autonomia nella realizzazione, che produce elementi aggiuntivi alle figure, non riconducibili a una progettazione organica dell'iconografia; da ultimo, come si discuterà meglio in seguito, la spinta all'individualizzazione di ogni figura.

ELISABETTA DEI PŘEMISLIDI

Il busto di Elisabetta dei Přemislidi [fig. 3.40] venne realizzato una quarantina di anni dopo la sua morte, rendendo impossibile una correlazione fra il suo reale aspetto e la fisionomia di questa scultura. Ciò nonostante, la vividezza e il realismo di quest'opera sono encomiabili, tanto da portare alcuni studiosi ad attribuirlo alla mano di Peter Parler³⁶⁷. Come abbiamo visto, l'attribuzione al maestro di qualunque di questi busti è problematica, ma è possibile stabilire una gerarchia qualitativa fra questi, includendo la raffigurazione di Elisabetta come una delle massime espressioni della scultura mitteleuropea del XIV secolo.

Parte del naso e del mento sono andati perduti, poi integrati da restauri, che sono stati successivamente rimossi e il busto mantiene la sua versione mutila. Il viso ovale è delicato con il naso lungo e la bocca si piega in un leggero sorriso, dettaglio che ricorre anche in altri busti. La policromia si è in parte conservata: si riconoscono il rosso delle labbra, l'incarnato caldo con una leggera sfumatura rosata sulle guance ed un accenno di colore scuro per le pupille.

³⁶⁷ Come anche i busti di Giovanni di Lussemburgo, Carlo IV, Anna di Swidnica e Venceslao IV, J. KUTHAN - J. ROYT, *Katedrál sv. Víta, Vaclava a Vojtecha, svatýne českých patronu a kralu*, Praha, Lidové noviny, 2011, p.227.

Quella che sembra una corona sul capo era in realtà una struttura per poi applicare una vera corona metallica³⁶⁸; la regina indossa il soggolo e al di sopra un velo, che le ricade sulle spalle, con l'orlo increspato, la decorazione è tipica del periodo del regno di Elisabetta. Lo stesso velo si scorge sulle spalle nelle rovinatissime statue, di Elisabetta e Giovanni di Lussemburgo, provenienti dalla casa della campana di pietra a Praga. La statua segue ancora l'iconografia canonica tipica del sigillo³⁶⁹.

Non ci pervengono direttamente altre immagini che raffigurino Elisabetta dei Přemislidi. Ci rimane però un disegno del grande ciclo pittorico commissionato da Carlo IV, poco dopo la sua elezione ad imperatore, della genealogia della casata di Lussemburgo nella grande sala di rappresentanza del castello di Karlštejn. I numerosissimi personaggi che abitavano il ciclo, oggi perduto, ci sono tramandati in disegni del XVI secolo in due codici³⁷⁰. Questi includevano antenati biblici, eroi dell'antichità, imperatori romani, la dinastia dei re capetingi, fino a giungere all'immediata famiglia di Carlo IV. Elisabetta appariva [fig. 3.41], speculare al marito, seduta su di un piedistallo con in mano scettro e globo. Essendo questa una testimonianza indiretta non possiamo tenere molto da conto eventuali somiglianze nella fisionomia. È da notare però che la regina indossa il velo arricciato intorno al viso e sull'orlo inferiore, assimilabile a quello del *Chronicum Pictum*, che stava venendo composto in quegli anni. Il velo del busto e quello del dipinto di Karlštejn non sono però della stessa fattura, in quanto il primo è più discreto. Il busto di Elisabetta non condivide questo abbigliamento con nessuna delle altre regine.

In entrambi i casi un ritratto 'retroattivo' sarebbe stato impensabile da realizzare. È in questo caso proprio la quasi certa mancanza di fonti e riferimenti per l'artista

³⁶⁸ I. ROSARIO, *Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346-1378*, Woodbridge (UK)-Rochester (NY), Boydell Press, 2000, p. 65.

³⁶⁹ M. GRZEŃDA, *Façade of the house at the stone bell in Prague and a new paradigm of representation*, in «Umění», 65 (2017), 3, p. 216. Non concordo con lo studioso in merito al fatto che la statua di Elisabetta dei Přemyslidi sia diversa dal suo sigillo. Pare invece che sia tutto il contrario: il panneggio che ha una curva che va verso destra sul busto, e nella direzione opposta per la gonna. Il velo è presente.

³⁷⁰ Praga, Knihovna Národního muzea v Praze, A A 2015; Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8330.

che rivela la nuova attenzione per il realismo³⁷¹, per la presenza viva e non solo più simbolica. Si sceglie da una parte di caratterizzare la regina con un'acconciatura tipica dell'area da cui proveniva e a un periodo più vicino all'epoca in cui era vissuta, elemento apparentemente scontato ma che si rivelerà importante in questa analisi, dall'altra la leggera torsione del capo, la delicata tensione del sorriso e lo sguardo vivo animano l'elegante viso della regina. Questo intento e sforzo aspirano creare la presenza della regina, non più solo attraverso segno grafico che indichi l'identità ma al riconoscimento della concretezza.

BIANCA DI VALOIS

Il busto della prima moglie di Carlo IV, Bianca di Valois, [fig. 3.42] è sistemato nel lato sinistro del coro. In questo caso la statua ha perduto quasi completamente il colore. Ritratta con i capelli acconciati da due trecce, ripiegate a formare due asole, ai lati del viso, con sopra un ampio velo, che fluttua al di fuori della figura arrivando fino alla parete della nicchia. Gli occhi sono più tondi e il sorriso è meno accentuato. La capigliatura rispetta la moda del tempo ed è tipica dell'area francese, ovvero la terra d'origine di Bianca. Questa sua connotazione identitaria non è solo trasmessa attraverso il suo aspetto, dagli stemmi della sua casata e dal suo nome nell'iscrizione, ma anche un'altra informazione trasmessaci in quest'ultima. Nel testo sopra il busto si legge: «Margareta dicta Blanczie, Romanorum et Boemie regina illustrissima que construxit et dotavit altare sancti Lodovici, regis Francie in choro novo sancte Marie in ecclesia Pragensi [. . .]»³⁷². Altri documenti contemporanei suggeriscono che sia stato Carlo IV a fondare questo altare, insieme ad altri due per Anna del Palatinato ed Elisabetta di Pomerania³⁷³. Che sia l'uno o l'altro caso, sussiste la rilevanza nella scelta del santo: la corona boema si appropriata, certamente in questo caso grazie alla figura di Bianca di Valois, del

³⁷¹ ROSARIO, *Art and propaganda*, cit. p. 65.

³⁷² BARTLOVÁ, *The Choir Triforium of Prague Cathedral Revisited*, cit. p. 95.

³⁷³ P. ULIČNÝ, *The Choirs of St Vitus's Cathedral in Prague: A Marriage of Liturgy, Coronation, Royal Necropolis and Piety*, in «Journal of the British Archaeological Association», 168 (2015), 1, p. 188.

lustro di avere un re santo nella propria ascendenza, alla stregua della corte francese.

WIENER STIFTERFIGUREN

Bianca di Valois, oltre al busto di Praga, è rappresentata anche in una statua nel duomo di Vienna. La statua [fig. 3.43] si inserisce in un gruppo di figure, collocate nelle nicchie sui lati esterni della facciata occidentale della cattedrale³⁷⁴, composto dal duca Rodolfo IV d'Asburgo, i suoi genitori Alberto II e Giovanna di Pfirt, e Caterina di Boemia, con i rispettivi Carlo IV e Bianca di Valois. Le figure sono riconoscibili grazie agli stemmi, ma soprattutto da «their individualistic likeness and portrait-like quality»³⁷⁵. Il ciclo scultoreo venne realizzato una dozzina di anni dopo la morte di Bianca, fra il 1360 e il 1365³⁷⁶.

Questo ciclo voluto da Rodolfo IV costituisce un epigono del ciclo di busti di Praga ma anche delle statue di Carlo V al convento dei Celestini. Innanzi tutto, l'idea della dinastia regnante che campeggia sul monumento principale della città, a rappresentare gli agenti che ne resero possibile la decorazione. La vera innovazione è il modo di porre e comprendere le figure: i personaggi sono ripresentati, puntano a essere riproduzione del vero individuo e già accettando la fondamentale concezione di unicità di ogni individuo. Così si nota un tentativo di caratterizzare quanto meglio possibile le singole figure.

Chiaramente molto è stato scritto sui ritratti di Carlo IV, includendo anche questo esempio, che ironicamente è il suo primo ma anche l'unico a non essere stato commissionato dall'imperatore stesso. Meno è stato detto delle figure femminili, e di come la loro realizzazione segua lo stesso paradigma.

³⁷⁴ Il gruppo è oggi conservato al Wien Museum, sulla cattedrale sono state messe delle copie, che però non sono collocate nelle posizioni originali.

³⁷⁵ A. PINKUS, *The Founder Figures at Vienna Cathedral: Between «Imago» and «Symulachrum»*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 40 (2013), p. 63.

³⁷⁶ A. PINKUS, *Sculpting simulacra in medieval Germany, 1250-1380*, Burlington (VT), Ashgate Publishing Company, 2014, p. 78.

Questa lontananza cronologica apparentemente sfavorirebbe l'interpretazione di vedere in questa statua di Bianca di Valois una somiglianza con la vera regina, tuttavia consolida l'idea che, nonostante la distanza, si sceglie di dare qualità individuali, e per questo storiche, alla sua rappresentazione. La regina tiene il globo nella mano sinistra e con la destra regge un lungo cartiglio; del confronto con la statua di Carlo IV, diviene evidente che anche la regina portava uno scettro, di cui rimane solo l'elemento della punta al lato destro della testa. Gli attributi simbolici sono completati dall'animale ai piedi della sovrana, probabilmente una leonessa, simbolo del potere reale, o un cane, simbolo di fedeltà³⁷⁷. L'individualità della regina si evince ulteriormente confrontandone le caratteristiche con la statua della figlia Caterina. Entrambe indossano lo stesso tipo di abito, ma quello di Bianca è molto più ampio, e il mantello è più lungo; la regina è rappresentata con un corpetto aderente, che si conclude con una cintura ai fianchi, e un'ampia gonna, drappeggiata, che sembra essere retta dalla stessa mano che tiene il cartiglio. Il mantello è allacciato sul petto da una fascia che si aggancia a due spalline. Nonostante il pessimo stato di conservazione, la vista di un lato [fig. 38] della scultura permette la lettura dei dettagli: la corona che porta in capo, dalla forma estremamente complessa, è stata identificata come il diadema ritrovato nel cosiddetto tesoro di Šroda. Alcune teorie sostengono che la corona sia stata commissionata da Carlo IV per Bianca di Valois, ma è possibile che il gioiello fosse giunto in Boemia già durante il regno di Giovanni di Lussemburgo, e non fosse stato neanche commissionato dalla corte ceca³⁷⁸. Ci sono effettivamente delle somiglianze con il pezzo originale, ed è da notare che nessun altro personaggio indossa una corona del genere né alcuna è stata scolpita con tanta "ambizione".

³⁷⁷ Assaf Pinkus identifica la fiera come un leone (*Eadem, The founder Figures*, cit. p. 69), nondimeno propongo che si debba invece riconoscere come una leonessa: nelle figure maschili la criniera del leone sotto il collo è ben evidente in tutti e tre i casi, persino nella statua di Rodolfo IV, la più rovinata del gruppo e dove il muso del leone è quasi scomparso, si riconoscono ancora le onde della pelliccia; del dettaglio della pelliccia non vi è traccia nelle statue di Bianca di Valois e di Giovanna di Pfirt (l'analisi è impossibile per la statua di Caterina di Boemia, dove si distingue solo una sagoma). In secondo luogo, trovo sia un simbolo più appropriato per una figura femminile.

³⁷⁸ P. KOVÁČ, *Praha: Koruna českých královen se vrátila po šesti stoletích zpět do Čech - stavitele-katedral.cz* <<http://stavitele-katedral.cz/praha-koruna-ceskych-kraloven-se-vratila-po-šesti-stoletich-zpet-do-cech/>>, consultato il 20 set. 2023.

Alternativamente la forma della corona potrebbe ispirarsi al giglio francese e in generale alle corone di Francia, sottolineando quindi la discendenza di Bianca di Valois. La regina è rappresentata con la stessa acconciatura che porta nel busto a San Vito, le trecce arrotolate e il velo che cade morbido sopra. L'acconciatura è più tipica, anche se certamente non esclusiva, della cultura francese. Dall'altra parte Caterina porta i capelli in maniera diversa: i capelli sono sciolti e tirati all'indietro, coperti da un velo increspato che le incornicia il viso. Questa acconciatura è più tipica dell'area germanica ed è assimilabile a quella portata da Elisabetta di Polonia nella miniatura del *Chronicon pictum* al f. 70r. Caterina stessa è raffigurata in altre tre opere nella cattedrale di Santo Stefano, due nella facciata principale e nel sepolcro congiunto con il marito all'interno. Tutte e quattro le immagini sono identiche nell'abbigliamento e nelle acconciature, con un'ulteriore somiglianza. Non venne posto insieme alle statue alcun segno di riconoscimento, come araldiche e iscrizioni; degli stemmi vennero aggiunti solo alla metà del XV secolo³⁷⁹, facendo pensare che questa somiglianza o comunque un vivo realismo dovessero bastare al committente per sentirsi riconosciuto e quindi ricordato.

C'è quindi un'identità fra le figure della regina di Vienna e Praga, e data la loro dissimilitudine con il resto delle figure dei gruppi nei quali sono inserite, si può affermare che la scelta sia programmatica alla rappresentazione di un aspetto, per quanto inventato (non ci potevano essere opere da usare come riferimento della vera fisionomia della sovrana) oltre che della persona, di Bianca di Valois.

ANNA DEL PALATINATO

Il terzo busto appartiene ad Anna del Palatinato [fig. 3.44], seconda moglie di Carlo IV. Il suo matrimonio assicurò a Carlo il voto per diventare re dei Romani. Il suo regno fu però breve (1349-1353), per cui non rimangono molte fonti sulla sua persona, se non il romanzato episodio raccontato da Matteo Villani nella sua *Cronica*, in cui la regina dà una pozione al marito per assicurarsi il suo amore (I,

³⁷⁹ PINKUS, *Sculpting simulacra*, cit. p. 94.

24)³⁸⁰ e questa scultura. I colori sopravvivono in maniera estremamente lacunosa, fatta eccezione del colore caldo e chiaro (giallo?) che si conserva nei solchi che definiscono le ciocche, il vestito scuro e le labbra rosse. I capelli sono qui sciolti e ondulati e si dispongono ai lati del viso della sovrana per poi appoggiarsi sul petto. Il viso è florido e vigoroso, meno tondo di quello di Bianca di Valois, con le guance piene e lo sguardo deciso. L'effetto finale risulta un po' rigido, anche in forza del fatto che la regina guarda davanti a sé, e che certamente non era uno degli scalpellini più abili ad avere scolpito questo busto.

ANNA DI ŚWIDNICA

Il busto di Anna di Świdnica [fig. 3.45] è stato spesso associato ai busti di Anna del Palatinato ed Elisabetta di Pomerania, sminuendone le particolarità e considerandoli sostanzialmente equivalenti. A ben guardare, iconograficamente si assomigliano, ma è un'iconografia semplice che si costituisce di capelli sciolti, corona, abito scollato. Se si supera questo pregiudizio, si può apprezzare la squisitezza di stile e realizzazione di quest'opera.

In questo caso la policromia è completamente perduta. I capelli sono assimilabili a quelli di Anna del Palatinato ma hanno meno volume e le ciocche rimangono unite sul petto. Il viso ovale [fig. 3.46], dalla fronte molto alta, si conclude con una mandibola più lineare e un mento meno pronunciato. Le sopracciglia sono alte e le palpebre inferiori sono contratte, conferendo allo sguardo brio e luminosità. Le palpebre si adattano all'espressione generale del viso, di un piccolo sorriso che dipinge le labbra. Si è pensato di attribuire il busto di Anna di Świdnica alla mano di Petr Parler, per la particolare raffinatezza e vitalità della figura, possibilmente dovuta al fatto che l'artista l'abbia effettivamente conosciuta³⁸¹. Sarebbe azzardato affermare che questo busto sia un ritratto realistico della regina, il che avrebbe

³⁸⁰ *Cronica di Matteo Villani, a miglior lezione ridotta coll' aiuto de' testi a penna*, a cura di I. MOUTIER, I, Firenze, Il Magheri, 1825, pp. 53-55.

³⁸¹ M.C. MALÍKOVÁ, *Tombstones in St. Vitus cathedral in Prague*, tesi magistrale, San Jose, (CA), San Jose State University, 1° gennaio 1994, p. 42.

richiesto allo scultore, fosse stato Parler o qualche altro maestro, una straordinaria memoria, dato che Anna era deceduta da una decina d'anni al tempo della realizzazione di questo ciclo scultoreo. Il riferimento per la realizzazione del viso della regina potrebbe provenire però da un'altra rappresentazione, prodotta durante la vita della prima imperatrice boema.

Giungono fino ai giorni nostri tre raffigurazioni di Anna di Świdnica conservate nella fortezza di Karlštejn. Il castello, fondato nel 1348, fu fatto costruire da Carlo IV come residenza extraurbana, ma soprattutto come scrigno architettonico per i *regalia* e le preziose reliquie di cui l'imperatore era avido collezionista. Gli interni vennero decorati con lo stesso sfarzo dei tesori che contenevano, Carlo IV infatti fece realizzare degli estesi cicli pittorici, di vario soggetto, in tutti gli ambienti del palazzo. Nella piccola cappella dedicata a santa Caterina, un piccolo gioiello incrostato alle pareti con lastre di pietre dure, vi sono due affreschi che ritraggono l'imperatrice Anna. Nel primo [fig. 3.47], incastonato nella nicchia sopra l'altare, Anna di Świdnica è inginocchiata davanti alla Vergine in trono, che le tende la mano. L'imperatrice è in una posizione inusuale, sta infatti alla destra dell'immagine ³⁸². Questa disposizione si spiega sulla base della struttura iconologica, Anna di Świdnica è in relazione con la Maria, mentre Carlo IV, a lei speculare, è benedetto da Cristo bambino, e non potendo stare quest'ultimo nella sinistra dell'immagine, l'imperatore si deve accontentare di stare alla sinistra della Vergine. Questa parte degli affreschi è datata intorno al 1355-1356, quantomeno prima della consacrazione nel 1357.

Della veste della regina non si legge quasi più nulla, l'abito è scollato e sembra coperto da un ampio mantello o da una sopravveste, dove si sono conservate delle tracce di verde. I capelli mossi e chiari sono sciolti e fermati solo dall'imponente corona, questo tipo di realizzazione non porta novità all'ambito mitteleuropeo per le figure dei donatori.

³⁸² Le posizioni nelle immagini medievali vanno lette dalla prospettiva dei protagonisti e non dello spettatore: R. COUZIN, *Right and left in Early Christian and Medieval art*, Leiden-Boston, Brill, 2021, p. 108.

Il secondo dipinto [fig. 3.48] si trova in una lunetta sopra l'architrave della porta della cappella. Ritrae Carlo e Anna che sostengono la croce³⁸³. Questa croce fa riferimento a un reliquiario che Carlo IV fece realizzare nel 1357 per contenere tutti i frammenti della vera croce che aveva ottenuto negli anni, prima da Ludovico di Baviera (1350) e poi dal re di Francia Giovanni il Buono (1356). Perciò la lunetta dipinta dev'essere stata realizzata fra il 1357 e il 1362, data della morte di Anna di Świdnica. La croce, come pure le corone dei due sovrani, non è dipinta ma resa in rilievo a pastiglia: Carlo IV aveva potuto apprezzare la tecnica nel nord Italia, durante il suo primo soggiorno nella penisola (1330-1333)³⁸⁴. L'imperatrice indossa un abito rosso, con le spalle scoperte, e un mantello, di cui un lembo si appoggia sulle braccia tese. Il colore dell'abito non è casuale, infatti è uno dei colori dello stemma dei duchi di Slesia insieme al bianco, presente nelle, oggi molto rovinate, bordature del mantello, che possiamo ipotizzare ospitassero l'aquila propria dell'araldica della famiglia d'origine di Anna, in maniera del tutto simile all'abbigliamento di Carlo IV che porta una veste gialla decorata dall'aquila nera imperiale.

Anna porta un velo bianco con decorazioni in rosso e porta i capelli sciolti, dai morbidi ricci biondi; la corona è perduta quasi del tutto, ma da quello che rimane si può immaginare una conformazione simile a quella sul capo del consorte. Sappiamo che la raffigurazione di Carlo IV in quest'opera è un ritratto, tra le altre cose testimoniato dall'incarnato olivastro e dagli occhi marroni³⁸⁵, il naso lungo e la folta barba.

L'imperatrice è invece caratterizzata dal viso ovale e la fronte alta, il naso delicato e il mento poco pronunciato, e i capelli mossi e biondi (rimangono le tracce di colore giallo nei solchi fra le ciocche). Tutti questi elementi si trovano in entrambe le rappresentazioni. La somiglianza fra questa immagine di Anna di Świdnica e il

³⁸³ L'iconografia dovrebbe riprendere quella di Costantino ed Elena, anche se il culto della croce nella storia di Costantino e della madre non popolari a nord delle alpi (vedi B. BAERT, *La leggenda della vera croce e la sua iconografia (VIII-XV secolo). La disseminazione dei cicli figurativi in prospettiva europea*, in *Enciclopedia Costantiniana*, 2013.), ma questo uso è significativo sulla base degli scambi di reliquie con la corona francese.

³⁸⁴ *Prague: the Crown of Bohemia*, cit. p. 4.

³⁸⁵ VLČEK, *Physical and personality traits of Charles IV*, cit. p. 20.

suo busto nella cattedrale è innegabile, ancora più evidente grazie al formato delle figure dipinte. Sembra quindi esserci una corrispondenza fisiognomica fra queste raffigurazioni, mentre la figura da donatrice inginocchiata rispetta una versione basata sullo standard, anche se è difficile giudicare precisamente i tratti del viso dato il cattivo stato di conservazione.

Anna di Świdnica stava davanti al marito anche nelle pareti della sala principale del castello di Karlštejn. Il codice viennese, al di sotto del piedistallo della regina di fronte all'imperatore Carlo IV, riporta l'iscrizione 'BLANCA REGINA BOEMIAE' [fig. 3.49]; non si può possibilmente accettare questa trasmissione, dato che Bianca di Valois era morta l'anno d'inizio della costruzione del castello, quasi dieci anni prima e dato il fine di questo ciclo pittorico di legittimare l'ascesa al trono imperiale di Carlo IV, che nel dipinto porta la corona imperiale, , dobbiamo presumere che sia Anna di Świdnica, incoronata imperatrice, la regina dipinta. Seduta sul piedistallo la regina tiene nella mano destra il globo e nella sinistra lo scettro. La tipologia di vestiario segue qui l'iconografia mariana, con un abito rosso, aderente sul busto e dalle maniche strette. Le ricade sulle spalle, disegnando una larga scollatura, un mantello blu dalla fodera rossa, allacciato sul petto da un grande medaglione dorato, simile a quello indossato dall'imperatore. L'imperatrice porta sul capo una corona assimilabile a quella con cui è rappresentata nella Zbraslavská kronika e porta i capelli biondi sciolti.

Le fattezze di Anna di Świdnica riportate nel codice sembrano richiamare quelle della lunetta nella cappella di santa Caterina, come pure quelle di Carlo IV. Se possiamo fidarci di questa somiglianza dell'imperatore in luce del suo attestato interesse per la consonanza del suo aspetto fra le sue rappresentazioni, è difficile prendere una posizione certa per quanto riguarda il viso dell'imperatrice. Ma oltrepassando il desiderio di identificazione in base alla fisionomia, il metodo di rappresentazione delle figure femminili in questo ciclo rivela nuove istanze. Tutte le figure femminili sono raffigurate con abiti diversi e in pose diverse, talvolta sole altre davanti al consorte. Gli attributi sono pertinenti alla dinastia di appartenenza:

la prima donna, indicata come 'BLIOTHILDAM'³⁸⁶, da identificarsi come Blitilde, figlia di Clotario I e probabilmente moglie di Anseberto, vissuta intorno alla metà del VI secolo. Rappresentata accanto al marito, la cui iscrizione ci comunica che fossero genitori di Arnolfo vescovo di Mentz (560-611 ca.). Al di là della vera storia di questa figura, il compositore della genealogia la collocava così; perciò, essendo lei di sangue reale viene ritratta con una corona e i capelli sciolti. Tutte le altre figure vengono ritratte con abbigliamenti e acconciature molto diverse: Doda (BODA), madre di Ansegiso (612-685?) Indossa una veste purpurea, senza mantello, decorata da uno scollo frisé e un medaglione, mentre i capelli sono fermati da un nastro nero e la testa è incorniciata da un velo arricciato chiuso sotto il mento. Gerberga di Sassonia (913-984 c.) Porta i capelli con le trecce arricciate ai lati del viso e un nastro nero all'attaccatura dei capelli, non porta il velo e l'abito rosso con le maniche svasate è decorato con una fascia di pelliccia sul busto, con bottoni dorati. Oppure l'imperatrice Margherita di Brabante porta i capelli arricciati e raccolti a lasciare collo e spalle scoperte. Mentre Elisabetta dei Přemislidi, come abbiamo visto, porta il velo arricciato appoggiato sulle spalle. Non vi è nulla di storico in queste acconciature, i cui stili appartengono all'epoca contemporanea alla realizzazione di quest'opera, ma è evidente un desiderio di differenziazione fra una figura e l'altra, più dettagliata di una *variatio* stilistica dettata puramente da motivi estetici.

Confrontando tutti i manufatti che ci pervengono non possiamo proporre un'unica interpretazione. Ci sono delle somiglianze fra la lunetta di Karlštejn e il busto della cattedrale, non possiamo in buona fede azzardare di verle anche con le riproduzioni del ciclo genealogico. Dall'altra parte la scena a Karlštejn di adorazione della vergine si riconduce alle iconografie canoniche.

Abbiamo detto della possibile somiglianza fra il vero aspetto dell'imperatrice Anna e queste opere, e l'ulteriore correlazione fra esse. Ma tornando al busto della cattedrale possiamo riconsiderare, anche in luce delle altre opere, di ottima fattura ma non confrontabili con tutti questi piccoli elementi rendono questa statua

³⁸⁶ È indicata nell'iscrizione come la figlia di Lotario, LOTHARIUS MAGNUS GENUIT BLIOTHILDAM, ma è probabilmente un errore.

straordinaria: si sporge dalla colonna, con il collo lungo, e la bocca semi-aperta, che sembra quasi respiri, una persona. Qui si presenta per la prima volta nella ritrattistica femminile il dettaglio che Giovanni Pisano aveva sviluppato sessant'anni prima nella monumento per Margherita di Brabante: le labbra di entrambe le imperatrici sono schiuse. Per la prima volta il respiro vitale ritorna nelle espressioni di marmo.

Non è solo una persona, o una regina se si vuole, fra le altre, ma un individuo dotato di tutte le caratteristiche perché un occhio lo colga come tale. Anna di Świdnica è presente nel triforio, e guarda i fedeli e sudditi con sguardo benevolo e giocondo.

ELISABETTA DI POMERANIA

La disposizione dei personaggi di questo gruppo scultoreo è chiaramente gerarchica⁵⁸⁷. La posizione più rilevante è occupata dai busti di Carlo IV e della sua ultima moglie Elisabetta di Pomerania. La quarta moglie di Carlo IV era stata una figura fondamentale della politica dell'ultima parte del regno dell'imperatore. Infatti, Carlo IV l'aveva sposata perché lei stava, dal punto di vista delle parentele, 'in mezzo ai suoi nemici'⁵⁸⁸, così da evitare lo scontro con il re di Polonia Casimiro III e il re d'Ungheria Luigi I.

Viene rappresentata con un mento pronunciato, i capelli sciolti e il viso pieno [fig. 3.50]. Se confrontato con il ritratto di Anna di Świdnica, le sembianze di Elisabetta di Pomerania risultano un po' goffe e prive di raffinatezza. È pur vero che Elisabetta era una donna tutto meno che delicata e esile. Beneš Krabice di Veitmile, canonico della cattedrale e ritratto anche lui fra i busti, nella sua cronaca *Cronica ecclesiae Pragensis*, racconta un episodio sulla regina:

Eodem anno dominus imperator celebravit Pascha in castro Pragensi cum serenissima domina Elizabeth imperatrice, sua coniuge. Que quidem domina imperatrix adeo fortis erat in manibus, ut circa idem tempus in presencia

⁵⁸⁷ A. KUTAL, *Ceske umení gotické*, Praha, Spolek výtvarných umělců Mánes, 1949, p. 221.

⁵⁸⁸ G. WILBERTZ, *Elisabeth von Pommern. Eine Kaiserin im späten Mittelalter*, in «Bohemia», 28 (1987), pp. 47-48.

multorum principum et baronum atque nobilium sibi afferrī mandaret unum babatum novum, fabricatum pro magno spadone, et hoc ipsum babatum ipsa domina propriis suis manibus confregit, quod quidem babatum alii fortissimi viri circumstantes adhibitis omnibus viribus suis movere quidem non potuerunt. Omnes viros eciam fortissimos hec domina suis viribus, quantum ad fraccionem ferrimentorum quorumcunque, vincebat. Nec semel tantum hoc tempore, quo ego hec scribens vidi, illa faciebat, verum eciam aliis temporibus preteritis et postea pluribus vicibus hec et huius maiora propriis viribus faciebat, ita ut nullus fortissimorum virorum in huius ei se assimilare audebat. [...] De cuius fortitudine omnes amirabantur dicentes, quod a tempore Lubussie forcior non fuisset mulier in Boemia.⁵⁸⁹

Dunque, viene ricordata la forza di questa regina, addirittura al di sopra di quella degli uomini. Le sembianze con cui viene rappresentata in questo busto corrispondono perfettamente al carattere con cui veniva associata l'imperatrice. Anche qui il colore sopravvive in stato lacunoso, si leggono solo il rosso del vestito, il debole giallo a rendere il biondo dei capelli e il rosa delle labbra. Il viso ha una forma più squadrata in confronto alle altre regine, con un doppio mento evidente. Il collo corto e c'è una leggera torsione verso sinistra della testa. Le sopracciglia inarcate sono ben delineate, donando uno sguardo aperto, insieme ai grandi occhi di forma a mezzaluna. Qui più che grazie agli occhi, è la tensione del leggero sorriso, che si estende fino agli zigomi, a donare espressività alla figura. lo scultore riuscì a donare un vigore particolare al viso rubicondo e lieto della regina.

Queste sembianze non ritornano nelle altre rappresentazioni di Elisabetta, che in due casi seguono un'iconografia standard, e nell'ultimo rivelano più che altro nuove concezioni sulla figura umana scolpita in pietra.

CAPPELLA DI SAN VENCESLAO

Elisabetta venne rappresentata sempre nella cattedrale anche nella cappella di San Venceslao, completata nel 1366. Le pareti inferiori sono decorate con la stessa tecnica della cappella di santa Caterina a Karlštejn: pietre semi preziose

⁵⁸⁹ *Cronica ecclesiae Pragensis Benessii Krabice de Weitmile*, in *Fontes rerum Bohemicarum*, a cura di JOSEF EMLER, IV, Praha, Musea Království Českého, 1884, cap. IV.

incastonate nell'oro fanno da sfondo alle figure dipinte³⁹⁰. All'estrema destra, Elisabetta è rappresentata di preghiera adorazione della scena della Crocifissione [fig. 3.51]. La regina indossa una veste rossa bordata di pelliccia di ermellino, che lascia le spalle scoperte. I capelli sono molto lunghi e sciolti, le cinge la testa una corona, nella quale le pietre incastonate si sono conservate. È interessante confrontare queste pitture con quelle, di poco precedenti, nella cappella di santa Caterina a Karlštejn [figg. 3.47, 3.48]. Tenendo in considerazione il discrimine di qualità artistica e di conservazione, l'abbigliamento è assimilabile: veste rossa che mostra le spalle, capelli sciolti, corona fiorita. Ma due elementi non coincidono nell'aspetto delle due regine: i capelli di Elisabetta di Pomerania sono scuri, tendenti al rosso, mentre quelli di Anna di Świdnica sono biondi; anche gli occhi sono diversi, dove la prima ha un colore scuro, la seconda mostra un azzurro vivo. Dunque, la c'è una tendenza a definire almeno dal punto di vista del colore la figura, rifacendosi alla realtà. Se abbiamo ipotizzare che l'affresco di Karlštejn ritragga fedelmente Anna, per quanto riguarda invece il dipinto di Elisabetta nella cappella il suo carattere è troppo inespressivo e stilizzato per anche solo interrogarsi in merito.

PORTA AUREA

Eppure, questa palette di colori associata a Elisabetta di Pomerania ritorna anche nella *Porta Aurea*, il portale mosaicato del lato sud del transetto. Questa fu un'opera rivoluzionaria per l'ambiente artistico d'oltralpe: non si vedeva un mosaico monumentale dalla realizzazione della cappella palatina di Aquisgrana. Il mosaico del Giudizio Universale venne presumibilmente commissionato nel 1370, immediatamente dopo il ritorno di Carlo dall'Italia, e completato nel 1371, secondo la cronaca di Beneš Krabice of Veitmile. Carlo probabilmente si appassionò alla tecnica del mosaico nel suo terzo soggiorno in Italia (1368), in cui visitò Lucca, dove vide la facciata mosaicata di San Frediano, e Roma. Al nel suo viaggio di ritorno passo per la Serenissima, dove probabilmente contrattò, fra le altre cose, la venuta

³⁹⁰ Per un approfondimento su questa tecnica e il suo significato vedi H. ŠEDINOVÁ, *The Symbolism of the Precious Stones in St. Wenceslas Chapel*, in «Artibus et Historiae», 20 (1999), 39, pp. 75-94.

a Praga di maestri veneziani; questo spiegherebbe perché il mosaico di San Vito sia realizzato in tessere vitree e non di pietra³⁹¹. Questo fu uno fra gli altri interventi di volontà artistica direttamente venuti dall'imperatore, probabilmente non unicamente spinti dalla fascinazione per questo mezzo espressivo, ma da istanze parzialmente programmatiche. Oltre che all'imitazione dell'arte della penisola, ricca di significati religiosi e politici, è possibile che Carlo IV sia stato influenzato in questa scelta dal desiderio di *imitatio* al suo grande predecessore, Carlo Magno. La vicinanza con la figura del mitico imperatore cristiano ritornava spesso negli atti di Carlo IV: nel ciclo di tavole dipinto da Magister Teodoricus per la cappella di Santa Croce nel castello di Karlštejn, fra gli altri santi compare anche Carlo Magno, corredato di relativa reliquia; nello stesso castello, nel già discusso ciclo genealogico era annoverato fra gli antenati, sulla base della presunta discendenza di Margherita di Brabante, nonna di Carlo IV, dalla casata del grande imperatore franco³⁹². Nel suo Ordo viene inclusa una processione che precede la coronazione, similmente a come venivano incoronati i re dei Romani ad Aquisgrana³⁹³. Carlo IV e il figlio Venceslao IV vennero entrambi incoronati nella capella Palatina: fu forse lì il primo indizio per la realizzazione del mosaico per la cattedrale di Praga. Infatti, Carlo voleva rendere Praga la nuova capitale dell'impero, imitando Aquisgrana, tanto da costruire una chiesa a pianta ottagonale consacrata a Carlo Magno; perciò, il mosaico a San Vito potrebbe essere stata l'ennesima appropriazione di un'eredità del grande imperatore carolingio. È comunque giusto considerare che eccetto il generale tema apocalittico, il ciclo iconografico praghese non ha molte connessioni con quello del mosaico che originariamente decorava la capella Palatina.

³⁹¹ *Conservation of the Last Judgment mosaic, St. Vitus Cathedral, Prague*, a cura di F. PIQUÉ - D. STULIK, Los Angeles, Getty Publications, 2004, p. 16.

³⁹² H. WAMMETSBERGER, *Individuum und Type in den Porträts Kaiser Karls IV.*, in «Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena», 16 (1967), pp. 80-81.

³⁹³ GAJDOŠOVÁ, *Imperial Memory and the Charles Bridge*, cit. p. 4.

Benché l'origine iconografica e le influenze stilistiche del mosaico siano varie e complesse da individuare³⁹⁴, ritengo che il riferimento per l'iconografia di Elisabetta di Pomerania, rappresentata nella parte destra dell'arco centrale [fig. 3.52], specularmente al marito, sia la sua stessa figura nella cappella di San Venceslao dentro la cattedrale. Vista di profilo, è inginocchiata in posizione di preghiera. Indossa una corona molto elaborata, con pietre blu e rosse; i capelli sono sciolti e ondulati: il colore è costruito con tessere gialle e definite da contorni color mattone. Qui la scelta dei colori non è indicativa, poiché tutti i capelli dei personaggi raffigurati sono resi con l'abbinamento dei due colori, ad eccezione dei personaggi che tradizionalmente hanno i capelli bianchi, come san Pietro, dove invece sono impiegate tessere bianche e nere. La veste è virtualmente identica a quella dell'affresco: rosso porpora e bordata di pelliccia di ermellino, che lascia le spalle scoperte. In questo caso l'obbiettivo non era far riconoscere la regina attraverso le sue fattezze ma piuttosto di creare un'iconografia di riferimento. Forse il richiamo era pensato per un percorso: il suddito entrando per la *Porta Aurea*, avendo contemplato il mosaico, avrebbe riconosciuto nella decorazione della cappella subito sulla destra, quella di San Venceslao, l'immagine dell'imperatrice.

MÜHLHAUSEN

Nella cittadina di Mühlhausen si conserva un esemplare particolarissimo di scultura tardomedievale. Sul balcone della Marienkirche si sporgono quattro statue a tutto tondo. Queste sculture, a grandezza naturale, non hanno una datazione certa; la realizzazione viene collocata nel periodo fra il 1362 e il 1368, oppure fra il 1370 e il 1380³⁹⁵.

³⁹⁴ Per una panoramica sui confronti con gli esempi italiani vedi *Conservation of the Last Judgment mosaic*, cit. cap. 4.

³⁹⁵ M. BOGADE, *Die Porträts Kaiser Karls IV. - eine Einführung*, in «Concilium medii aevi», 9 (2006), p. 183.

Il gruppo è composto da Carlo IV ed Elisabetta di Pomerania [fig. 3.53]³⁹⁶, le due statue centrali, ai loro lati stanno rispettivamente un uomo, dal cui abbigliamento possiamo dedurre sia un segretario di corte, e una nobildonna. La composizione originale, parzialmente danneggiata alla metà del XVI secolo da un movimento iconoclasta, comprendeva santi e apostoli ai lati del portale e al centro la crocifissione (oggi una riproduzione), e al vertice della facciata Cristo giudice affiancato dagli angeli dell'apocalisse. Dunque, il contesto originale era carico di significati religiosi e spirituali, tuttavia queste statue assumono un ruolo esclusivamente laico. Le statue recitano in una rievocazione in pietra dell'*acclamatio* imperiale, dove i sovrani, con il permesso accordatogli da Dio, si rivolgono alla folla, piegando gli esili corpi oltre la balconata, straordinariamente indipendenti dalla appartenenza alla parete.

L'imperatrice [fig. 5.54] indossa un elegante mantello dal collo in pelliccia, possiamo immaginare in ermellino, allacciato sul petto da due spille floreali, e da cui una discende una collana di perle rotonde, la cui estremità è tenuta fra le mani. Il gesto, che accenna a una azione, è articolato accuratamente: la mano destra tiene il filo della collana con le prime due dita e il resto del gioiello le si appoggia sopra l'anulare e il mignolo. Un altro particolare interessante è che i lembi del mantello siano posati sulla balconata, come se Elisabetta li avesse raccolti con le mani, poi appoggiate sul corrimano. Qui più che la precisione nelle minuzie, è esemplare la resa dell'atteggiamento delle figure, che agiscono nella loro presenza, in modo estremamente naturale, con piccoli gesti che una persona affettivamente potrebbe fare, si trovasse in quella situazione. Questa concezione stupisce ancor di più se si tiene in considerazione a che altezza stanno le statue, e quanto questi particolari probabilmente andavano persi a causa della distanza.

Le statue sono a grandezza naturale perché sostiene Pinkus siano in sostituzione, per non dire in vece, dei sovrani stessi³⁹⁷. Infatti, la loro posizione non è ieratica, ma tenta di dare l'effetto di persone vere che si sporgono dalla balconata. Inoltre,

³⁹⁶ Le opinioni sull'identità della regina di Mühlhausen sono contrastanti, c'è chi ha voluto interpretare come Anna di Świdnica mentre altri come Elisabetta di Pomerania: WILBERTZ, *Elisabeth von Pommern*, cit. p. 56, BOGADE, *Die Porträts Kaiser Karls IV*, cit. p. 183.

³⁹⁷ PINKUS, *Lost in Symulachra*, cit. pp. 390–395.

questa impressione doveva essere al tempo più efficace grazie alla policromia delle sculture³⁹⁸.

La statua di Carlo è stata riconosciuta come uno dei suoi molti ritratti. Elisabetta non ha delle caratteristiche particolari, ma ritornano qui i capelli arricciati, gli occhi leggermente piccoli, e la mandibola pronunciata. La statua non è abbastanza caratterizzata per sostenere sia un ritratto effettivo, ma si può facilmente sostenere che sia un ritratto voluto: innanzitutto perché, se Carlo è ritratto si può pensare che a Elisabetta sia stato dedicato lo stesso intento. Poi il fatto che la statua fosse pensata come una sostituzione delle persone reali avvicina quest'opera più alla vera regina che una generale immagine di rappresentanza.

³⁹⁸ BOGADE, *Die Porträts Kaiser Karls IV*, cit. p. 184.

ILLUSTRAZIONI

Capitolo terzo



Figura 3.1 Giovanni Pisano, *Monumento funebre a Margherita di Brabante*, Genova, Museo di Sant'Agostino, 1313.



Figura 3.2 Jean Pépin de Huy (?), *Gisant di Clemenza d'Ungheria*, Parigi, Saint-Denis, 1329
ca.



Figura 3.3 Jean Pépin de Huy (?), *Gisant di Clemenza d'Ungheria, dettaglio*, Parigi, Saint-Denis, 1329 ca.



Figura 3.6 *Gisant di Giovanna d'Évreux, dettaglio*, Parigi, Saint-Denis, 1330-1340.



Figura 3.7 Hennequin de Liège, *Gisant di Giovanna d'Évreux e Carlo IV*, Parigi, Musée du Louvre, post 1371.



Figura 3.8 Hennequin de Liège, *Gisant di Maria di Francia*, New York, Metropolitan Museum, 1381.

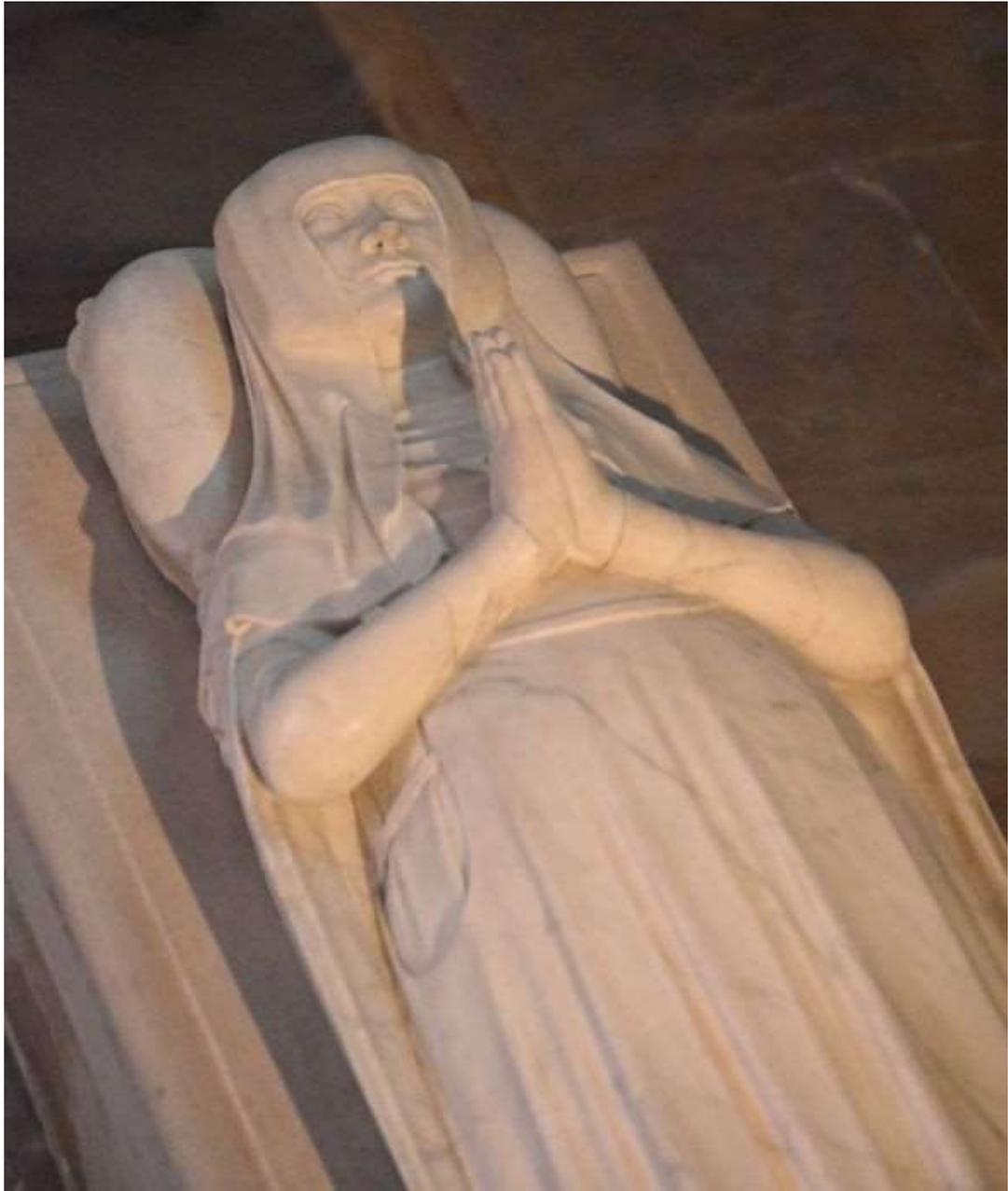


Figura 3.9 Hennequin de Liège, *Gisant di Bianca d'Orléans*, Parigi, Saint-Denis, 1381 ca.



Figura 3.10 Hennequin de Liège, *Gisant di Bianca d'Orléans*, Parigi, Musée du Louvre, seconda metà del XIV sec.



Figura 3.11 François Roger de Gaignières, *Bianca di Navarra in preghiera*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes, OA 11, f. 91r.

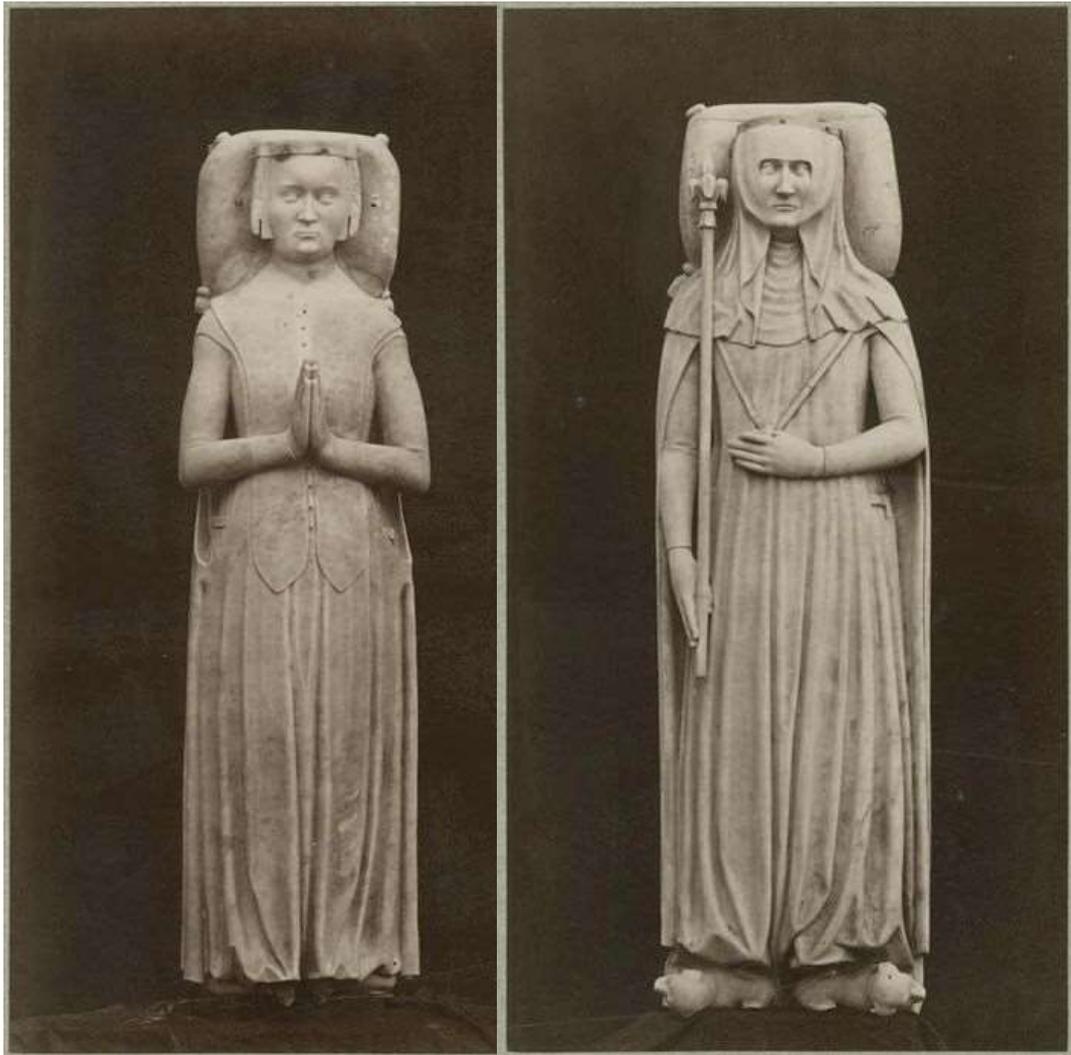


Figura 3.12 *Gisant di Bianca di Navarra e Giovanna di Francia*, Parigi, Saint-Denis, 1370-1380.



Figura 3.13 *Gisant di Bianca di Navarra, dettaglio*, Parigi, Saint-Denis, 1370-1380.



Figura 3.14 *Gisant di Bianca di Navarra, dettaglio*, Parigi, Saint-Denis, 1370-1380



Figura 3.15 *Gisant di Giovanna di Francia, dettaglio*, Parigi, Saint-Denis, 1370-1380.



Figura 3.16 *Regina in preghiera*, New York, Metropolitan Museum, metà del XIV sec



Figura 3.17 Maestro di Leone di Lusignano (?), *Gisant di Giovanna II di Navarra*, Parigi, Saint-Denis, 1370 ca.



Figura 3.18 Maestro di Leone di Lusignano (?), *Gisant di Giovanna II di Navarra, dettaglio*, Parigi, Saint-Denis, 1370 ca.



Figura 3.19 Maestro di Leone di Lusignano (?), *Gisant di Giovanna II di Navarra, dettaglio*, Parigi, Saint-Denis, 1370 ca.



Figura 3.20 *Giovanna II di Navarra (sx) e Maria di Brabante (dx) (?)*, Mantes-la-Jolie, Collégiale di Mantes, post 1329.



Figura 3.21 Jean de Thoiry (?), *Giovanna di Borbone e Carlo V*, Parigi, Musée du Louvre, 1365-1370.



Figura 3.22 Jean de Thoiry (?), *Giovanna di Borbone*, dettaglio, Parigi, Musée du Louvre, 1365-1370.



Figura 3.23 Hennequin de Liège, *Gisant di Bona di Francia*, Anversa, musée Mayer van den Bergh, 1365 ca.



Figura 3.24 Maestro di Leone di Lusignano (?), *Gisant di Giovanna di Borbone*, Parigi, Saint-Denis, ante 1378.



Figura 3.25 Maestro di Leone di Lusignano (?), *Gisant di Giovanna di Borbone, dettaglio*, Parigi, Saint-Denis, ante 1378.



Figura 3.26 Maestro del Leone di Lusignano, *Gisant di Leone di Lusignano*, Parigi, Saint-Denis, seconda metà del XIV.



Figura 3.27 Maestro di Leone di Lusignano (?), *Gisant di Giovanna II di Navarra, dettaglio*, Parigi, Saint-Denis, 1370 ca.

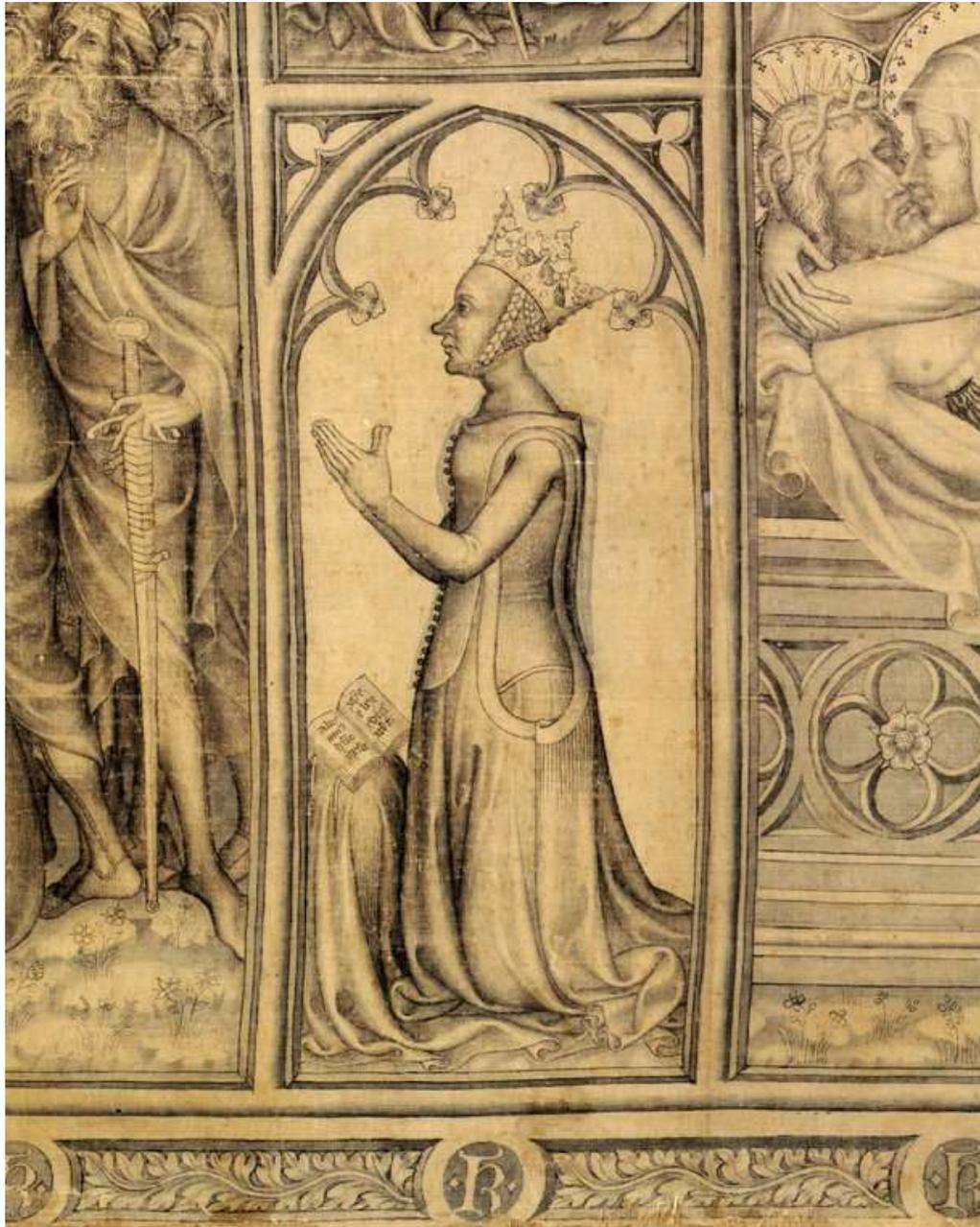


Figura 3.28 Maestro del Parement de Narbonne, *Giovanna di Borbone*, Parigi, Musée du Louvre, 1375 ca.



Figura 3.29 François Roger de Gaignières, *Gisant di Carlo V e Giovanna di Borbone*, Oxford, Bodleian Library, Ms Gough Drawings Gaignières 2, f. 43.



Figura 3.30 Hennequin de Liège (?),
*Frammenti della tomba di Giovanna di
Borbone e Carlo V*, Parigi, Musée du
Louvre, seconda metà XIV sec.



Figura 3.31 Hennequin de Liège, *Frammento*,
Saint-Ouen-l'Aumône, Abbazia di Maubuisson.



Figura 3.32 Hennequin de Liège, *Gisant di una regina*, collezione privata, 1361-1369?.

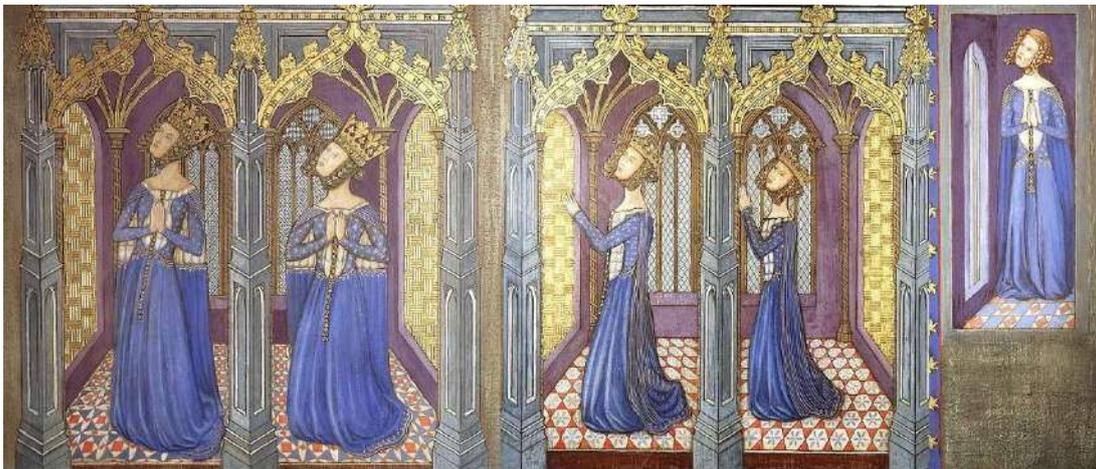


Figura 3.33 Ernest William Tristram, *Isabella di Francia e Filippa di Hainaut con le sue figlie*, Londra, Parliamentary Art Collection, WOA 2913



Figura 3.34 Hennequin de Liège, *Gisant di Filippa di Hainaut*, Londra, abbazia di Westminster, 1369.



Figura 3.35 Hennequin de Liège, *Gisant di Filippa di Hainaut*, Londra, abbazia di Westminster, 1369.



Figura 3.36 Nicholas Broker e Godfrey Prest, *Tomba di Anna di Lussemburgo e Riccardo II*, Londra, abbazia di Westminster, 1396-1399.



Figura 3.37 *Effige funeraria di Anna di Lussemburgo*, Londra, abbazia di Westminster, 1396.

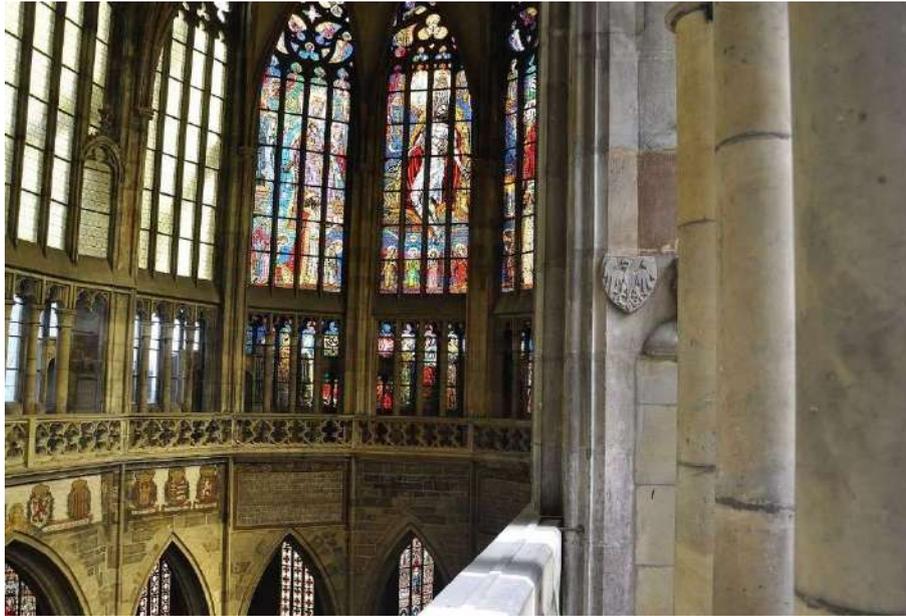


Figura 3.38 Triforio della Cattedrale di San Vito, Praga, 1370-1380.



Figura 3.39 Nicola e Giovanni Pisano, Loggia del Battistero di Pisa, Pisa, 1260-1280.



Figura 3.40 *Busto di Elisabetta dei Přemislidi*, Praga, Cattedrale di San Vito, 1375-1378.



Figura 3.41 *Elisabetta dei Přemislidi*, Stammbaum Kaiser Karls IV, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8330, 1550-1574.



Figura 3.42 *Busto di Bianca di Valois*, Praga, Cattedrale di San Vito, 1375-1378.



Figura 3.43 *Bianca di Valois*, Vienna, Wien Museum, 1359-1365.



Figura 3.44 *Busto di Anna del Palatinato*, Praga, Cattedrale di San Vito, 1375-1378.



Figura 3.45 *Busto di Anna di Świdnica*, Praga, Cattedrale di San Vito, 1375-1378.



Figura 3.46 *Busto di Anna di Świdnica, dettaglio*, Praga, Cattedrale di San Vito, 1375-1378.



Figura 3.47 *Anna di Świdnica e Carlo IV in adorazione della Vergine*, Karlštejn, castello di Karlštejn, Cappella di Santa Caterina, 1355-1356.

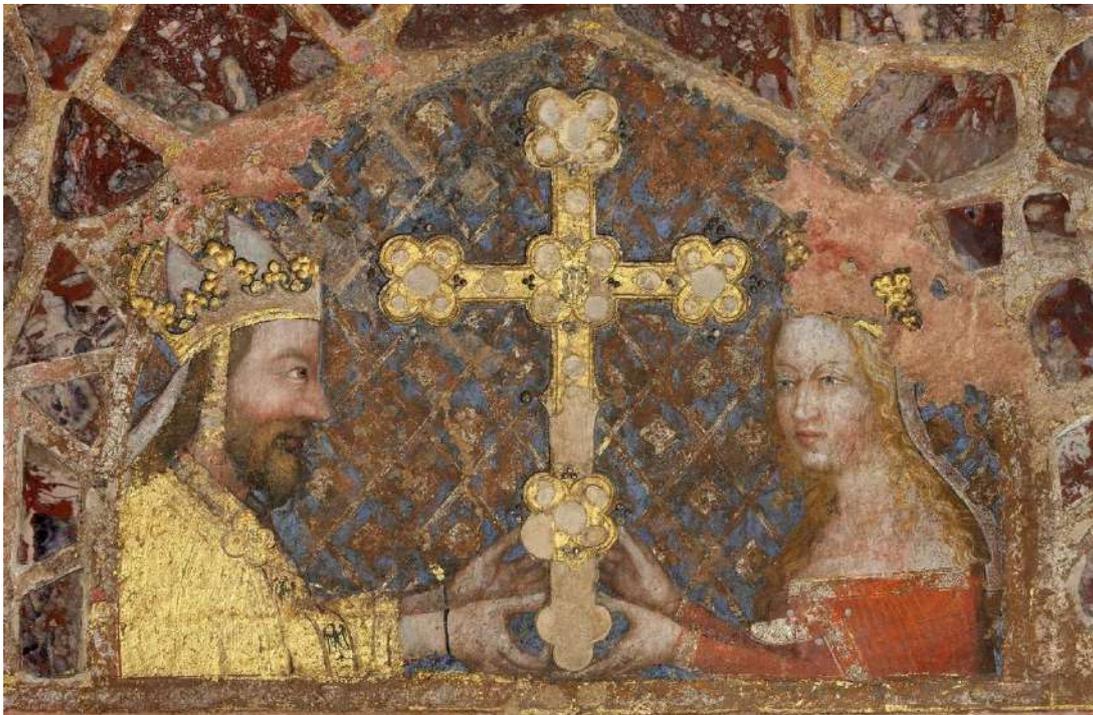


Figura 3.48 *Anna di Świdnica e Carlo IV reggono il reliquiario della Vera Croce*, Karlštejn, castello di Karlštejn, Cappella di Santa Caterina, 1362.



Figura 3.49 *Anna di Świdnica*, Stammbaum Kaiser Karls IV, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8330, 1550-1574.



Figura 3.50 *Busto di Elisabetta di Pomerania*, Praga, Cattedrale di San Vito, 1375-1378



Figura 3.51 *Elisabetta di Pomerania in adorazione della Crocifissione*, Praga, Cattedrale di San Vito, Cappella di San Venceslao, 1366.



Figura 3.52 *Elisabetta di Pomerania*, Praga, Cattedrale di San Vito, mosaico del Giudizio Universale, 1366.



Figura 3.53 *Carlo IV, Elisabetta di Pomerania e due cortigiani*, Mühlhausen, Marienkirche, 1370-1385.



Figura 3.54 *Elisabetta di Pomerania*, Mühlhausen, Marienkirche, 1370-1385

CONCLUSIONI

Abbiamo fin qui analizzato metodi e luoghi di manifestazione dell'identità delle regine nel Trecento.

La definizione di una regina inizia al di fuori della sua figura. Il primo strumento di identificazione della sua persona è l'araldica, non a caso quando manca, come nel *Liber Regalis*, abbiamo difficoltà a identificare e a collocare le persone raffigurate. Nella maggior parte dei casi sono presenti le araldiche della dinastia d'origine della regina e quella del marito, generalmente all'interno di scudi o talvolta integrate nelle vesti; i due stemmi, se rappresentati in due scudi diversi, come è più tipico nella prima parte del secolo, sono posizionati liberamente nello specchio dell'immagine, ma sempre speculari, specialmente nei sigilli. Gli stemmi riprodotti possono essere più di due nelle miniature, per indicare persone diverse [fig. 2.7], o per risalire nella dinastia del proprietario [fig. 2.21, 2.26].

Quando le araldiche arricchiscono gli abiti si trovano in alcuni casi sul petto, come nel sigillo di Margherita di Francia e nella veste di Caterina di Boemia nella scultura per il portale della cattedrale di Santo Stefano. Oppure possono comporsi come un motivo che si ripete per tutto il tessuto, come nell'abito a sfondo blu con i gigli d'orati di Giovanna di Borgogna e Artois nel *Breviculum ex artibus Raimundi*.

Diversamente si possono trovare le araldiche negli sfondi [fig. 2.32, 2.36]; più significativo è il caso degli stemmi rappresentati in un drappo o in un baldacchino, infatti, i tessuti giocavano un ruolo decisivo nella comunicazione del potere dato che venivano utilizzati nelle cerimonie d'incoronazione. Ad esempio, nella descrizione di quella di Giovanna di Baviera, prima moglie di Venceslao IV, il trono è sormontato da un «pannis preciosis deauratis»³⁹⁹. Allo stesso modo venivano usati per le celebrazioni dei defunti, come nel caso della commemorazione di Anna di Świdnica dove viene utilizzata una «cortina ruffa cum quatuor angelis et cum

³⁹⁹ V. BRANDL, *Codex diplomaticus et epistolaris Moraviae. Urkundensammlung zur Geschichte Mährens. Bd. 13: Vom Jahre 1400 bis 1407*, XIII, Brünn, Aloysii Skarnitzl, 1897, pp. 27–28.

stellis»⁴⁰⁰ come pure per Bianca di Valois⁴⁰¹; lo stesso accade nella scena del funerale di Giovanna di Borbone [fig. 2.14].

Il drappo e il baldacchino si rifanno all'iconografia del drappo d'onore, tipico delle rappresentazioni della Vergine in Maestà, assumendo quindi una doppia valenza, dove richiama la regalità del personaggio che ne è investito e, nello specifico per le regine, evoca la figura della Madonna. Questa iconografia è ripresa fedelmente, con gli angeli che reggono la stoffa, nel sigillo di Isabella di Baviera [fig. 1.14], mentre nelle miniature l'iconografia è meno esplicita, ma presente nel f. 7r nelle Taimouth Hours [fig. 2.23], nel baldacchino, stemmato, di Giovanna I d'Angiò [fig. 2.35], e nel più modesto drappo, alle spalle della regina delle Prague Hours [fig. 2.38].

Spesso invece il baldacchino che incornicia queste regine è costruito sulla base del linguaggio proprio all'architettura. Si è già discusso sui possibili motivi dell'introduzione di queste microarchitetture, che sono comunissime nei sigilli, ma presenti anche nei manoscritti. Abbiamo notato la stretta relazione iconografica, che si estende anche al baldacchino, fra il sigillo di Elisabetta Přemyslidi e il frontespizio del passionale di Cunegonda. In area francese sembra esserci un maggiore interesse e maestria nell'uso di questo linguaggio per caratterizzare le scene: dagli elaboratissimi baldacchini nei sigilli, degni di rivaleggiare con una vera cattedrale gotica, alle delicate cornici nei manoscritti che racchiudono le scene [fig. 2.36], fino a una creazione di spazi tridimensionali sotto colonne e volte a crociera [fig. 2.29].

In generale, all'interno dello spazio della miniatura le regine possono assumere due posizioni: una stante, spesso combinata con una struttura architettonica che le incornicia, oppure inginocchiate in preghiera o adorazione, senza elementi architettonici, ma eventualmente sotto baldacchini in tessuto. Fanno eccezione le figure in trono, come quelle di Elisabetta dei Přemyslidi, nel suo sigillo, e di Cunegonda nel suo passionale, o ancora l'incoronazione di Giovanna di Borbone,

⁴⁰⁰ V.V. TOMEK, *Základy starého mstopisu Prazského*, IV, Prag, Nákladem společnosti, 1872, p. 249.

⁴⁰¹ *Ibid.* p.249

la regina del *Liber regalis* e del manoscritto di Pamplona. Il trono invece si presenta in tipologie differenti, che si riconducono direttamente al regno di provenienza dell'opera: in Boemia un trono orientale senza schienale e con un cuscino cilindrico [figg. 1.3, 2.21]; la sedia curule, utilizzata come trono per la Francia, dove si presenta solo nelle miniature [figg. 2.15, 2.16], dacché non era abbinabile con la figura stante; nell'ambito inglese si trova una tipologia dotata di schienale e di alti braccioli [figg. 2.17, 2.18], che vagamente ricorda il trono di Edoardo I, ma non può esserne considerata una riproduzione.

Gli elementi dell'incoronazione influenzano anche l'acconciatura delle diverse regine, in generale si può rilevare che quanto più la figura della sovrana è elevata e in qualche modo distaccata dalla realtà, i capelli tendono ad essere sciolti, come secondo l'uso dell'incoronazione, mentre se la regina è in una situazione quantomeno verosimile o storica, i capelli sono legati ed eventualmente coperti; nella prima metà del secolo i capelli coperti e il soggolo sono più comuni, mentre con l'avanzare del secolo si afferma la moda delle trecce raccolte ai lati della testa, con sostanzialmente nessuna variazione sul tema. Nei sigilli, al contrario, il dettaglio del velo non è presente se non negli esemplari più antichi, dove questo elemento era di uso comune nell'abbigliamento; come si vedrà con l'avanzare del secolo, nelle effigi funerarie il velo fungerà da simbolo per indicare la vedovanza. In capo alla regina, con o senza velo, sta la corona: tipicamente gigliata, l'estensione delle punte e la minuzia delle stesse cambiano in base allo stile e non sono riconducibile a ulteriori fini simbolici.

Sia nei sigilli che nelle miniature, le sovrane indossano vesti sempre lunghe e ampie, spesso accompagnate da mantelli, o alternativamente seguono la moda pertinente al periodo in cui il manoscritto era stato realizzato, indipendentemente dal tempo storico a cui fa riferimento la scena rappresentata. Ricorrono in modo frequente dettagli della veste in ermellino, altro simbolo di regalità. Gli abiti dal punto di vista del colore riprendono più che altro la palette del codice, ma talvolta, come quando sono in rosso, riprendono iconografie specifiche come quella dell'incoronazione, che prevedeva un abito porpora per la regina.

L'iconografia codificata di una regina faceva riferimento a due sfere: quello dell'iconografia delle cerimonie di incoronazione e l'iconografia della Vergine. La simbologia della figura mariana, infatti, si prestava a trasmettere molti dei valori associati a una buona regina. Di fatto le iconografie utilizzate in epoca paleocristiana provenivano direttamente dalle immagini imperiali romane. La posa frontale di consoli e imperatori sul trono, con il trono curule, venne adottata nelle rappresentazioni di Cristo e la Madonna, appunto 'in maestà'. Dall'inizio del medioevo fino al periodo di cui trattiamo e oltre, le iconografie religiose attraversano viceversa «a long process of 'secularization' in the sense of appropriating and adapting religious forms for worldly purposes»⁴⁰². Fra tutti, il rito dell'incoronazione riprende da vicino le immagini regali che provenivano dalla figura dell'imperatore del mondo classico.

Un elemento ricorrente è *fior-di-lis*: emblema di tradizione antichissima, entra a far parte della simbologia cristiana attraverso un versetto del *Cantico dei Cantici*⁴⁰³. Durante l'alto medioevo viene associato alla figura di Cristo, e successivamente, dopo l'anno mille, secondo il versetto esattamente successivo a quello che aveva originariamente ispirato questa associazione cristologica, che recita «Come giglio tra le spine, così l'amata mia fra le fanciulle»⁴⁰⁴, il *fleur-de-lys* diventa simbolo mariano⁴⁰⁵. Secondo l'interpretazione del versetto, il fiore diventa allegoria della purezza e verginità, come la Vergine nata fuori dal peccato originale. In maniera quasi parallela, durante l'alto medioevo lo stesso fiore era divenuto simbolo di sovranità e regalità⁴⁰⁶. Dunque, nel XIV secolo, questo emblema raggiunge dei significati molto vicini, e sicuramente da privilegiare nell'aggettivazione dell'immagine di una regina. Elementi che si riferiscono più da vicino all'iconografia dell'incoronazione, come scettri e corone, quando presenti, sono

⁴⁰² BURKE, *Eyewitnessing*, cit. p. 59.

⁴⁰³ «Io sono il fiore dei campi e il giglio delle convalli» (Ct, 2, 1).

⁴⁰⁴ Ct, 2,2.

⁴⁰⁵ M. PASTOUREAU, *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, GLF Editori Laterza, 2010, pp. 88-89.

⁴⁰⁶ *Ibid.* p. 91.

quasi sempre gigliati, mostrando come la linea di demarcazione fra le due iconografie spesso non sia identificabile.

Alcuni elementi portano un particolare significato: come le mani al petto, segno di umiltà e onore tipico. La regina, come la Madonna, delle scene dell'annunciazione, viene investita per mezzo dell'incoronazione di una carica solenne. Ancora, il ruolo della Vergine come mediatrice fra cielo e terra si assimilava alla funzione intercedente della regina. Dall'altra parte esistono richiami alla Madonna di tipo puramente visivo come i capelli sciolti (che ricordiamo non erano portati nella vita di tutti i giorni) oppure il colore blu delle vesti, che non rispetta né l'*ordo* (che raccomandava l'uso del porpora) né effettivo colore degli abiti normalmente in uso. Questa iconografia era così fondamentale che rimane anche in quei documenti prodotti a stretto contatto con la regina, che quindi potevano avere più elementi personali, come il salterio di Isabella e la carta del Queens College.

La crasi di queste due formule rappresentative incarnava perfettamente l'ideale di una sovrana, manifestandone il potere nella cerimonia ed elevandola alla massima figura femminile del mondo medievale: la madre di Dio. La relazione fra queste iconografie era in continuo scambio, dove simboli mariani diventavano simboli regali, che venivano poi inclusi nelle cerimonie o le rappresentazioni di esse. Dall'altra parte elementi del rito si trasferivano nelle raffigurazioni della Madonna in maestà.

Queste iconografie, e i loro significati, in questo scambio continuo partecipano alla creazione di un modello comune alle tre, che implicitamente le accomuna ma non viene mai espresso di per sé, ma solo declinato. Sicché possiamo immaginare un archetipo, da cui discendono le specifiche iconografie, adattate di volta in volta a una determinata rappresentazione: l'idea di regina si compone di qualità, quali regalità ma anche di figura di mezzo fra due sfere, «much in the same way that the Virgin had two sides as triumphant queen and humble intercessor.»⁴⁰⁷

Un altro elemento ricorrente e significativo, che va però scemando durante il secolo, sono le ampie e lunghe vesti che la regina indossa. Questo era dovuto a una

⁴⁰⁷ TINGLE, *Royal Women*, cit. p. 236.

necessità di nascondere il corpo, elemento controverso della vita terrena nell'epoca medievale, e in modo particolare quello femminile. Tanto quanto la madonna viene spogliata del suo genere, che pure era parte fondamentale della sua capacità di essere madre, anche le regine e i loro corpi subiscono lo stesso trattamento. Il rapporto con la corporeità delle donne, e specialmente delle regine che ne rappresentavano il sommo esempio, veniva concepito in una visione dualistica: «the queen had two bodies, one the physical which partook in the carnality of marriage and gave birth to children, and another intercessory version»⁴⁰⁸. Mai però la versione carnale poteva evolversi nella sensualità tentatrice, incarnata nella figura di Eva, emblema opposto alla Vergine, e nel linguaggio visivo sostanzialmente l'unica donna nuda del mondo figurativo medievale. Il nascondere e desessualizzare il corpo femminile era prima di tutto un atto politico guidato dalla religione per evitare, a qualunque costo, che Maria potesse trasformarsi in Eva. Questo perché la tentazione che questo poteva causare una destabilizzazione del mondo maschile⁴⁰⁹. Nella letteratura medievale il corpo delle donne, inteso nella sua versione terrena, veniva descritto attraverso delle metafore che lo qualificavano come «politically threatening and culturally compelling»⁴¹⁰, in quanto la sua materialità non poteva essere contenuta all'interno del complesso sistema simbolico descrittivo della realtà medievale. Il potere degli uomini veniva piegato, anche solo dal pensiero, della donna tentatrice; perciò, il controllo dell'immagine del corpo doveva essere ancora più ferreo per le regine, le donne con più potere nella realtà medievale, il quale doveva essere ulteriormente controllato. Non è un caso che le donne che hanno avuto un livello di potere al di sopra dello standard siano state accusate di lussuria e di indurre in tentazione, vedi Isabella di Baviera e Isabella di Francia, e siano passate alla storia come tali. Come poi dimostra il caso della regina Elisabetta I un paio di secoli dopo l'unico modo di mantenere quel livello di potere è essere una Vergine, e una donna quanto meno possibile.

⁴⁰⁸ BENZ ST JOHN, *Three medieval queens*, cit. p. 20.

⁴⁰⁹ M. THESANDER, *The Feminine Ideal*, London, Reaktion Books, 1997, p. 58.

⁴¹⁰ S.C. AKBARI - J. ROSS, *Introduction: Limits and Teleology: The Many Ends of the Body*, in *The ends of the body. Identity and community in medieval culture*, 2013, p. 11.

Durante il secolo XIV, l'abbigliamento subirà una trasformazione, ovviamente contrastata dai religiosi⁴¹¹: si vedranno abiti progressivamente sempre più aderenti e con scollature più ampie, questo anche grazie all'invenzione e alla diffusione dei bottoni, che permettevano di modellare meglio i tessuti sulla figura⁴¹². Parimenti vanno sparendo veli e soggoli. Questo iato di parziale autonomia nella scelta di come presentare la propria persona andrà ad esaurirsi con l'inizio del Rinascimento, che quantomeno per le donne non sembra avere portato ad alcuna rinascenza sociale ed individuale⁴¹³.

IL PROBLEMA DEL RINASCIMENTO

Jacob Burckhardt, nel suo celebre testo, diede forma al mito del Rinascimento, come fenomeno rivoluzionario risorto dalle ceneri della classicità. Parlando del medioevo non sbagliava dicendo che «l'uomo non aveva valore se non come membro di una famiglia, di un popolo, di un partito, di una corporazione, di una razza o di un'altra qualsiasi collettività»⁴¹⁴. Anche se corretto in questa intuizione, estremizzando la vivacità delle personalità e la valenza dell'individuo durante il Quattrocento in Italia in opposizione a una sorta di cecità medievale, di fatto reiterando la narrazione vasariana dell'arte, manca di vedere come sin dal Duecento la posizione sostanziale sul concetto di individuo o, meglio, la nascita di questo, si trasforma. Spesso il mondo intellettuale ha guardato al XIV secolo come il crogiuolo che ha dato vita all'individualità moderna. In realtà, quando si discute di rinascita della ritrattistica e della connessione che essa ha con l'individualizzazione del singolo, le categorie storiche impediscono un ragionamento organico e lineare. Proprio il Trecento con i suoi mutamenti

⁴¹¹ M.G. MUZZARELLI, *Gli inganni delle apparenze*, cit. p. 90.

⁴¹² M.G. MUZZARELLI, *Guardaroba medievale: vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 33-34.

⁴¹³ J. KELLY, *Did Women Have a Renaissance?*, in *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

⁴¹⁴ J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, a cura di E. GARIN, Firenze, Sansoni Editore, 1955, p. 144.

costituisce di fatto la prima piccola lente del cannocchiale che guarda all'antropocentrismo dell'era moderna.

Si potrebbe lungamente discutere su come e perché si sia deciso di tracciare una linea di demarcazione così profonda, forse la più profonda della storia dell'arte, fra medioevo e rinascimento. Questo baratro mette in difficoltà tutti quegli studi che cercano di dimostrare che il rinascimento non è avvenuto *ex nihilo*, ma dall'altra guardando al rinascimento come la naturale conclusione di questo percorso della riscoperta, o invenzione dell'individualità moderna, soprattutto in arte, ci troviamo in difficoltà. Tutte le linee che abbiamo tracciato di presenza, verosimiglianza, autonomia e vividezza non sembrano convergere in quella direzione. Ci permetteremo quindi in questa analisi, dopo averlo introdotto, di ignorare il rinascimento come concezione autonoma, che non ha qui nessuna funzione, in particolare per quanto riguarda le regine, e in generale le donne.

Un tema che fluisce dal XIV e il XV secolo è la autocoscienza dell'artista, che cessa lentamente di essere artigiano. Il ritratto di Matthieu d'Arras e Peter Parler a San Vito sono una grande dimostrazione di questa rilevanza. Questo non è il primo autoritratto di un artista medievale, ma più spesso, fino a quel momento, il viso dell'artista era nascosto in un cryptoritratto. Stephen Perkinson riprende quest'idea e teorizza che la rinascita del naturalismo e della verosimiglianza dipese dall'estro, *engin*, dell'artista teso a stupire il committente e in qualche modo mostrare la sua devozione verso di questo, nell'essere fedele anche al suo aspetto reale e non solo alla sua figura politica e sociale⁴¹⁵.

Altri elementi fondamentali, come le concezioni filosofiche e artistiche, giocano nello sviluppo di quello che oggi chiamiamo ritratto.

⁴¹⁵ S. PERKINSON, *The likeness of the king: a prehistory of portraiture in late medieval France*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2009.

DEFINIZIONE DI RITRATTO

La problematica di cosa sia un ritratto e di quale sia la differenza fra esso e una semplice rappresentazione di una persona è stata discussa e trattata numerose volte, dando vita ad altrettante definizioni della parola e del genere artistico.

Lo stesso Burckhardt tenendo una lezione sulle origini della ritrattistica moderna, nel 1885, esordisce presentando il ritratto come «la rappresentazione pittorica dell'individuo come singolo o come membro di un gruppo»⁴¹⁶. Questa definizione, in effetti, è applicabile a qualunque rappresentazione medievale di un personaggio. In generale un 'ritratto' può essere un'immagine le cui «quello delle condizioni di rappresentazione che dicono molto sull'identità del soggetto rappresentato»⁴¹⁷. Tuttavia, anche questa definizione rimane calzante ai metodi di rappresentazione del singolo propri del medioevo: le immagini di persone dicono sempre tutto, poco o molto ci sembri, quello che appare necessario dire su chi si rappresenta, indipendentemente dall'epoca. Qui penseremo al ritratto, che è il vertice di questo percorso, come alla riproduzione, al meglio delle capacità dell'artista, delle fattezze reali del personaggio raffigurato.

Dominique Iogna-Prat utilizza la categoria di 'marcatori' di identità, ovvero elementi e modi applicati all'immagine per significare la persona che nell'immagine si vuole raffigurare. Questa categoria è utile per sistematizzare l'analisi di espressione dell'individualità. Bisogna tenere in considerazione però che la distinzione non implica necessariamente un'individualizzazione. Non è sufficiente considerare i 'marcatori' come portatori di un bagaglio di idee sull'identità o sull'individuo. Infatti, un marcatore può essere distintivo e indicativo di una categoria sociale, e non un'idea di un individuo, secondo cui è possibile riconoscere l'identità del soggetto esaminato. La definizione che più si avvicina, senza essere troppo rigida da escludere questi stati acerbi dell'arte che vuole

⁴¹⁶ J. BURCKHARDT, *Arte e storia: lezioni 1844-87*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 359.

⁴¹⁷ Traduzione mia, DOMINIQUE IOGNA-PRAT, *Introduction générale: La question de l'individu à l'épreuve du Moyen Âge*, in *L'individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, Aubier, 2005, p. 7.

rappresentare un individuo, è quella di Jean-Luc Nancy, che definisce il ritratto un'opera che rappresenta una persona considerata per sé stessa⁴¹⁸.

INDIVIDUALIZZAZIONE IN FILOSOFIA

Quando si tratta della concezione di individuo e individualità nel medioevo, gli studi avanzano cautamente nel timore di decostruire, anacronisticamente, quella rigida armonia che contraddistingue il medioevo. Per capire questo processo di mutazione si deve partire dal concetto di singolo, ovvero di persona in numero di uno. L'uno, il singolo, può essere *subiectum* delle categorie sociali, religiose e politiche, dove i suoi 'marcatori' sono le coordinate e indicazioni del suo ruolo, cioè il 'luogo' occupato da quel singolo nel mondo. Il singolo nel cosmo medievale è *subiectum*, soggetto e suddito delle forze ordinatrici che lo relegano al suo ruolo che gli è consustanziale. Secondo la tesi di Ullman, l'uomo nel corso del basso medioevo si trasforma da suddito, del suo re e dell'ordine divino, a cittadino, dotato di capacità di azione, la cui obbedienza non è più dovuta ma voluta⁴¹⁹. Questa trasformazione sociale e politica si specchia perfettamente nella concezione del singolo: il soggetto continua ad appartenere alle categorie della società medievale, ma ora la particolare combinazione degli attributi provenienti da esse ne costituisce la sua unicità e singolarità.

Questo nuovo concetto di 'individuo' non nasce dal recidere il legame del singolo con il suo gruppo e ruolo in cui è inserito e dentro cui continua ad agire e operare, ma dalla considerazione che le caratteristiche individuali, che pure gli provengono da questo sottoscrivere delle categorie sociali, di un singolo lo distinguono dagli altri esseri umani. Queste caratteristiche combinate formano il 'sè', inteso come interiorità di un essere umano⁴²⁰. Intendendo l'individuo in questo senso, possiamo correlarlo alla concezione di bellezza di Duns Scoto per il quale "pulchritudo non

⁴¹⁸ J.-L. NANCY, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 11.

⁴¹⁹ W. ULLMANN, *Individuo e società nel medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1974, pp. 85-101.

⁴²⁰ *Inwardness, individualization, and religious agency in the late medieval Low Countries: studies in the «Devotio Moderna» and its contexts*, a cura di R.H.F. HOFMAN - C. CASPERS - P.J.A. NISSEN, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 4-5.

est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchro sed est aggregatio omnium convenientium tali corpori”. Questa definizione è fondamentale perché la determinazione individuale è perfezione in quanto unica. Qui si configura il concetto di individuo, come ente unico e irripetibile, e lentamente questo assumerà un valore preminente rispetto al sistema dottrinalmente ordinato. L’abbandono dell’associazione del singolo a un ordine superiore, possibilmente preordinato, permette di lasciare spazio alla singolarità, massima espressione dell’essenza di quello che definiamo individuo.

Nasce quindi l’individuo, non definito dalle sue categorie di appartenenza, ma invece contraddistinto dalle qualità che gli provengono dalle categorie e dalla differenza con tutti gli altri individui. Queste nuove istanze si concretizzano in svariati ambiti: nascono le prime autobiografie, ricordiamo quella dell’imperatore Carlo IV, si afferma l’idea dell’autoritratto, nasce l’uso della firma nei documenti, il cui primo esemplare viene dalla mano di Giovanni II il Buono⁴²¹.

Come cambia il posto predisposto e preordinato che una persona doveva occupare nel grande cosmo regolato dalla divinità, il ‘luogo’ occupato dal singolo, ora individuo, non può essere più abitato da nessun’altro individuo: così nella struttura politica, ‘regina’ potevano esserlo tante persone, e ciclicamente lo erano, ma la singola regina, unica per le sue particolarità non poteva essere sostituita. In questa nuova prospettiva, una regina ricopre sì la sua carica politica, ma allo stesso tempo, indissolubilmente, anche la sua individualità. Così generando un’arte capace di produrre immagini che testimoniassero, congiuntamente, entrambe queste istanze.

⁴²¹ C. JEAY, *La signature comme marque d’individuation. La chancellerie royale française (fin XIIIe-XVe siècle)*, in *L’individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, Aubier, 2005, p. 60.

INDIVIDUALIZZAZIONE IN ARTE

«Ma lo strano è che queste figure, ancora così grevi e ottuse, così lontane dalla mobilità che assumeranno nell'epoca cortese cavalleresca, siano già mirabilmente caratterizzate.»⁴²²

Quando Walter Ullmann discute l'emergere del cittadino nel sistema sociale e politico medievale, afferma che «uno dei fenomeni più importanti del periodo che inizia con la fine del dodicesimo secolo è che, in campi del tutto diversi e non connessi tra loro, troviamo, se non un'avversione cosciente alla norma oggettivizzata, almeno una maggiore tendenza a tener conto delle caratteristiche individuali»⁴²³. Lo studioso nella sua esposizione sceglie dunque di iniziare con la nascita del realismo nell'arte, che discende da Giovanni Pisano e Giotto.

Prima di questa rivoluzione, in arte, il sistema della comunicazione dell'identità della singola persona si basava, sui già citati, 'marcatori di individuazione'⁴²⁴. In questa categoria rientrano tutti i simboli e le iconografie finora descritte, quali stemmi, oggetti e abbigliamento, funzionali nel descrivere l'identità della regina in questione. In realtà questi dicono molto, se non tutto, dell'identità di una sovrana, ma solo se ne inseriamo la figura nell'apparato organizzativo sociale ordinato da categorie universali, che costituiscono l'unico mezzo per descrivere la realtà e le persone che vi partecipano. Se teniamo invece in considerazione le nuove istanze filosofiche, che di per sé stesse hanno il compito di spiegare il mondo, sviluppatasi all'autunno del medioevo che ricombinano la relazione fra identità e singolo creando il concetto di individuo, questi emblemi perdono la loro efficacia. I tradizionali marcatori hanno la funzione di indicare l'identità di una persona, ma non possono distinguerla fino in fondo da un altro individuo e non ne possono sottolineare l'unicità. I nuovi valori artistici seguono questi concetti. Si

⁴²² A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte. Preistoria, antichità, medioevo*, I, Torino, Giulio Einaudi editore, 2009, p. 188.

⁴²³ ULLMANN, *Individuo e società nel medioevo*, cit. p. 88.

⁴²⁴ IOGNA-PRAT, *Introduction générale*, cit. pp. 7-12.

abbandonano progressivamente le immagini che rappresentano il simbolo, come unica manifestazione di una categoria⁴²⁵, per aggiungere nuovi modi di descrivere la realtà dell'individuo.

Il mutamento e l'invenzione poggiano sulle idee di verosimiglianza e presenza. L'influenza di queste istanze sull'arte è abbastanza generalizzata nel mondo della committenza, sembra indipendentemente dal genere, laicità o meno e provenienza territoriale. Per le regine in particolare, di cui non possiamo certamente negare la lontananza dagli strumenti di potere, la volontà di affermare la propria immagine, rinnegando il modello predefinito, rende questo fenomeno ancor più affascinante.

Il termine realismo non può essere usato con leggerezza, essendo tanto carico di aspettative e di connotati datogli nel corso di secoli dell'arte e della storia dell'arte. Per realismo in questa tesi si intende un concetto non unilaterale. Qualcosa che viene, e tende, dalla nascita del concetto di individuo moderno, della necessità di differenziazione, dalla nuova percezione dell'aspetto reale delle cose, dalla realizzazione che un'opera possa non essere solo segno semantico ma presenza reale.

L'idea della presenza, ovvero l'immagine che sostituisce la persona nel caso della sua assenza si manifesta con modalità diametralmente diverse: attraverso i sigilli come espressione della carica di una regina e dell'applicazione del suo potere e dall'altra i monumenti funerari a mantenere la loro presenza nella memoria dei posteri.

Nel primo caso la rappresentazione della figura corrispondeva automaticamente alla presenza della persona. Ovvero il simbolo di essa poteva sostituire la sua sostanza, l'immagine era sostanza stessa dell'individuo. Il sigillo era estensione del sigillante, come se questo imprimesse la sua identità nella materia. Ma i segni dell'identità non si limitano al sigillo, ma vi sono altre azioni di esplicitazione del singolo: Bernardo di Chiaravalle, in una delle sue lettere, afferma che in mancanza del suo sigillo il testo dell'epistola funge in vece del suo sigillo e quindi della sua

⁴²⁵ U. ECO, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1994, p. 129

presenza stessa⁴²⁶. Vediamo quindi come il testo scritto sia manifestazione di fatto consustanziale all'agente del documento. Così l'intestazione «+ signum Elizabeth Dei gratia Boemie et Polonie regine ac Lvcebvrq comitisse» nei documenti sigillati da Elisabetta dei Přemislidi assume tutto un altro valore: non è una mera presa di posizione politica, ma un'assunzione di carica che lei riteneva propria. Allo stesso modo in cui nel suo sigillo lei è rappresentata nella modalità tipica delle imperatrici.

Il tipo di iconografia utilizzata nei sigilli per quanto canonica, sembra operare una scelta precisa su che 'tipo' di regina essere. Le rappresentazioni iconiche vogliono riferirsi alla figura della Vergine e le sue qualità di regina dei cieli, mentre dall'altra parte la presenza della sola araldica coadiuvata da figure che la elevano e altri marcatori che indicano l'identità della regina, come i monogrammi, manifesta un altro tipo di concezione del ruolo e delle modalità di esercitarlo. Come abbiamo già detto questo mutamento di combinazioni iconografiche, perché ricordiamo al di là dell'originalità sempre di formule si parla, soddisfa una mancanza di espressività della sola figura affiancata dagli stemmi, dovuta alla saturazione del sistema araldico nei sigilli e ad un impiego di una singola iconografia che ormai non aveva più uno specifico significato⁴²⁷. In alcuni casi incontriamo un uso virtuosistico della combinazione di simboli e iconografie, come nel sigillo di Giovanna di Borgogna [1.13] o quello di Giovanna di Borbone [1.25], che però si riferiscono, quantomeno iconograficamente, sempre ad allegorie ideali e non direttamente collegate a caratteri veramente personali della regina. La progressiva complessità dei dettagli, come i baldacchini e le decorazioni floreali nella prima parte del secolo, si potrebbe legare alla saturazione semiotica di cui parla Pastoureau. Per differenziare un sigillo da un altro si ricorre a un arricchimento estremo delle forme canoniche, a mantenere l'iconografia tipica ma tentando di appropriarsene per esprimere la propria identità. Sembra che questo fenomeno abbia il suo picco proprio alla metà del secolo, e da lì in avanti le modalità comunicative vengono stravolte, vengono adottati nuovi simboli da combinare con quelli canonici.

⁴²⁶ B.M. BEDOS-REZAK, *Medieval Identity: A Sign and a Concept*, in «The American Historical Review», 105 (2000), 5, pp. 1489-1490.

⁴²⁷ PASTOUREAU, *L'effervescence emblématique*, cit. pp. 108-115.

Se discutiamo di presenza in vece della persona per mezzo del sigillo o del testo del documento, è necessario interpretare anche le miniature nei cartigli in quest'ottica. Diversamente dai sigilli la figura umana non scomparirà dalle lettere miniate nel corso del secolo. Le regine vengono rappresentate in funzione della finalità del documento, ovvero si adottano iconografie diverse in base all'oggetto del documento. L'immagine di Filippa nell'atto di fondazione del Queen's College [fig. 2.1] corrisponde direttamente all'iconografia del suo sigillo ed è plausibilmente da ricollegarsi alla sua presenza nell'atto della fondazione. Anna nel Shrewsbury Charter [fig. 2.2] è personificazione iconografica dell'azione che il documento contiene: vengono concessi i privilegi alla cittadina e la regina è proprio in atto di supplica. Bianca di Navarra rispetta perfettamente l'iconografia della donatrice [fig. 2.3], alla presenza del marito (deceduto). Giovanna di Borbone ha un'iconografia originale come abbiamo visto, poco utilizzata nella rappresentazione delle regine, della Madonna della Misericordia [fig. 2.4]. Questa iconografia nella sua gestualità e nei suoi attributi ha molteplici connotazioni, fra cui quella di riprendere la metafora delle ali dell'uccello, presente nell'antico e nuovo testamento, che indica pietà e protezione⁴²⁸. È possibile che questa illustrazione vada interpretata come un nuovo 'sigillo' reale di Giovanna, il cui ruolo è stato ampliato nella politica della famiglia. Dunque, si vede come le miniature del cartiglio siano modulate a partire da iconografie precedenti, mariane e non, reimpiegate a tradurre in immagine il contenuto del documento: è la rappresentazione dell'atto più che della figura.

Nelle cronache e negli *ordres* il discorso è diverso, le immagini hanno scopo puramente illustrativo e non rappresentano la presenza del personaggio raffigurato. Raccontano però una prospettiva interessante sulla volontà incidentale: cosa accade quando l'artista ha più libertà di azione perché non esistono iconografie di riferimento, dove la pagina del dizionario visivo non è ancora stata scritta. Almeno nel riferimento ai propri committenti si rivela un'attenzione alla loro persona? Non automaticamente. Nell'esempio del *Chronicon Pictum*, prodotto senza particolari influenze e dettami, la regina non è neanche dotata di un'iconografia propria, che la indichi, senza la pretesa di una

⁴²⁸ K.T. BROWN, *Mary of Mercy in medieval and Renaissance Italian art: devotional image and civic emblem*, London-New York, Routledge, 2017, p. 40.

verosimiglianza, e di certo non una presenza che qui non ha alcun valore. In alcuni casi è possibile che ci siano stati dei tentativi di verosimiglianza nelle miniature, come nelle scene di incoronazione nelle *Les Grandes Chroniques de France*. Oppure nel *Liber Regalis* potrebbe esserci un desiderio di individualizzazione, confrontando il viso di Anna di Boemia nella sua maschera funeraria e le due miniature.

Nelle immagini dei libri d'ore il concetto di presenza e verosimiglianza assume una combinazione differente: le regine non sono simili ma sono presenti a se stesse. Qui è in realtà impensabile pretendere anche un desiderio di verosimiglianza. Questa non può essere contemplata perché a essere rappresentata è l'ideale la guida della sovrana. L'importanza per i concetti medievali di identità dell'idea di modello, di forma e di conformità, di "verosimiglianza", di imitazione, di modello e antimodello, è ampiamente riconosciuta. Il processo di "sviluppo dell'io ... verso Dio" era attivato dalla contrizione e si realizzava nella "riformazione" dell'io attraverso il modello di Cristo e dei santi⁴²⁹. Non si può distaccarsi da questa rappresentazione fisica dell'anima, che in essa non soffre delle imperfezioni casuali della realtà ma tende all'immagine di Cristo, nel caso delle regine alla Vergine. Perciò anche nella loro idealizzazione e concettualizzazione iconografica le regine erano presenti, a loro stesse nella scena e davanti al libro.

Si è detto come la *devotio moderna* e i libri d'ore prodotti alla luce di questo nuovo sistema abbiano portato a una rivalutazione dell'individuo. Questa nuova concezione si manifesta con ancor più decisione nella statuaria, in particolare quella funeraria. Per gran parte del basso medioevo la statuaria si riferiva al canone iconografico predisposto, limitandosi a servire da segno materiale del corpo che in vita aveva assunto un determinato ruolo nella società, e che appunto rappresentava secondo i simboli legati al suo archetipo. Alla fine del XIII secolo inizia una transizione, che avrà il suo vertice nella seconda metà del secolo successivo, in cui questi archetipi, forme predefinite a motivare la presenza di una persona nel grande cosmo ordinato e determinato, perdono la loro funzione di mezzo eletto per l'espressione di un soggetto. L'archetipo e i suoi simboli non

⁴²⁹ SMITH, *Book, Body, and the Construction of the Self*, cit. p. 175.

vengono cancellati, come raramente accade nella storia, ma lentamente decostruiti. I canoni iconografici, intesi come sintesi degli elementi semantici che esprimevano le qualità e prerogative di una persona, vengono scomposti in elementi sempre più piccoli e precisi, per aderire alle necessità espressive dei caratteri di un individuo. Nasce in questo momento storico il concetto stesso di essere individuale e unico, tale per le sue caratteristiche proprie e per essere diverso da tutti gli altri individui, in una specie di riappropriazione del principio di non contraddizione: io sono e non posso essere niente *altro* che me. Sarà lungo il processo per giungere anche nell'arte, a scapito delle rigide iconografie, a un aspetto individualizzato delle figure, ma possiamo riassumerlo in uno schema di progressiva parcellizzazione, per cui se all'inizio nel linguaggio iconografico formulare un personaggio non era possibile senza i suoi attributi; dunque, la regina non era regina senza la sua corona, non perché fosse dall'oggetto che le derivava il suo status, ma perché il suo status includeva categoricamente il simbolo della corona e il suo significato. Il passo successivo è quello di una frammentazione della formula originale, dove il simbolo viene adattato o arricchito di specifiche per una situazione precisa, ad esempio lo scettro diventa lo scettro dello specifico regno, come nel caso di Giovanna di Borbone che impugna quello di Dagoberto, corredato delle sue caratteristiche specifiche [figg. 2.15, 2.16], oppure una particolare pettinatura è volta a identificare la provenienza di una regina, come nel caso di Bianca di Valois [fig. 3.43], o ancora le scelte stilistiche si impongono sulle formule prestabilite, quale il rinunciare alla veste purpurea in favore di un mantello blu nel *Liber regalis* [fig. 2.17]; da ultimo un'allegoria tipica, come quella del cane a indicare la fedeltà coniugale, viene riadattata diventando un *divertissement* nel caso delle tombe francesi a Saint-Denis [figg. 3.4, 3.6, 3.14, 3.15, 3.18]. Inizia ad affiorare dalle crepe del rigido canone iconografico una nuova attenzione, distaccata dai precedenti obbiettivi delle raffigurazioni artistiche, per il realismo.

L'emergere dell'individualità e della verosimiglianza nelle rappresentazioni delle regine non segue, come per altro quasi tutto, un unico percorso, ma è spinta dalla stessa istanza che di volta in volta si manifesta materialmente in modo diverso. Riprendiamo la citazione di Braunstein, che commenta l'opera di Giovanni Pisano per l'imperatrice Margherita affermando che sia una forte asserzione della sua

personalità. Questa interpretazione viene criticata da Pavel Kalina, il quale sostiene che il monumento non abbia nulla di 'personale' ma sia da intendere unicamente come manifestazione del culto dinastico e la necessità di celebrare l'imperatrice per il suo ruolo e non per la sua persona⁴⁵⁰. Se è pur vero che la connessione con la 'vera' Margherita è molto lontana, poiché Giovanni Pisano non la conobbe mai e data la lontananza dalla corte non aveva certamente a disposizione altri riferimenti visuali, e soprattutto la morte improvvisa dell'imperatrice non aveva lasciato posto ad alcun progetto. Tuttavia, penso che l'affermazione di Braunstein vada interpretata nel senso in cui il monumento è fatto e prodotto per 'la persona' di Margherita e non un monumento funebre ad 'una imperatrice'. Già questa statua porta avanti nuove istanze: il mutamento da una scultura come semplice segno a una scultura come rievocazione della persona che ri-presenta; dall'altra introduce la nuova concezione dell'artista, le cui capacità uniche iniziano a diventare rilevanti agli occhi dei committenti ma anche nel pensiero degli artisti stessi; infine testimonia un percorso di emancipazione delle forme scultoree dalla sudditanza fisica all'architettura⁴⁵¹. Sempre meno, infatti, le figure si appoggiano alla parete, o ne dipendono formalmente: ci si avvicina sempre di più a una concezione di corpo autonomo, in alcuni casi fino ad essere a tutto tondo.

SVILUPPO DELL'INDIVIDUALIZZAZIONE NELLE RAPPRESENTAZIONI ARTISTICHE DI REGINE.

All'inizio del secolo la statuaria è ancora molto legata alle formule espressive canoniche. La statua più antica è quella di Elisabetta dei Přemislidi alla casa alla campana di pietra: riprende da vicino l'iconografia del suo sigillo e di quelli di tutte le imperatrici del sacro romano impero. Allo stesso modo l'effigie di Clemenza

⁴⁵⁰ P. KALINA, «*Color faciei*»: court aesthetics, Franciscan theology, and sculptor's pride in the tombstone of Margaret of Brabant by Giovanni Pisano, in «Source. Notes in the history of art», 21 (2002), p. 1.

⁴⁵¹ C. DI FABIO, *Figura naturale. Persone di pietra tra Siena, Firenze e Pisa nel primo Trecento*, in *Medioevo, natura e figura*, a cura di A.C. QUINTAVALLE, Genève-Milano, Skira, 2015, p. 575.

d'Ungheria si basa sulle stesse formule iconografiche dei sigilli francesi, corredata dei simboli necessari, come il velo per indicare il suo status di vedova e il dettaglio dei cordoni del mantello uniti sotto le mani. Tuttavia, si rilevano già qui dei segni di devianza dal canone, primo fra tutti, la probabilità che la committente dell'effigie fosse Clemenza stessa. Sebbene non vi siano particolarità di alcun tipo nel viso della regina, la precisione con cui è realizzato supera le prerogative della tipologia del manufatto, in quanto gli elementi della fisionomia non sono composti come meri segni sufficienti a riconoscere un'immagine come un volto, ma sono organizzati organicamente per ambire ad una verosimiglianza. A questo registro artistico partecipa il dettaglio della leggera flessione della gamba sinistra: il corpo della regina non è più imprigionato nel rigido disegno iconografico, ma si sceglie di mostrare la sua presenza allo spettatore. L'aggiunta espressiva è frutto dell'*engin* dello scultore, come per altro i due cagnolini che riposano ai piedi della regina. Gli animali sono aggettivati con elementi del tutto terreni, quasi quotidiani, quali l'osso tenuto fra le zampe di uno dei due e la minuzia dei campanellini sui collari. Sicuramente in relazione con questo *gisant*, sono le due statuette provenienti dalla collegiale di Mantes [fig. 3.20]. Di fattura leggermente inferiore, ci introducono alla tipologia delle statue stanti di questo secolo. Come nel caso di Clemenza [fig. 3.3], il soggolo è ancora teso e spesso, ma in questo caso la presenza del velo dovrebbe ricondursi a un diverso ambito di abbigliamento e non allo stato di vedove. La figura di Maria di Brabante [fig. 3.20], alla collegiale di Mantes, è stata realizzata da una mano più abile e sciolta, che dona più movimento al panneggio e adorna la snella figura con piccoli dettagli, come il drappo sul fianco o il lembo del mantello chiaramente emancipato dal volume della figura. Compare sul viso della regina anche un leggero sorriso arcaico, comune a molte raffigurazioni di tutto il secolo.

Negli stessi anni venne prodotta anche la prima delle tombe di Giovanna d'Évreux, prima regina di Francia ad ottenere personalmente il privilegio di essere sepolta a Saint-Denis. Il volto della regina è qui ancora più naturale [3.5], le palpebre superiori sono più evidenti e la forma dell'occhio è realistica, anche grazie al dettaglio, che sarà interiorizzato dalla scultura francese nella rappresentazione dei visi per il resto del secolo, della tensione delle palpebre inferiori che conferiscono

intenzione e intensità allo sguardo. Il soggolo che incornicia il volto della regina diventa sottile, contrariamente a quello di Clemenza d'Ungheria, rivelando le forme del mento e della mandibola. Ritorna invece il dettaglio del ginocchio flesso che anima il panneggio della lunghissima gonna. Questo riapparire della corporeità sotto le vesti si sviluppò durante il corso del secolo, con la progressiva introduzione nella moda corrente durante il secolo di abiti più aderenti⁴³², che svelavano le forme a lungo nascoste, di fatto inesistenti, del corpo femminile.

In questa scultura la natura inizia a dominare anche il simbolo: i cagnolini ai piedi di Giovanna d'Évreux [fig. 3.6] sono veri cagnolini, parte del mondo naturale. Solo in secondo luogo sono simbolo di fedeltà. Il fatto che siano due, rispetto al tradizione di un singolo esemplare, è testimonianza di questa evoluzione. Se il cane fosse stato solo simbolo, ne sarebbe bastato uno, e i dettagli come il diverso atteggiamento dei due, o il pregiato dettaglio dei campanellini, sarebbero stati superflui. Semioticamente parlando, in quanto simbolo di fedeltà, il cane non necessita di questi dettagli, perché la sua sostanza è fedeltà, e il suo aspetto di cane è un attributo. Ma, come in questo caso, i due cuccioli sono due cani veri, e a loro queste aggiunte servono per essere un cane vero.

La figura di Giovanna non è certamente individualizzata, ma si può apprezzare uno sforzo a rendere una vera figura umana. La sua posizione fra le statue dei due re sottolinea ancora di più questo tratto, i due sovrani infatti godono di due visi particolareggiati e dotati di singolarità, ma questa attenzione sembra andare a scapito delle proporzioni, le due teste sono sovradimensionate, e della raffinatezza espressiva, quanto i loro gesti sono più ingessati della nobile immobilità di Giovanna.

Non ci sopravvivono altre opere fino alla metà del secolo, quando vennero prodotte le tre statuette oggi al Metropolitan Museum [fig. 3.16]. La posizione e i dettagli della regina fanno riferimento unicamente al modello iconografico, di fatto permettendo una precisa sovrapposizione fra queste e la pittura su tavola che raffigurava Bianca di Navarra, originariamente a Saint-Denis [fig. 3.11]. I marcatori di identificazione sono qui praticamente assenti, tuttavia dal punto di vista tecnico

⁴³² MUZZARELLI, *Guardaroba medievale*, cit. p. 37.

e stilistico, questa statuetta è l'unico punto di contatto fra le sculture funerarie della prima metà del secolo e l'operato successivo di Hennequin de Liège. La plasticità del corpo inizia ad essere più malleabile, alleggerendo le figure dalla rigidità data dall'essere un accorpamento di segni individuali tenuti insieme dall'unità del marmo. La stessa iconografia, sviluppata senza particolari sovversioni della tradizione, si ritrovava anche nelle pitture coeve perdute nella cappella di Santo Stefano a Westminster [fig. 3.33] e nell'affresco nella nicchia della cappella di Santa Caterina a Karlštejn [fig. 3.48], con l'eccezione che in quest'ultima la regina ha i capelli sciolti.

Dagli anni Sessanta del secolo inizia la vera e propria traslazione in immagine dell'individualità del singolo. In questo momento i presupposti di verosimiglianza e presenza si introducono con maggiore decisione nell'arte. Per presenza in questo contesto si intende la sostituzione di un personaggio assente con una sua immagine, in modo non molto lontano concettualmente dalla modalità con cui operavano i sigilli. Fino ad ora però il segno indicativo dell'identità era bastato ad evocare la presenza di una persona, quanto rappresentazione visiva del concetto di essa, indicata, come abbiamo detto, attraverso marcatori precodificati. Durante la seconda parte del secolo sembra esserci una nuova necessità di esprimere anche la presenza materiale di un individuo, e precisarne i tratti fisici e fisiognomici, che diventano parte integrante della significazione di un'immagine. L'idea di rappresentazione muta in 'ri-presentazione': ovvero imitando le caratteristiche uniche e proprie dello specifico individuo si rende vera la sua immagine e lo si rende di nuovo presente. Lo spettatore medievale non era più davanti a un'immagine di una regina, ma era al cospetto di essa. Rubando le parole di Leon Battista Alberti, che nel passo invero si riferisce unicamente alla pittura e non intende precisamente ciò che trattiamo qui, ma fortuitamente descrive perfettamente questa nuova scultura «quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono»⁴³³.

⁴³³ L. B. ALBERTI, *De Pictura*, II, 25.

La funzione della verosimiglianza, che non va intesa come realismo nel senso moderno e contemporaneo del termine, è altrettanto fondamentale nella manifestazione dell'individualità. A 'verosimiglianza' attribuiamo qui il significato di imitare quanto più realisticamente possibile un individuo sulla base delle sue caratteristiche considerate uniche. Ovviamente cosa è indicatore di unicità varia da contesto a contesto, e da opera a opera; tuttavia, sembra che ci siano degli attributi comuni, in particolare le coordinate spazio-temporali dell'individuo, che di per sé non possono essere occupate se non da quello specifico individuo. Sembra che si crei nell'arte del secondo Trecento una coscienza che una determinata sovrana era, o era stata, singolare e unica, differente dalle sue pari, e quindi da differenziare. Così troviamo elementi che tentano di comunicare la provenienza o il periodo a cui la regina raffigurata aveva operato o era originaria.

In alcuni casi, il canone più che decostruito e trasformato, viene tradito: si abbandona la dimensione trascendentale del ruolo politico-sociale, per celebrare e consegnare ai posteri l'io terreno, caricato delle proprie unicità. Materialmente lo vediamo con l'apostasia della grazia e della bellezza, proprie della Vergine e dell'identità ideale di una regina: i segni della vecchiaia, dell'esperienza della vita solcano il marmo perfetto. Subentra la *difformitas*, ovvero la bruttezza nel senso medievale, che deriva direttamente dal distacco o tradimento dall'ordine sociale da colui (colei) che ha deluso il modello di immagine e verosimiglianza di Dio nei termini altomedievali. In ultimo un desiderio pervade la produzione artistica, quello di ridare vita alle immagini.

Fra il 1359 e il 1365 il duca d'Austria, Rodolfo d'Asburgo commissionò un'opera rivoluzionaria nella storia dell'arte trecentesca. Le *Stilfiguren* rappresentavano il duca e la moglie Caterina di Boemia, figlia dell'imperatore Carlo IV, e i rispettivi genitori della coppia. Se negli studi sono passati alla storia gli interessi alla ritrattistica di Carlo V di Francia e il padre Giovanni II il Buono, dell'imperatore Carlo IV e di Riccardo II d'Inghilterra⁴³⁴, la figura di Rodolfo d'Asburgo è passata in

⁴³⁴ WRIGHT, *The Reinvention of the Portrait*, pp. 117-134; C. RICHTER-SHERMAN, *The Portraits of Charles V of France (1338-1380)*, New York, New York University Press, 1969; PERKINSON, *The likeness of the king*, cit.; BOGADE, *Die Porträts Kaiser Karls IV*, cit. pp. 175-190; WHITTINGHAM, *The Chronology of the Portraits of Richard II*, cit. pp. 12-21.

secondo piano, come in parte queste opere, che forse sono invece capostipiti di questa corrente. La statua che ritrae Bianca di Valois [fig. 3.43] dimostra la volontà di individualizzazione: il suo aspetto non è solo caratterizzato da elementi che richiamano la sua discendenza, come la pettinatura di trecce tipica dell'ambiente francese, ma si contraddistingue dalle altre statue femminili di Caterina di Boemia e Giovanna di Pfirt. Nella statua di Bianca notiamo una grande cura per i dettagli, nelle parti meglio conservate, che dalla posizione dello spettatore non potevano essere colti. Possiamo quindi ipotizzare che l'idea di fondo nella progettazione e realizzazione di queste sculture fosse stata di imitare il vero e reale quanto più possibile, anche se era impossibile farlo per la fisionomia, si tenta di dare naturalismo alle vesti, ai movimenti e ai panneggi. Il fatto che anche alle figure femminili sia stato garantito lo stesso trattamento delle loro controparti maschili dimostra che il progetto di Rodolfo IV si fondava su una visione generale dell'arte e che quindi questa verosimiglianza non fosse un vezzo stilistico, figlio solo dell'*engin* dell'artista, ma una vera trasformazione nella concezione delle modalità di rappresentazione, qui possiamo dirlo con sicurezza, di un individuo.

Questa verosimiglianza è in questo caso propedeutica all'idea di presenza: in tutta la loro qualità naturalistica i personaggi sono veramente dinanzi allo spettatore, lì quasi a farsi ammirare. Non c'è ancora un'autonomia completa: le statue sono raccolte dentro le nicchie e il retro non è scolpito; tuttavia, i gesti e le movenze delle figure escono dai normali volumi della forma ieratica, liberandosi nello spazio circostante. In particolare, le statue di Caterina e Rodolfo per la facciata ovest aprono le braccia al di sotto del mantello, che si distacca dalla schiena e prende forma propria; per la prima volta dopo molto tempo vediamo, fra la gamba sinistra di Rodolfo e il lembo del mantello, un puntello in marmo.

Questa idea delle statue presentate ad una folla venne ripresa nella balconata del duomo di Mülhausen. Carlo IV ed Elisabetta di Pomerania, insieme a due cortigiani, si affacciano dal parapetto a guardare una folla immaginaria [fig. 3.53]. L'abbigliamento della regina è ricco di dettagli [fig. 3.54]: un mantello ampio, dal collo in pelliccia, è richiuso sul petto da due spille a fiore, mentre i capelli sono

arricciati in onde voluminose intorno al viso. Lo stile di queste sculture è ancora acerbo, e non dei più raffinati, ma si ha una fortissima evoluzione legata al concetto di presenza. Nel creare quest'opera si voleva fingere, qui molto di più che a Vienna, che i due sovrani fossero lì, anche nella loro assenza. Questa volontà è dimostrata dal particolarissimo atteggiamento di Elisabetta: la statua della regina, ma sarebbe meglio dire la regina stessa, regge i lembi del mantello raccolti sopra la balconata, mentre fra le mani rigira la collana che le scende dal petto. Questi gesti potrebbero essere quelli di una persona durante un'occasione come l'*acclamatio*, e dobbiamo considerare che non poteva esistere un'iconografia di riferimento per questo gesto in tale contesto. Ma la grande innovazione è veramente una: le statue sono completamente distaccate dalla parete. Sembra una rivoluzione, che stranamente non avrà particolare seguito. Roberto Longhi commentò quest'opera:

«dal ballatoio gotico del Duomo di Mülhausen vediamo spenzolarsi, fuori piano, Carlo IV e la consorte, e metter la mano al petto per ringraziare i terrazzani dell'applauso, non restiamo convinti da quel gesto pericoloso; semmai preoccupati. Vien voglia di ammonire che, quando si è scolpiti, non ci si espone in quel modo»⁴³⁵

Il grande storico dell'arte intuisce l'artificioso esperimento, che però gli appare mal riuscito. Questo è perché le sculture non erano pronte a staccarsi dall'architettura: la loro profondità è minima, perché hanno ancora una parete, per quanto concettuale, alle spalle; sono unite invece all'architettura dal davanti, è la balconata a fare da sostegno, senza di essa non potrebbero essere, né tantomeno stare. L'unico pezzo che rimane solitario è il busto, che risulta 'spenzolarsi', manca loro, infatti, materia propria che gli permetta ergersi autonomamente. Queste sculture imitano i vivi, ma non hanno ancora vita propria.

Negli stessi anni, approdava a Parigi Hennequin de Liège, che aveva davanti a sé una lunga carriera come *tombier*, soprattutto per le regine. Le innovazioni che Hennequin porta all'arte francese avrebbero concesso nuova naturalezza e raffinatezza alle raffigurazioni.

⁴³⁵ R. LONGHI, *Arte italiana e arte tedesca con altre congiunture fra Italia ed Europa*, Firenze, Sansoni, 1979, pp. 14-15, citato in DI FABIO, *Figura naturale*, cit. p. 577.

La prima opera che si conserva fino ad oggi sarebbe la testa in marmo [fig. 3.32], che qui abbiamo sostenuto da datarsi alle prime esperienze dello scultore mosano, agli inizi degli anni Sessanta del secolo. Il viso, che già rivela una mano abile ma ancora acerba, è leggermente sproporzionato, con la fronte molto ampia e la bocca troppo piccola. Queste imperfezioni non impediscono di vedere già la capacità di caratterizzare e soprattutto animare i volti delle sue figure, con la particolare aggiunta del lieve sorriso.

Nel 1369 Hennequin si recò in Inghilterra per realizzare il *gisant* di Filippa di Hainaut. Filippa era stata una regina esemplare, instaurando un rapporto armonioso con il marito, così importante dopo i conflitti fra Isabella di Francia ed Edoardo II; intercedendo per la popolazione, come nell'episodio dei borghesi di Calais ricordato da Froissart e dando al marito numerosi figli. Si può dire che la sovrana d'Inghilterra nel suo ruolo deviò dalla perfezione in solo due casi: le sue tradizioni francesi e questo *gisant* [figg. 3.34, 3.35]. L'opera di Hennequin de Liège è l'incontro di queste due trasgressioni. Da una parte l'impiego di un artista francese fu l'ultima e la massima volontà di Filippa di mantenere la sua identità d'origine. Dall'altra le direttive con cui fece produrre il suo manufatto sono distaccate dal modello originale di effigie di regina.

La sua tomba è di fatto un buon esempio di *difformitas*; infatti, nelle sue scelte 'tradisce' gli ideali rappresentativi, non tanto nell'iconografia, da cui la struttura della tomba non si distacca particolarmente, ma nei suoi dettagli e nella caratterizzazione del suo corpo. Nell'aspetto di Filippa il modello di bellezza cessa di essere rilevante lasciando posto alla rivelazione dell'individualità. Non possiamo in alcun modo considerare che l'effetto finale sia dovuto allo stile e alle abilità dell'artista, che sappiamo essere capace di delicatezze espressive straordinarie, come dimostrano le sue opere successive. Fra tutte, quella più vicina cronologicamente alla sua esperienza inglese è, senza dubbio, la testa di Bona di Francia [fig. 2.23] che abbiamo visto condividere molti dettagli con il *gisant* di Filippa. Il viso della regina, leggermente gonfio e segnato dalle occhiaie, gode di una vividezza e un'espressività nuove: compaiono le pupille negli occhi e la bocca è contratta in un'espressione decisa. La veste aderente, importata dalla moda francese, rivela un corpo invecchiato, gonfio dalla malattia, e stabilisce un netto

contrasto con i canoni di idealizzazione della figura, sottraendosi alla decorporeizzazione dell'immagine. Philippa usa il suo abito per mostrare il suo tempo ma anche il suo corpo, che costituiva la sua materialità attraverso cui era esistita e ciò di cui si era servita per governare. Non c'è rozzezza nel ritratto di Filippa, ma solo verità.

Il commento di Christine de Pizan che descrive le statue di Giovanna di Borbone e Carlo V provenienti dal convento dei Celestini [figg. 3.21, 3.22], come «moult proprement fais»⁴⁵⁶ rivela la percezione di un osservatore del tempo. Non possiamo sapere se il giudizio della scrittrice si riferisse all'abilità dello scultore: le statue sono mutile e la superficie erosa non rende giustizia all'eventuale finezza dei tratti. La composizione mostra comunque una certa scioltezza e i corpi sono proporzionati. Rispetto alle *Stilfiguren* di Vienna sporgono meno dalla parete, e la maggior parte del retro è incompleto; ciò nonostante vi è un'intenzione, resa con il collo di entrambi che si tende in avanti, come a guardare giù, ma il movimento non include anche la testa che rimane dritta. Al tempo della realizzazione entrambi i coniugi erano giovani, potremmo pensare che il paffuto e giocondo viso sia ispirato alla celebrazione della nuova coppia reale. Dall'altra parte potremmo immaginare che Christine apprezzasse queste due figure perché veramente ricordavano i suoi sovrani, o che quanto meno fossero abbastanza simili da riconoscerveli.

Si può seguire l'evoluzione delle fattezze di Giovanna di Borbone attraverso le opere che vennero realizzate per lei nel corso della sua vita. Nel famoso *Parement de Narbonne* [fig. 2.28] la regina, rappresentata perfettamente di profilo, ricalca nella posizione l'iconografia delle donatrici in adorazione della divinità. Eppure, è il suo viso a stupire: le ombre della tecnica a *grisaille* evidenziano i grandi occhi, le sopracciglia alte e ricurve, il mento sporgente, la bocca larga e il naso prominente e sproporzionato rispetto alle dimensioni del viso, dalla punta accentuata e caratterizzato dalla gobba al centro del setto nasale. Questo naso è proprio dei ritratti di questa regina, innanzitutto perché non lo ritroviamo in altre

⁴⁵⁶ C. DE PISAN, *Livre des faits et bonnes moeurs du sage roi Charles V*, a cura di S. SOLENTE, II, Paris, H. Champion, 1940, p. 37.

raffigurazioni coeve, il che lo qualificherebbe come elemento distintivo dell'aspetto di Giovanna di Borbone, ovvero poiché non è un naso comune nelle rappresentazioni dei visi femminili, dobbiamo ritenere che fosse il vero naso della sovrana. Questo tratto, insieme alle altri elementi della fisionomia, permette di riconoscere con certezza l'identità della regina anche nella sua tomba per le viscere, oggi a Saint-Denis. Il minuto *gisant* esibisce una somiglianza incredibile con la figura del *Parement*, ritornano infatti tutti gli elementi distintivi, dal naso alla fronte alta. È chiaro, dunque, che Giovanna di Borbone, e le immagini a lei riferite, avessero partecipato alle mire di celebrazione attraverso la somiglianza di Carlo V. Pertanto, fra tutti le opere fin qui presentate possiamo affermare con una certa sicurezza che questi siano dei ritratti realistici, che riportano mimeticamente nei media artistici l'aspetto della regina.

Tecnicamente parlando queste rappresentazioni soddisfano i requisiti minimi proposti da Georgia Sommers Wright nel suo articolo⁴³⁷, ormai diventato una prerogativa negli studi sulla rinascita della ritrattistica nel Trecento. La studiosa prescrive che si debba considerare un personaggio ritratto quando esistono due o più immagini che indubbiamente lo ritraggano, che queste siano state realizzate durante la vita di questo individuo e che queste raffigurazioni si assomiglino fra loro. Nel caso di Giovanna di Borbone le immagini sono ben più di due, ma non si assomigliano tutte. Da una parte la tomba per le viscere e la rappresentazione nel *Parement*, e potremmo aggiungere anche la raffigurazione della tomba del corpo nel disegno di François Roger de Gaignières [fig. 2.29], si assomigliano. Dall'altra non è facile collocare la statua del convento dei celestini, che non sembra condividere forti somiglianze con il primo gruppo, ma che non possiamo completamente escludere, per l'incapacità di fare una chiara valutazione a causa del cattivo stato di conservazione e la perdita della parte finale del naso, che abbiamo visto essere l'elemento più emblematico. Gli altri due esempi ci provengono dai manoscritti: nelle due raffigurazioni della cerimonia di incoronazione [figg. 2.15, 2.16], dove la regina è rappresentata di fronte, con chiare difficoltà del miniatore a riprodurre questa posizione, rara nei personaggi di

⁴³⁷ WRIGHT, *The Reinvention of the Portrait*, cit. pp. 117-134.

entrambi i codici. Questa vista non rivela molto ma non possiamo affermare con sicurezza che vi sia una somiglianza. Ancora meno nella scena della processione funebre di Giovanna [fig. 2.14], in cui il viso della regina è insolitamente armonioso, se si considera la resa dei visi tipica del miniatore di questo manoscritto. Dunque, abbiamo due gruppi opposti che rivaleggiano per confermare o negare l'aspetto vero di Giovanna. L'intenzione di realismo, del committente e dell'artista, si possono dimostrare con il confronto con altre due sculture: il *gisant* di Giovanna II di Navarra [figg. 3.17, 3.19] e la tomba per il re armeno Leone di Lusignano [fig. 3.26], parimenti conservate a Saint-Denis. In questa analisi abbiamo attribuito, secondo le somiglianze stilistiche, in particolare la resa dei dettagli delle mani e del panneggio, le effigi delle due regine al Maestro di Leone di Lusignano, così denominato da Gerhard Schmidt. Se la composizione del corpo della scultura e i suoi elementi si assomigliano nelle tre effigi, la diversità fra i tratti del volto è notevole. Il viso del re, lungo e scavato, porta i segni della vecchiaia e un'espressione seria. Dall'altra parte il volto incorniciato da soggolo e velo di Giovanna II di Navarra è paffuto e meno rigido del re, ma con uno sguardo duro e la larga bocca dritta. Viceversa, le sembianze di Giovanna di Borbone, pur non rispettando i canoni di bellezza, sono tinte da una certa serenità, accentuata dalla leggera tensione degli angoli della bocca che sottintendono un sorriso. Questi tratti individuali dei singoli personaggi sono accomunati dal desiderio di realismo: in nessuna delle statue i loro tratti sono levigati, il viso maturo di Giovanna II di Navarra, il naso distintivo di Giovanna di Borbone e il volto solcato del re armeno sono lì a testimoniare, al meglio delle possibilità dell'artista, la loro vera versione, per come loro si presentavano o venivano ricordati.

L'idea di rappresentare i defunti non nella loro forma ideale e desiderabile, per i canoni estetici e iconografici, sembra diffondersi nella scultura del tempo. Anche il frammento della testa del *gisant* per il cuore di Giovanna II di Navarra, non ritrae una donna nel fiore degli anni, ma il viso serio e avveduto di una regina. Questa effigie, che non è nemmeno delle più caratterizzate e veristiche, se viene confrontata con le sculture funerarie di Giovanna d'Évreux e Clemenza d'Ungheria, mette in risalto la straordinaria transizione da una rappresentazione guidata da una bellezza ideale a una verità rappresentativa, che sia essa derivante da

un'effettiva *mimesis* dell'aspetto dell'individuo o invece da un immaginarsi come una persona sarebbe potuta apparire, con dei tratti tipici che la distinguano dagli altri. Le fattezze delle effigi trasmettono i segni della vita, che iniziano a diventare fondamentali nella trasmissione della memoria di un individuo.

Nei suoi molti atti di autodeterminazione, Giovanna d'Évreux compì l'ultimo commissionando a Hennequin de Liège il suo *gisant* e quello del marito per la loro tomba a Maubuisson [fig. 3.7]. Nella statua che lo scultore mosano realizzò non ci sono caratteristiche fisiognomiche della sposa dell'ultimo re capetingio, ma toccò un nuovo punto del realismo. La statua di Giovanna riprende i tratti iconografici tipici quali il velo, il soggolo, le vesti ampie e la sacchetta che contiene le interiora. Hennequin in questa scultura riuscì ad ottenere un effetto che potremmo descrivere con il concetto aristotelico di *energeia*, intesa come «capacità della statua di suggerire energia latente, cioè potenzialità di movimento»⁴³⁸. Infatti, rispetto alle sculture precedenti, seppur caratterizzate da un più spiccato naturalismo ma ancora rinchiusa nella durezza del marmo, infonde nelle figure un vigore e una tensione mai visti prima. Come abbiamo detto queste effigi sembrano reggersi in piedi da sole, invece di riposare sulla lastra di marmo.

Qui, inoltre, si vede veramente per la prima volta la capacità dello scultore di dare naturalezza alla figura attraverso una modellazione morbida della pietra. Questa sua grazia si manifesterà in tutta la sua raffinatezza nelle sue due ultime opere: i *gisant* di Maria di Francia e Bianca d'Orléans [figg. 3.8, 3.9]. L'effigie di quest'ultima, che si conserva integra, segue l'iconografia tradizionale, ed è forse fra tutte quella meno aggettivata. Fra i larghi lembi del velo scorgiamo però un viso vivido, dallo sguardo sereno ma fermo, incorniciato dalle palpebre inferiori tese. Qui non ci sono più i tratti del viso combinati uno ad uno, ma l'armonia delle fattezze è tenuta insieme da un volume unico, una pelle di marmo. Ciò nonostante, a mostrare le massime capacità dello scultore è il busto di Maria di Francia. Se nell'effigie di Filippa di Hainaut, una decina di anni prima, si erano palesati i caratteri della vecchiaia, in quest'opera si manifesta la giovinezza. Maria era morta in tenera età,

⁴³⁸ DI FABIO, *Figura naturale*, cit. p. 575.

così viene rappresentata più minuta della sorella, a cui originariamente era affiancata nella basilica di Saint-Denis. Qui la stessa tenerezza che avevamo intuito nell'effigie di Bona di Francia [fig. 3.23], tinge il viso della principessa, sereno e presente. L'intenzione di naturalezza viene resa attraverso dettagli, come le singole ciocche di capelli delle trecce delineate con solchi sottili, oppure la leggera linea che continua dalla palpebra all'angolo esterno dell'occhio; questa immediatezza potrebbe essere dovuta anche al fatto che il viso della principessa non è perfettamente simmetrico, se questo lineamento sia stato scolpito volontariamente o per errore è impossibile saperlo, come i veri volti: il naso e il mento tendono verso destra. Infine, dall'effetto così naturale da essere quasi impercettibile, il marmo delle labbra ha una grana diversa dal resto del viso. Questa maestria, e rivoluzione, di Hennequin è stata eloquentemente descritta da Gerhard Schmidt:

che alla superficie del marmo si potesse dare la lucentezza opaca e il fascino tattile della pelle umana: questa preziosa esperienza della scultura antica era stata dimenticata per un intero millennio dal Medioevo, interessato a ben altri valori estetici. [...] Fu Jean de Liege che, prima e più intensamente di tutti i suoi contemporanei a nord e a sud delle Alpi, fece rivivere la qualità "sensuale" della pietra bianca e la elevò nuovamente nella coscienza dell'arte occidentale⁴³⁹

Un altro tipo di caratterizzazione delle sculture è più propriamente narrativa. Nella realizzazione delle sue effigi Anna di Lussemburgo non ebbe alcuna influenza, ma queste raccontano molto di lei come persona. Sappiamo che Riccardo II fosse interessato al ritratto, e ci sono certamente dei punti in comune fra il viso di Anna della sua tomba [fig. 3.36], della sua effigie funeraria in legno [fig. 3.37] e una delle miniature del *Liber Regalis* [fig. 2.18]. Non sono però sufficientemente caratterizzate per confermare la tesi che le sue fattezze assomiglino alla vera Anna. Gioca un ruolo in questa indecisione anche il fatto che i due ramaioli che produssero l'effigie non erano dei più abili, quindi è possibile che, anche data l'istruzione precisa di imitare delle fattezze, i due artisti non abbiano avuto le

⁴³⁹ Traduzione mia, da SCHMIDT, *Beiträge zu Stil und Oeuvre*, cit. p. 105.

capacità per realizzarla. Una cosa è però chiara: il realismo nella tomba qui non sta tanto nelle fattezze dei due coniugi, ma da tutto l'apparato iconografico e allegorico che li lega. Non saremo mai sicuri del tipo di sentimento che scorreva fra Anna e Riccardo, anche se è pur vero che, quando si parla di sentimenti nella storia medievale, sembra sempre esserci un dubbio sulla presenza di sentimenti romantici in una relazione. Ci limiteremo quindi a dire che certamente vi era un forte sentimento fra i due, e questa tomba ne è l'ultima prova. Oltre a creare la prima tomba congiunta della storia della monarchia inglese, gli affetti sono esplicitati dal fatto che le due statue in origine si tenessero per mano e che i vestiti di entrambi siano tempestati di nodi, allegoria del loro legame. Quindi l'individualità di Anna di Lussemburgo e Riccardo II è trasmessa non tanto attraverso le loro fattezze, ma attraverso un complicato intreccio di simbologie composto ad hoc per la coppia.

Diversamente da Riccardo II e dalle regine francesi, l'imperatore Carlo IV decise di farsi ricordare con tutta la sua famiglia nei busti della cattedrale di San Vito a Praga. Di fatto la maggior parte del presenti nel ciclo era già deceduta al momento della realizzazione e con tutta probabilità in nessuno di questi busti c'è una vera somiglianza con i soggetto rappresentato. Primo fra tutti l'imperatore, di cui esistono numerosi esempi di suoi ritratti, non è qui raffigurato con grande carattere né precisione. La differenziazione di questi personaggi è derivata da molteplici fattori, sia programmatici che contingenti. Innanzitutto, per realizzare questo numero di busti in circa una decina d'anni il cantiere doveva essersi servito di un gran numero di scalpellini, tutti con capacità diverse. La mano che scolpì il busto di Carlo non era delle più raffinate, al contrario di quella, per esempio, che realizzò il volto di suo fratello. Oltre alle naturali differenze che intercorrono fra il lavoro di un artista e l'altro, sembra che nel progettare il ciclo si sia data una maggiore autonomia a ogni scultore nell'aggettivare l'individualità della sua scultura. Così accade che quasi tutti i busti siano orientati in direzioni diverse, che guardino diritto o sotto di loro, se la testa sia ancora aderente al muro, e quanti e quali elementi vengono aggiunti per caratterizzare un personaggio.

Nonostante queste differenze, ci sono dei fattori comuni a tutte le statue. Bisogna ricordare che questo livello di caratterizzazione non era strettamente necessario: infatti, le statue erano corredate di iscrizioni e di stemmi che li identificavano chiaramente. Ma sembra che qui l'importante sia la presenza di questi personaggi, e che non ci sia vera presenza senza naturalismo e senza marcatori individuali. Perciò in tutto il ciclo, indipendentemente dal personaggio rappresentato, si cerca di dare un'individualità alla figura, per commemorarla nella sua unicità.

L'autoritratto di Peter Parler sarebbe una prefigurazione della concezione rinascimentale descritta da Wittkower dove l'artista diventa autocosciente della sua rilevanza e della funzione della sua arte⁴⁴⁰. Non sappiamo come Peter Parler si percepisse ma è certo che chi decise l'assetto del ciclo di busti, di cui possiamo sospettare la forte volontà personale dell'imperatore, così lo concepiva. Al di là di tutte le incertezze attributive e intenzionali, i tratti formali e concettuali non mentono: il capo dai capelli radi di Peter Parler sta a testimoniare il suo preciso ruolo nel mondo, nella cattedrale che lui stesso aveva disegnato e che tale non avrebbe potuto essere senza il suo capello, il suo occhio vispo, veri o meno, che lo distinguono da tutti gli altri che un altro tempo e un altro ruolo ricoprivano.

Qui come quindici anni prima nelle *Stilfiguren* di Vienna, Bianca di Valois è l'unica donna del ciclo a essere ritratta con la tipica pettinatura francese dalle trecce appuntate ai lati del viso [fig. 3.42]. Poco possiamo giudicare del suo viso, mutilo del naso e molto rovinato, se non evidenziare i grandi occhi, dalla palpebra inferiore segnata dalle leggerissime occhiaie, che guardano dritto davanti a lei, con le pupille nere di cui rimane solo un accenno. La particolarità e la finezza artistica di quest'opera sono da riconoscersi nella sua acconciatura: la voluta della treccia del lato destro del viso si piega morbidamente, nella curva provocata dal peso stesso dei capelli. Questa abilità di rendere il volume e il peso naturale dell'oggetto rappresentato, liberandolo dalla gravezza della pietra, si mostra nel velo che ricade fluido sulle spalle della regina, per poi levarsi in un virtuoso panneggio che sembra arrivare fin dietro al pilastro sulla sinistra. È questa l'unica statua a presentare un

⁴⁴⁰ R. WITTKOWER, *Individualism in Art and Artists: A Renaissance Problem*, in «Journal of the History of Ideas», 22 (1961), 3, pp. 291-302.

elemento che esca dal volume del busto stesso arricchendone lo sfondo, ma legandone ancora una volta la fisicità all'architettura.

Sta nella stessa posizione con lo sguardo dritto, il busto di Anna del Palatinato [fig. 3.44]. Dai resti di policromia sul suo viso possiamo ipotizzare che almeno in parte le sopracciglia fossero segnate con il colore. Fra tutti i busti femminili questo è sicuramente il meno eccezionale: non dotato di grande naturalismo né di particolare espressività. È stato spesso associato ai busti di Elisabetta di Pomerania e di Anna di Świdnica, in luce unicamente dell'acconciatura che le accomuna. È probabile, al contrario, che tutte e tre le statue siano state realizzate da maestri diversi, dacché già solo i capelli non sono resi né posizionati allo stesso modo.

Certamente il busti di Elisabetta e Anna condividono una composizione simile, ma a ben guardare, andando oltre la corrispondenza - che va notato è più o meno inevitabile dati i pochi elementi che si possano aggiungere a un formato come il busto per caratterizzarli- fra i due, possiamo notare la differenza nelle onde dei capelli, meglio riuscite nel caso di Anna. Tuttavia, la straordinaria differenza sta nell'espressività del viso di Elisabetta [fig. 3.45]: seppur meno armonioso di quello delle altre regine nel ciclo, colpisce per la sua presenza. Un sorriso lieto lambisce le labbra della regina, il viso lungo e il mento pronunciato e il naso dritto, conferiscono una grande vivacità. Il busto non guarda dritto, ma la testa si volge lievemente verso sinistra mentre il collo si sporge in avanti: l'imperatrice dal viso giocondo si sporge per guardare i suoi sudditi nella cattedrale. È qui che si manifesta la vera presenza, si vuole dare l'impressione che la sovrana sia lì, a cospetto dei fedeli. Lo stesso atteggiamento assume anche il busto di Elisabetta dei Přemislidi [fig. 3, che tende il collo in avanti a guardare il centro del triforio. La madre dell'imperatore non ha i capelli sciolti, porta invece un velo dall'orlo increspato ai lati del viso, che le si appoggia sulle spalle, e un sottogola che le arriva sotto il mento. Questo tipo di acconciatura non era più di moda da tempo nell'area germanica, e si riferisce invece proprio al periodo in cui Elisabetta era vissuta, caratterizzandola geograficamente e cronologicamente. Lei è presente nella cattedrale e viene ricordata per quello che era stata. Questo busto in particolare spicca per il suo naturalismo, l'abilità con cui si delineano le sue fattezze risulta in un viso reale. Insieme a questo, l'altro busto che costituisce il vertice della scultura

boema del secondo Trecento è quello di Anna di Świdnica [fig. 3.45]. Al tempo della produzione Anna era morta da circa una quindicina d'anni; dunque, neanche la memoria più tenace avrebbe potuto conservare il ricordo delle sue fattezze; è possibile che l'anonimo maestro si sia in qualche modo servito dell'affresco nella lunetta della cappella di Santa Caterina a Karlštejn [fig. 3.48], con cui il busto ha fortissime somiglianze. Non abbiamo modo di sapere se a suo tempo il dipinto fosse stato fatto con l'idea di ricalcare il vero aspetto della regina, ma possiamo essere certi che si volle creare un collegamento fra un'immagine e l'altra, a rifarsi a un'identità già definita. Lo scultore esibisce grandi capacità, eccetto nelle volute dei capelli che non sono esemplari, di plasticità e realismo disegnando un viso ovale dal naso lungo e snello, con uno sguardo dolce ma non spento, in cui rimane traccia delle pupille. Il bellissimo volto della regina si piega in avanti, tendendo il lungo collo, quasi staccandosi dalla parete. La sua 'presenza' nel triforio è evidente, nella suo leggero movimento, ma fra tutti i busti che compongono quest'opera monumentale è questo il più vivo e luminoso: l'anonimo maestro le scolpisce le labbra leggermente dischiuse da cui passa il soffio vitale, come le aveva concepite Giovanni Pisano per Margherita di Brabante sessant'anni prima.

REFERENZE

FOTOGRAFICHE

CAPITOLO 1

Figura 1.1 *Sigillo segreto di Elisabetta dei Přemysli*, Brno, Moravský zemský archiv v Brně, Cisterčiacki Brno (1225-1748) 1312 VIII 11, 1312. (/mom/CZ-MZA/E09/1312_VIII_11/charter)

Figura 1.2 *Sigillo segreto di Elisabetta dei Přemysli*, Mělník, Národní archiv, Archivy českých klášterů zrušených za Josefa II. (1115-1760) 1079, 1320. (/mom/CZ-NA/AZK/1079/charter)

Figura 1.3 *Sigillo pubblico di Elisabetta dei Přemysli*, Praga, Národní archiv Archivy českých klášterů zrušených za Josefa II. (1115-1760) 222, 1320. (/mom/CZ-NA/AZK/222/charter)

Figura 1.4 *Sigillo di Margherita di Brabante*, Bruxelles, Algemeen Rijksarchief/Archives générales du Royaume - I 347 - 5027, 1309. (https://search.arch.be/fr/rechercher-des-archives/resultats/inventaris/rabscans/eadid/BE-A0510_005990_005868_FRE/inventarisnr/I599058683900060/level/file)

Figura 1.5 *Sigillo di Clemenza d'Ungheria*, Bruxelles, Algemeen Rijksarchief/Archives générales du Royaume - I 347 - 8219, 1317. (https://search.arch.be/fr/rechercher-des-archives/resultats/inventaris/rabscans/eadid/BE-A0510_005990_005868_FRE/inventarisnr/I599058683903252/level/file)

Figura 1.6 *Sigillo di Giovanna di Borgogna e Artois*, Parigi, Archives nationales, J 404 A, n° 30. (https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?consIr=@frontIr=@optionFullText=@fullText=@defaultResultPerPage=@irId=FRAN_IR_056787&formCaller=GENERALISTE@gotoArchivesNums=false@auSeinIR=false@details=true@page=@udId=d_1_2_8_1_1)

Figura 1.7 *Sigillo di Giovanna d'Évreux*, Parigi, Archives nationales, L 927, n° 53. (https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?rId=FRAN_IR_056787@udId=d_1_2_9_1@details=true@gotoArchivesNums=false@auSeinIR=true@formCaller=GENERALISTE)

Figura 1.8 *Sigillo di Bianca di Navarra*, Parigi, Archives Nationales, J 592, n° 2, 1337. (<https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?>)

[rId=FRAN_IR_056787&udId=d_1_2_11_1_1&details=true&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=true&formCaller=GENERALISTE\)](https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?rId=FRAN_IR_056787&udId=d_1_2_11_1_1&details=true&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=true&formCaller=GENERALISTE)

Figura 1.9 *Sigillo di Giovanna I d'Alvernia*, Parigi, Archives nationales, J 250, n° 11 (https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?rId=FRAN_IR_056787&udId=d_1_2_11_2&details=true&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=true&formCaller=GENERALISTE)

Figura 1.10 *Sigillo di Philippa di Hainaut*, Londra, Society of Antiquaries of London, seal cast case A1. (da Danbury, *Queens and Powerful Women*, p. 19)

Figura 1.12 *Sigillo di Margherita di Francia*, Londra, Society of Antiquaries of London, seal cast case A1. (da Danbury, *Queens and Powerful Women*, p. 19)

Figura 1.11 *Sigillo del Queen's College*, Oxford. British Museum, n° 2000,0103.182. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_2000-0103-182)

Figura 1.13 *Sigillo di Giovanna di Borgogna*, Parigi, Archives nationales, J 358, n° 1. (https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?rId=FRAN_IR_056787&udId=d_1_2_10_1&details=true&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=true&formCaller=GENERALISTE&fullText=Jeanne%20de%20Bourgogne)

Figura 1.14 *Sigillo di Isabella di Baviera*, Parigi, Archives nationales, L 914, n° 57. (https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?rId=FRAN_IR_056787&udId=d_1_2_13_1_1&details=true&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=true&formCaller=GENERALISTE)

Figura 1.15 *Sigillo di Beatrice di Borbone*, Bruxelles, Algemeen Rijksarchief / Archives générales du Royaume - I 347 - 22663. (https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?rId=FRAN_IR_056787&udId=d_1_2_13_1_1&details=true&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=true&formCaller=GENERALISTE)

Figura 1.16 *Sigillo di Anna del Palatinato*, Praga, Národní archiv, Archiv České koruny (1158-1935) 387. (<https://www.monasterium.net/mom/CZ-NA/ACK/387/charter>)

Figura 1.17 *Sigillo di Anna di Świdnica*, Praga, Národní archiv, Archiv České koruny (1158-1935) 796. (<https://www.monasterium.net/mom/CZ-NA/ACK/796/charter>)

Figura 1.18 *Sigillo di Elisabetta di Pomerania*, Praga, Národní archiv Benediktini-klášter Břevnov, Praha Benediktinské arcioopatství sv. Vojtěcha a sv. Markéty v Břevnově (0993-1948) 154. (<https://www.monasterium.net/mom/CZ-NA/RBB/154/charter>)

Figura 1.19 *Sigillo di Anna di Lussemburgo*, Londra, British Library, Add Ch 20396.

(https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_Ch_20396)

Figura 1.20 *Sigillo di Bianca di Navarra*, Parigi, Archives nationales, J. 475, n° 88, 1395.

(https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?irId=FRAN_IR_056787&udId=d_1_2_13_1_1&details=true&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=true&formCaller=GENERALISTE)

Figura 1.21 *Sigillo di Beatrice di Borbone*, Bruxelles, Algemeen Rijksarchief/Archives générales du Royaume - I 347 - 26394. (https://search.arch.be/fr/rechercher-des-archives/resultats/inventaris/rabscans/eadid/BE-A0510_005990_005868_FRE/inventarisnr/I599058683903742/level/file)

Figura 1.22 *Sigillo di Isabella di Baviera*, Parigi, Archives nationales, K 55 A, n° 16.

(https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?irId=FRAN_IR_056787&udId=d_1_2_13_1_1&details=true&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=true&formCaller=GENERALISTE)

Figura 1.23 *Sigillo di Giovanna di Borbone*, Bibliothèque Nationale de France, Moulages de sceaux de la collection du Supplément, fr. 20415, n° 19. (https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?consIr=&frontIr=&optionFullText=&fullText=&defaultResultPerPage=&irId=FRAN_IR_058374&formCaller=GENERALISTE&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=false&details=true&page=&udId=A1_4309)

(https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?consIr=&frontIr=&optionFullText=&fullText=&defaultResultPerPage=&irId=FRAN_IR_058374&formCaller=GENERALISTE&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=false&details=true&page=&udId=A1_4309)

Figura 1.24 *Sigillo di Giovanna di Borbone*, Bibliothèque Nationale De France, Moulages de sceaux de la collection du Supplément, fr. 20415, n° 26. (https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?consIr=&frontIr=&optionFullText=&fullText=&defaultResultPerPage=&irId=FRAN_IR_058374&formCaller=GENERALISTE&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=false&details=true&page=&udId=A1_4309)

(https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?consIr=&frontIr=&optionFullText=&fullText=&defaultResultPerPage=&irId=FRAN_IR_058374&formCaller=GENERALISTE&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=false&details=true&page=&udId=A1_4309)

Figura 1.25 *Sigillo di Giovanna di Borbone*, Bibliothèque nationale de France, Moulages de sceaux de la collection du Supplément, fr. 20415, n° 22. (https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?consIr=&frontIr=&optionFullText=&fullText=&defaultResultPerPage=&irId=FRAN_IR_058374&formCaller=GENERALISTE&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=false&details=true&page=&udId=A1_4309)

(https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?consIr=&frontIr=&optionFullText=&fullText=&defaultResultPerPage=&irId=FRAN_IR_058374&formCaller=GENERALISTE&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=false&details=true&page=&udId=A1_4309)

Figura 1.26 *Sigillo di Giovanna di Borbone*, Bibliothèque nationale de France, Moulages de sceaux de la collection du Supplément, fr. 20415, n° 28. (https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?consIr=@frontIr=@optionFullText=@fullText=@defaultResultPerPage=@irId=FRAN_IR_058374&formCaller=GENERALISTE&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=false&details=true&page=@udId=A1_4309)

CAPITOLO 3

Figura 2.1 *Carta di Edoardo III per la Queen's Hall*, Oxford, Queen's College, charter 318. (da Danbury, *Décoration et enluminure des chartes royales*, p. 2)

Figura 2.2 *Shrewsbury Charter*, Shrewsbury, Shropshire Archives, 3365/24, 1389. (<http://www.archivezone.org.uk/historic-periods/medieval/shrewsbury-charter-1389/>)

Figura 2.3 *Donazione di Bianca di Navarra per la cappella di Saint-Hippolyte*, Parigi, Archives nationales, Musée des documents français. Ancien fonds., AE/II/394/A, 1372. (https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?consIr=@frontIr=@optionFullText=@fullText=@defaultResultPerPage=@irId=FRAN_IR_057573&formCaller=GENERALISTE&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=false&details=true&page=@udId=A1_193)

Figura 2.4 *Donazione di Carlo V per l'abbazia di Royaumont*, Parigi, Archives nationales, J 465 n°48, 1374. (da Richter Sherman, *Taking a Second Look*, p. 115)

Figura 2.5 *Matrimonio di Elisabetta dei Přemyslidi e Giovanni di Lussemburgo*, Landeshauptarchiv Coblenz, Ms 1C nr. 1. f. 5b, 1340 ca. (<https://apertus.rlp.de/>)

Figura 2.6 *Banchetto dell'imperatore Enrico VII e dell'imperatrice Margherita di Brabante*. Landeshauptarchiv Coblenz, Ms 1C nr. 1. f. 8r, 1340 ca. (<https://apertus.rlp.de/>)

Figura 2.7 *Raimondo Lullo offre i suoi scritti alla regina Giovanna di Borgogna-Artois*. Badische Landesbibliothek, St. Peter perg. 92. f. 12r, ante 1321. (<https://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/content/pageview/105563>)

Figura 2.8 *Elisabetta di Polonia con i suoi figli, Elisabetta insieme al marito dona una chiesa in onore di San Ludovico, San Ludovico da Tolosa, nascita di Luigi I*, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404. f. 70r, ante 1360. (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Chronicon_Pictum_140.jpg?uselang=it)

Figura 2.9 *Matrimonio di Carlo IV e Maria di Lussemburgo*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 2813. f. 344r, 1370-1385. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84472995>)

Figura 2.10 *Incontro fra Giovanni II il Buono e Carlo il Malvagio*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 2813. f. 350r, 1370-1385. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84472995>)

Figura 2.11 *Giovanna d'Evreux davanti a Carlo IV*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 2813. f. 395r, 1370-1385. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84472995>)

Figura 2.12 *Battesimo di Carlo VI*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 2813. f. 446v, 1370-1385. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84472995>)

Figura 2.13 *Incontro fra la regina Giovanna di Borbone e l'imperatore Carlo IV*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 2813. f.477r, 1370-1385. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84472995>)

Figura 2.14 *Funerale di Giovanna di Borbone*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 2813. f. 480v, 1370-1385. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84472995>)

Figura 2.15 *Incoronazione di Carlo V e Giovanna di Borbone*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 2813. f. 439r, 1370-1385. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84472995>)

Figura 2.16 *Incoronazione di Giovanna di Borbone*, Londra, British Library, Ms Cotton Tiberius B. VIII. f. 70r, 1365-1378. (<https://www.bl.uk/catalogues-and-collections>)

Figura 2.17 *Incoronazione del re e della regina*, Londra, Westminster Abbey Library, MS 38. f. 20r (<https://twitter.com/wabbey/status/1533752749220892672/photo/2>)

Figura 2.18 *Incoronazione della regina*, Londra, Westminster Abbey Library, MS 38. f. 29r (<https://twitter.com/wabbey/status/1533752749220892672/photo/2>)

Figura 2.19 *Incoronazione della regina*, Londra, Westminster Abbey Library, MS 37, f. 221v, 1382-1384. (da Wackett, *The Litfynngton Missal*, p. 275)

Figura 2.20 *Incoronazione della regina*, Pamplona, Archivo real y general de Navarra, MS 197. f. 19v, 1390 ca. (da Wackett, *The Litfynngton Missal*, p. 294)

Figura 2.21 *Passionale di Cunegonda*, Praga, Národní knihovna České republiky, MS XIV.A.17. f. 1v, 1313-1321. (https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NKCR_IV_F_20_23U1Z1A-cs#search)

Figura 2.22 *Isabella di Francia in preghiera*, Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Gall. 16, 1303-1308. (<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00056556?page=,1>)

Figura 2.23 *Adorazione dell'eucaristia*, Londra, British Library, Yates Thompson MS 13, f. 7r, secondo quarto del XIV sec.

(<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8148&CollID=58&NStart=13>)

Figura 2.24 *Philippa di Hainaut e Edoardo III in preghiera*, Londra, British Library, Yates Thompson MS 13, f. 18r, secondo quarto del XIV sec.

(<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8148&CollID=58&NStart=13>)

Figura 2.25 *Philippa di Hainaut e Edoardo III in preghiera*, Londra, British Library, Yates Thompson MS 13, f. 118v, secondo quarto del XIV sec.

(<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8148&CollID=58&NStart=13>)

Figura 2.26 *Philippa di Hainaut dona il manoscritto a Edoardo III*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 571. f. 6r, 1326. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84510972>)

Figura 2.27 *Philippa di Hainaut e Edoardo III in preghiera*, Londra, British Library, Add MS 47680, p. 16v, 1326-1327.

(https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_47680&index=0)

Figura 2.28 Jean Pucelle, *Annunciazione*, New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection, 54.1.2. f.16r, 1324-1328.

(<https://www.metmuseum.org/it/art/collection/search/470309>)

Figura 2.29 Jean Pucelle, *Miracolo del sepolcro di san Luigi*, New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection, 54.1.2. ff. 102v-103r, 1324-1328.

(<https://www.metmuseum.org/it/art/collection/search/470309>)

Figura 2.30 Jean Pucelle, *Giovanna II di Navarra in preghiera*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, NAL 3145, f. 11r, 1330-1340. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10025448r>)

Figura 2.31 *Giovanna I d'Angiò in preghiera*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1921, f. 185v, terzo quarto del XIV sec.

(https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DOD_51664&order=1&view=SINGLE)

Figura 2.32 Cristoforo Orimina, *Giovanna I d'Angiò in preghiera*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 4274, f. 2v, 1353 ca. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8551130g>)

Figura 2.33 *Giovanna I d'Angiò con il suo libro d'ore*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1921, f. 200r, terzo quarto del XIV sec.

(https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DOD_51664@order=1@view=SINGLE)

Figura 2.34 *La Vergine intercede per l'anima di Giovanna I d'Angiò*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1921, f. 240v, terzo quarto del XIV sec.

(https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DOD_51664@order=1@view=SINGLE)

Figura 2.35 *Giovanna I d'Angiò durante la messa*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1921, f. 237v, terzo quarto del XIV sec.

(https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DOD_51664@order=1@view=SINGLE)

Figura 2.36 *Giovanna di Borgogna commissiona a Jean de Vignay la traduzione dello Speculum Historial*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 316, f.1, ante 1333.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507212h/f7.item>)

Figura 2.37 *Giovanna di Borgogna commissiona a Jean de Vignay la traduzione dello Speculum Historial* Leida, Universitaire Bibliotheken Leiden, VGG F 3A, f.1. 1333 ca.

(https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/1520785?solr_nav%5Bid%5D=0a4ca2659fd0372f6afb@solr_nav%5Bpage%5D=16@solr_nav%5Boffset%5D=13#page/5/mode/lup)

Figura 2.38 *Una regina prega davanti al suo libro d'ore*, Knihovna Národního muzea v Praze, V H 36, f. 77r, fine XIV sec. (<https://initiale.irht.cnrs.fr/codex/3521>)

Figura 2.39 *Santa*, Knihovna Národního muzea v Praze, V H 36, f. 61v, fine XIV sec. (<https://initiale.irht.cnrs.fr/codex/3521>)

Figura 2.40 *Assunzione della Vergine e Regina in preghiera*, Knihovna Národního muzea v Praze, V H 36, ff. 76v-77r, fine XIV sec. (<https://initiale.irht.cnrs.fr/codex/3521>)

CAPITOLO 3

Figura 3.1 Giovanni Pisano, *Monumento funebre a Margherita di Brabante*, Genova, Museo di Sant'Agostino, 1313. (<https://www.museidigenova.it/it/giovanni-pisano-elevatio-corporis-di-margherita-di-brabante>)

Figura 3.2 Jean Pépin de Huy (?), *Gisant di Clemenza d'Ungheria*, Parigi, Saint-Denis, 1329 ca. (<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP93W00949?mainSearch=%22clemence>)

https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP80L074172?mainSearch=%22clemence%20de%20hongrie%22&last_view=%22list%22&idQuery=%2274db220-f03c-73f8-b528-705e41f2be1c%22)

Figura 3.3 Jean Pépin de Huy (?), *Gisant di Clemenza d'Ungheria*, dettaglio, Parigi, Saint-Denis, 1329 ca.

(https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP80L074172?mainSearch=%22clemence%20de%20hongrie%22&last_view=%22list%22&idQuery=%2274db220-f03c-73f8-b528-705e41f2be1c%22)

Figura 3.4 Jean Pépin de Huy (?), *Gisant di Clemenza d'Ungheria*, dettaglio, Parigi, Saint-Denis, 1329 ca.

(https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP80L074171?mainSearch=%22clemence%20de%20hongrie%22&last_view=%22list%22&idQuery=%2274db220-f03c-73f8-b528-705e41f2be1c%22)

Figura 3.5 *Gisant di Giovanna d'Évreux*, Parigi, Saint-Denis, 1330-1340.

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/4/48/GrabJohanna_von_Evreux.jpg)

Figura 3.6 *Gisant di Giovanna d'Évreux*, dettaglio, Parigi, Saint-Denis, 1330-1340.

(https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM93000150?listResPage=2&mainSearch=%22jeanne%20d%27evreux%20statue%22&resPage=2&last_view=%22list%22&idQuery=%22cf7da15-a3da-2af-70e3-f74441c7871%22)

Figura 3.7 Hennequin de Liège, *Gisant di Giovanna d'Évreux e Carlo IV*, Parigi, Musée du Louvre, post 1371. (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010093784>)

Figura 3.8 Hennequin de Liège, *Gisant di Maria di Francia*, New York, Metropolitan Museum, 1381 ca. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467705>)

Figura 3.9 Hennequin de Liège, *Gisant di Bianca d'Orléans*, Parigi, Saint-Denis, 1381 ca.

(https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM93000151?listResPage=2&mainSearch=%22blanche%20orleans%22&resPage=2&last_view=%22list%22&idQuery=%22f5245c5-8613-508-48cf-caaf2438ff60%22)

Figura 3.10 Hennequin de Liège, *Gisant di Bianca d'Orléans*, Parigi, Musée du Louvre, seconda metà del XIV sec. (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010091421>)

Figura 3.11 François Roger de Gaignières, *Bianca di Navarra in preghiera*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes, OA 11, f. 91r.

(<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/17fc19da-984d-414e-8475-2225eb3d041b/surfaces/194e7264-08b7-43cb-926b-fc2872150dae/>)

Figura 3.12 *Gisant di Bianca di Navarra e Giovanna di Francia*, Parigi, Saint-Denis, 1370-1380.

(https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP93W00956?listResPage=2&mainSearch=%22blanche%20de%20navarre%22&resPage=2&last_view=%22list%22&idQuery=%2230b451d-e8fd-f160-a008-ef33407acf04%22)

Figura 3.13 *Gisant di Bianca di Navarra, dettaglio*, Parigi, Saint-Denis, 1370-1380.

(https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP80L074194?listResPage=2&mainSearch=%22blanche%20de%20navarre%22&resPage=2&last_view=%22list%22&idQuery=%22e333710-7e5-6051-47fc-3a7cdc40b06a%22)

Figura 3.14 *Gisant di Bianca di Navarra, dettaglio*, Parigi, Saint-Denis, 1370-1380.

(https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP80L074192?mainSearch=%22blanche%20de%20navarre%22&last_view=%22list%22&idQuery=%2237525ae-e2f-bcaf-617a-b05da2e4bb%22)

Figura 3.15 *Gisant di Giovanna di Francia, dettaglio*, Parigi, Saint-Denis, 1370-1380.

(https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP80L074198?listResPage=2&mainSearch=%22blanche%20de%20navarre%22&resPage=2&last_view=%22list%22&idQuery=%22d7c478e-affb-5da0-0bc-5d1cdaf3b4a%22)

Figura 3.16 *Regina in preghiera*, New York, Metropolitan Museum, metà del XIV sec.

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464368>)

Figura 3.17 Maestro di Leone di Lusignano (?), *Gisant di Giovanna II di Navarra*, Parigi, Saint-Denis, 1370 ca. (<https://churchmonumentsociety.org/monument-of-the-month/a-monument-to-a-baby-king>)

Figura 3.18 Maestro di Leone di Lusignano (?), *Gisant di Giovanna II di Navarra, dettaglio*, Parigi, Saint-Denis, 1370 ca.

(https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP80L074150?mainSearch=%22jeanne%20de%20navarre%20gisant%22&last_view=%22list%22&idQuery=%227f8100b-clf4-57a-05ca-41857180ca%22)

Figura 3.19 Maestro di Leone di Lusignano (?), *Gisant di Giovanna II di Navarra, dettaglio*, Parigi, Saint-Denis, 1370 ca.

(https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Jana2Navarra_SaintDenis.jpg)

Figura 3.20 Giovanna II di Navarra (sx) e Maria di Brabante (dx) (?), Mantes-la-Jolie, Collégiale di Mantes, post 1329.

(https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP78W01346?mainSearch=%22mantes%20la%20jolie%20statue%22&last_view=%22list%22&idQuery=%22ac3e2-bc67-3c4a-d6e-a6d3d4db0c0%22)

Figura 3.21 Jean de Thoiry (?), *Giovanna di Borbone e Carlo V*, Parigi, Musée du Louvre, 1365-1370. (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010093745>)

Figura 3.22 Jean de Thoiry (?), *Giovanna di Borbone*, dettaglio, Parigi, Musée du Louvre, 1365-1370. (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010093745>)

Figura 3.23 Hennequin de Liège, *Gisant di Bona di Francia*, Anversa, musée Mayer van den Bergh, 1365 ca. (https://www.altesses.eu/princes_max.php?image=169a3bde23)

Figura 3.24 Maestro di Leone di Lusignano (?), *Gisant di Giovanna di Borbone*, Parigi, Saint-Denis, ante 1378.

(https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP80L075030?mainSearch=%22jeanne%20de%20bourbon%20gisant%22&last_view=%22list%22&idQuery=%22de5e32-11b4-cadc-4b7d-53347ee1cdb3%22)

Figura 3.25 Maestro di Leone di Lusignano (?), *Gisant di Giovanna di Borbone, dettaglio*, Parigi, Saint-Denis, ante 1378.

(https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP80L075034?mainSearch=%22jeanne%20de%20bourbon%20gisant%22&last_view=%22list%22&idQuery=%2275b5c12-15fa-5a2-b2ab-fed6fe5ca640%22)

Figura 3.26 Maestro del Leone di Lusignano, *Gisant di Leone di Lusignano*, Parigi, Saint-Denis, seconda metà del XIV.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Gisant_de_L%C3%A9on_V_d%27Arm%C3%A9nie?uselang=it#/media/File:Leon_V_of_Armenia.jpg)

Figura 3.27 Maestro di Leone di Lusignano (?), *Gisant di Giovanna II di Navarra, dettaglio*, Parigi, Saint-Denis, 1370 ca.

(https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP80L074149?mainSearch=%22jeanne%20de%20navarre%20gisant%22&last_view=%22list%22&idQuery=%2231a0513-2460-4fcd-2ce-12eba087e440%22)

Figura 3.28 Maestro del Parement de Narbonne, *Giovanna di Borbone*, Parigi, Musée du Louvre, 1375 ca. (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020111524>)

Figura 3.29 François Roger de Gaignières, *Gisant di Carlo V e Giovanna di Borbone*, Oxford, Bodleian Library, Ms Gough Drawings Gaignières 2, f. 43.

(<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/17fc19da-984d-414e-8475-2225eb3d041b/surfaces/194e7264-08b7-43cb-926b-fc2872150dae/>)

Figura 3.30 Hennequin de Liège (?), Frammenti della tomba di Giovanna di Borbone e Carlo V, Parigi, Musée du Louvre, seconda metà XIV sec.

(<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010093642>)

Figura 3.31 Hennequin de Liège, frammento, Saint-Ouen-l'Aumône, Abbazia di Maubuisson.
(https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM95000856?mainSearch=%22jean%20de%20liege%20maubuisson%22&last_view=%22list%22&idQuery=%20ab5b3a-57cb-22f5-7ff-31512a37d754%22)

Figura 3.32 Hennequin de Liège, *Gisant di una regina*, collezione privata, 1361-1369?.
(<https://alaintruong2014.files.wordpress.com/2014/12/2155.jpg>)

Figura 3.33 Ernest William Tristram, *Isabella di Francia e Filippa di Hainaut con le sue figlie*, Londra, Parliamentary Art Collection, WOA 2913
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Queen_Philippa_of_Hainault_and_her_daughters_Isabella,_Mary,_Margaret_and_Joan.jpg)

Figura 3.34 Hennequin de Liège, *Gisant di Filippa di Hainaut*, Londra, abbazia di Westminster, 1369. (<https://cottsimple.com/lacing/spiral-lacing/>)

Figura 3.35 Hennequin de Liège, *Gisant di Filippa di Hainaut*, Londra, abbazia di Westminster, 1369. (<https://twitter.com/wabbey/status/1543172656375255040>)

Figura 3.36 Nicholas Broker e Godfrey Prest, *Tomba di Anna di Lussemburgo e Riccardo II*, Londra, abbazia di Westminster, 1396-1399. (<https://www.westminster-abbey.org/abbey-commemorations/royals/richard-ii-and-anne-of-bohemia>)

Figura 3.37 *Effigie funeraria di Anna di Lussemburgo*, Londra, abbazia di Westminster, 1396.
(<https://www.westminster-abbey.org/abbey-commemorations/royals/richard-ii-and-anne-of-bohemia>)

Figura 3.38 Triforio della Cattedrale di San Vito, Praga, 1370-1380.
(https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Triforium_Praha.jpg)

Figura 3.39 Nicola e Giovanni Pisano, Loggia del Battistero di Pisa, Pisa, 1260-1280.
(<https://territoridel900.wordpress.com/2015/10/16/eugenio-muntz-pisa-battistero/>)

Figura 3.40 *Busto di Elisabetta dei Přemyslidi*, Praga, Cattedrale di San Vito, 1375-1378.
(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Triforium_of_St._Vitus_Cathedral#/media/File:Busta_Eli%20Alka_P%2099emyslovna.jpg)

Figura 3.41 *Elisabetta dei Přemyslidi*, Stammbaum Kaiser Karls IV, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8330, 1550-1574.
(https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2999728&order=1&view=SINGLE)

Figura 3.42 *Busto di Bianca di Valois*, Praga, Cattedrale di San Vito, 1375-1378.
(https://cs.wikipedia.org/wiki/Triforium_katedr%20svat%20A9ho_V%20ADta#/media/Soubor:Busta_Blanka_z_Valois_detail.jpg)

Figura 3.43 *Bianca di Valois*, Vienna, Wien Museum, 1359-1365.

(<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/345-blanche-von-valois-vom-suedwestpfeiler-des-hohen-turms-von-st-stephan/>)

Figura 3.44 *Busto di Anna del Palatinato*, Praga, Cattedrale di San Vito, 1375-1378.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Triforium_of_St._Vitus_Cathedral#/media/File:Busta_Anna_Falck%C3%A1.jpg)

Figura 3.45 *Busto di Anna di Świdnica*, Praga, Cattedrale di San Vito, 1375-1378.

(<https://www.hdbg.de/karl/>)

Figura 3.46 *Busto di Anna di Świdnica, dettaglio*, Praga, Cattedrale di San Vito, 1375-1378.

(<https://www.bildindex.de/document/obj20327843/fm139663/?part=10>)

Figura 3.47 *Anna di Świdnica e Carlo IV in adorazione della Vergine*, Karlštejn, castello di Karlštejn, Cappella di Santa Caterina, 1355-1356. (in B. HOLEČKOVÁ, *Oratoř sv. Kateřiny – ikonografické a symbolické souvislosti*, tesi triennale, Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2011.)

Figura 3.48 *Anna di Świdnica e Carlo IV reggono il reliquiario della Vera Croce*, Karlštejn, castello di Karlštejn, Cappella di Santa Caterina, 1362. (<https://www.npu.cz/ups/praha/foto-pro-media/karlstejn/kaple-sv.kateriny.jpg>)

Figura 3.49 *Anna di Świdnica*, Stammbaum Kaiser Karls IV, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8330, 1550-1574.

(https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2999728&order=1&view=SINGLE)

Figura 3.50 *Busto di Elisabetta di Pomerania*, Praga, Cattedrale di San Vito, 1375-1378.

(<https://www.hdbg.de/karl/>)

Figura 3.51 *Elisabetta di Pomerania in adorazione della Crocifissione*, Praga, Cattedrale di San Vito, Cappella di San Venceslao, 1366.

(<https://www.bildindex.de/document/obj20369198?medium=fmc432893>)

Figura 3.52 *Elisabetta di Pomerania, Praga*, Cattedrale di San Vito, mosaico del Giudizio Universale, 1366. (*Conservation of the Last Judgment mosaic, St. Vitus Cathedral, Prague*, a cura di Francesca Piqué - Dusan Stulik, Los Angeles (CA), Getty Publications, 2004 p.100)

Figura 3.53 *Carlo IV, Elisabetta di Pomerania e due cortigiani*, Mühlhausen, Marienkirche, 1370-1385.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:St._Marien,_M%C3%BChlhausen/Th%C3%BCringen?uselang=de#/media/File:Portal_Marienkirche_M%C3%BChlhausen.JPG)

Figura 3.54 *Elisabetta di Pomerania*, Mühlhausen, Marienkirche, 1370-1385.

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/M%C3%BChlhausen-Th%C3%BCringen_70.jpg)

RIFERIMENTI MANOSCRITTI E SIGILLI

FRANCIA

SIGILLI

Bruxelles, Algemeen Rijksarchief/Archives générales du Royaume - I 347 - 26394

Bruxelles, Algemeen Rijksarchief/Archives générales du Royaume - I 347 - 5027

Bruxelles, Algemeen Rijksarchief/Archives générales du Royaume - I 347 - 8219

Bruxelles, Algemeen Rijksarchief/Archives générales du Royaume, I 347 - 22663.

Parigi, Archives nationales, J 358, n° 1.

Parigi, Archives nationales, J 404 A, n° 30

Parigi, Archives Nationales, J 404, n° 29, 29*bis*

Parigi, Archives Nationales, J 404A n° 23.

Parigi, Archives Nationales, J 465 n°48.

Parigi, Archives Nationales, K 43, n° 27.

Parigi, Archives Nationales, L 621, n° 42.

Parigi, Archives Nationales, L 914, n° 57.

Parigi, Archives nationales, L 927, n° 53.

Parigi, Bibliothèque nationale de France, Moulages de sceaux de la collection du Supplément, fr. 20415, n° 28.

Parigi, Bibliothèque nationale de France, Moulages de sceaux de la collection du Supplément, fr. 20415, n° 22.

Parigi, Bibliothèque nationale de France, Moulages de sceaux de la collection du Supplément, fr. 20415, n° 26.

Parigi, Bibliothèque nationale de France, Moulages de sceaux de la collection du Supplément, fr. 20415, n° 19.

MANOSCRITTI

Oxford, Bodleian Library, Ms Gough Drawings Gaignières 2

Leida, Universitaire Bibliotheken Leiden, VGG F 3A.

Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Peter perg. 92.

Londra, British Library, Ms Cotton Tiberius B VIII.

Parigi, Bibliothèque nationale de France, NAL 3145.

Parigi, Bibliothèque nationale de France, MS Français 7855, pp. 341-415.

Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 316.

Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 2813.

Parigi, Archives Nationales, Musée des documents français. Ancien fonds., AE/II/394/B.

Parigi, Bibliothèque nationale de France, Fonds de Clairambault 214

Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département des etampes, PE 11 C

Parigi, Bibliothèque nationale de France, Clairambault 1046

Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département des etampes, OA 11

Parigi, Archives Nationales, Musée des documents français. Ancien fonds., AE/II/394/A.

Parigi, Archives Nationales, LL 1241, f. 93v

New York, The Cloisters Collection, 54.1.2.

Bibliothèque nationale de France, Ms Français 1180.

INGHILTERRA

SIGILLI

Londra, British Library, Add Ch 20396.

Londra, Society of Antiquaries of London, seal cast case A1.

MANOSCRITTI

Kew, The National Archives, E 403/548

Londra, British Library, Add Ms 47680

Londra, British Library, Yates Thompson Ms 13.

Londra, Westminster Abbey Library, Ms 37

Londra, Westminster Abbey Library, Ms 38

Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Gall. 16

Oxford, Queen's College, Charter 318

Pamplona, Archivo real y general de Navarra, Ms 197

Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 571

Shrewsbury, Shropshire Archives, 3365/24

BOEMIA

SIGILLI

Brno, Moravský zemský archiv v Brně Cisterčiacki Brno (1225-1748), 1312 VIII 11.

Brno, Moravský zemský archiv v Brně Cisterčiacki Brno (1225-1748), 1312 VIII 10.

Praga, Archiv Pražského hradu Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta , 089-IV/14.

Praga, Národní archiv, *Archív kolegiální kapituly vyšehradské (1130-1523)*, 180.

Praga, Národní archiv, *Archivy českých klášterů zrušených za Josefa II. (1115-1760)*, ŘD sv. Anna, 1081.

Praga, Národní archiv, *Archivy českých klášterů zrušených za Josefa II. (1115-1760)*, 838.

Praga, Národní archiv, *Archivy českých klášterů zrušených za Josefa II. (1115-1760)*, ŘD sv. Anna 1079.

Praga, Národní archiv, *Archivy českých klášterů zrušených za Josefa II. (1115-1760)*, 1632.

MANOSCRITTI

Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8330.

Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis Palatinus 556 «Ordo coronationis regum Bohemorum».

Coblenza, Landeshauptarchiv Coblenz, Ms IC nr. 1.

Praga, Národní knihovna České republiky, Ms XIV.A.17.

Praga, Knihovna Národního muzea v Praze, V H 36.

Praga, Knihovna Národního muzea v Praze, A A 2015.

UNGHERIA E REGNO DI NAPOLI

MANOSCRITTI

Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404.

Parigi, Bibliothèque nationale de France, Français 4274 « Statuts de l'ordre du Saint-Esprit au droit désir ».

Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1921.

FONTI PRIMARIE EDITE

BRANDL, *Codex diplomaticus et epistolaris Moraviae* = VINCENZ BRANDL, *Codex diplomaticus et epistolaris Moraviae. Urkundensammlung zur Geschichte Mährens. Bd. 13: Vom Jahre 1400 bis 1407*, XIII, Brünn, Aloysii Skarnitzl, 1897.

Calendar of the patent = *Calendar of the patent rolls preserved in the Public record office / prepared under the superintendence of the deputy keeper of the records. Edward III 1361-1364*, XII, Hereford, The Hereford Times Limited, 1912.

Chronique des quatre premiers Valois = *Chronique des quatre premiers Valois: 1327-1393*, a cura di SIMEON LUCE, Paris, Jules Renouard, 1862.

Cronica di Matteo Villani = *Cronica di Matteo Villani, a miglior lezione ridotta coll' aiuto de' testi a penna*, a cura di IGNAZIO MOUTIER, I, Firenze, Il Magheri, 1825.

Cronica ecclesiae Pragensis = *Cronica ecclesiae Pragensis Benessii Krabice de Weitmile*, in *Fontes rerum Bohemicarum*, a cura di JOSEF EMLER, IV, Praha, Musea Království Českého, 1884, pp. 457-548.

DE PISAN, *Livre des faits* = CHRISTINE DE PISAN, *Livre des faits et bonnes moeurs du sage roi Charles V*, a cura di S. SOLENTE, II, Paris, H. Champion, 1940.

DEHAISNES, *Documents et extraits* = CHRETIEN DEHAISNES, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle. 627-1373*, I, Lille, Imprimerie L. Daniel, 1886.

DELISLE, *Mandements et actes* = LEOPOLD DELISLE, *Mandements et actes divers de Charles V: (1364 - 1380); rec. dans les collections de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Imprimerie Nationale, 1874.

DELISLE, *Testament de Blanche de Navarre* = LEOPOLD DELISLE, *Testament de Blanche de Navarre, reine de France*, in «Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île de France», 12 (1885), pp. 1-64.

DOUËT D'ARCQ, *Inventaire Des Meubles* = LOUIS DOUËT D'ARCQ, *Inventaire Des Meubles De La Reine Jeanne De Boulogne: Seconde Femme Du Roi Jean (1360)*, in «Bibliothèque de l'École des chartes», 40 (1879), pp. 545-562.

FRISCH, *Gothic art 1140-c. 1450* = TERESA GRACE FRISCH, *Gothic art 1140-c. 1450: sources and documents*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1971.

Issues of the Exchequer = *Issues of the Exchequer: Being a Collection of Payments Made Out of His Majesty's Revenue, from King Henry III. to King Henry VI. Inclusive; with an Appendix, Extracted and Translated from the Original Rolls of the Ancient Pell Office, Now Remaining in the Custody of the Right Honourable Sir John Newport, Bart., Controller-General of His Majesty's Exchequer*, a cura di FREDERICK DEVON, London, John Murray, 1837.

Jean XXII (1316-1334) = *Jean XXII (1316-1334): Lettres communes analysées d'après les registres dits d'Avignon et du Vatican*, a cura di GUILLAUME MOLLAT, III, Paris, A. Fontemoing, 1906.

MILLIN, *Antiquités nationales* = AUBIN-LOUIS MILLIN, *Antiquités nationales, ou, Recueil de monumens: pour servir à l'histoire générale et particulière de l'empire françois, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc. : tirés des abbayes, monastères, châteaux, et autres lieux devenus domaines nationaux.*, I, Paris, Drouhin, 1790.

MORET DE BOURCHENU, *Histoire de Dauphiné* = JEAN-PIERRE MORET DE BOURCHENU, *Histoire de Dauphiné et des princes qui ont porté le nom de Dauphins, particulièrement de ceux de la troisième race, descendus des barons de la Tour-du-Pin, sous le dernier desquels a été fait le transport de leurs États à la couronne de France.*, II, Geneva, Fabri & Barrillot, 1722

OF READING, *Cronica Johannis* = John of Reading, *Cronica Johannis de Reading at Anonymi Cantuariensis 1346-1367*, a cura di JAMES TAIT, Manchester, Manchester University Press, 1914.

Petri Zittaviensis Cronica = *Petri Zittaviensis Cronica Aule Regie*, in *Fontes rerum Bohemicarum*, a cura di JOSEF EMLER, IV, Praha, Musea Království Českého, 1884, pp. 3-337.

PODLAHA, *Chrámový poklad u sv. Víta* = ANTONÍN PODLAHA - EDUARD ŠITTLER, *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze*, Praha, Dědictví sv. Prokopa, 1903.

PROST, *Quelques documents sur l'histoire des arts en France, 2* = BERNARD PROST, *Quelques documents sur l'histoire des arts en France, 2: d'après un recueil manuscrit de la Bibliothèque de Rouen*, in «Gazette des beaux-arts: la doyenne des revues d'art», 36 (1887).

The Westminster Chronicle, 1381-1394, a cura di LEONARD C. HECTOR - BARBARA F. HARVEY, Oxford, Clarendon Press, 1982.

VIDIER, *Un tombier liégeois* = ALEXANDRE VIDIER, *Un tombier liégeois à Paris au XIVe siècle (1382-1383)*, in «Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France», 30 (1903), pp. 281-308.

FONTI SECONDARIE

AKBARI, *Introduction* = SUZANNE CONKLIN AKBARI - JILL ROSS, *Introduction: Limits and Teleology: The Many Ends of the Body*, in *The ends of the body. Identity and community in medieval culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, pp. 3-21.

ANSELME DE SAINTE-MARIE, *Histoire généalogique et chronologique* = AUGUSTIN ANSELME DE SAINTE-MARIE, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la Couronne, de la Maison du Roy et des anciens barons du royaume*, I, Paris, la compagnie des libraires, 1726.

BAERT, *La leggenda della vera croce* = BARBARA BAERT, *La leggenda della vera croce e la sua iconografia (VIII-XV secolo). La disseminazione dei cicli figurativi in prospettiva europea, in Costantino I. Enciclopedia Costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto editto di Milano*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2013.

BARKER, *Stone fidelity* = JESSICA BARKER, *Stone fidelity: marriage and emotion in medieval tomb sculpture*, Woodbridge, The Boydell Press, 2020.

BARKER, *Transcription and translation* = JESSICA BARKER, *Transcription and translation of the epitaph of João I and Philippa of Lancaster, King and Queen of Portugal*, in «The Sculpture Journal», 26 (2017), 2, pp. 249-259.

BARON, *Autour de Jean de Liège* = FRANÇOISE BARON, *Autour de Jean de Liège et de Thomas Privé*, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1989 (1991), 1, pp. 311-319.

BARON, *Les statuettes de la chapelle dite «de Navarre»* = FRANÇOISE BARON, *Les statuettes de la chapelle dite «de Navarre» à Notre-Dame de Mantes.*, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1997 (2001), 1, pp. 266-274.

BARON, *Un fragment de gisant* = FRANÇOISE BARON, *Un fragment de gisant de Bonne de France, fille de Charles V (†1360) provenant de Saint-Antoine-des-Champs*, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1978 (1982), 1, pp. 57-60.

BARRAL I ALTET, *Forme di narrazione medievale* = XAVIER BARRAL I ALTET, *Forme di narrazione medievale, con o senza «storie», al servizio del potere*, in «Hortus Artium Medievalium», 21 (2015), pp. 6-20.

BARTLOVÀ, *The Choir Triforium* = MILENA BARTLOVÀ, *The Choir Triforium of Prague Cathedral Revisited: The Inscriptions and Beyond*, in *Prague and Bohemia: Medieval Art, Architecture and Cultural Exchange in Central Europe*, a cura di ZOË OPAČIĆ (*The British Archaeological Association Conference Transactions*), XXXII, Leeds, Maney Publishing, 2009, pp. 81-100.

BASCAPÉ, *Sigillografia generale* = GIACOMO C. BASCAPÉ, *Sigillografia generale: i sigilli pubblici e quelli privati*, I, Milano, Giuffrè, 1969.

BAUCH, *Das mittelalterliche Grabbild* = KURT BAUCH, *Das mittelalterliche Grabbild: Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin-New York, de Gruyter, 1976.

BEDOS-REZAK, *In Search of a Semiotic Paradigm* = BRIGITTE MIRIAM BEDOS-REZAK, *In Search of a Semiotic Paradigm: The Matter of Sealing in Medieval Thought and Praxis (1050-1400)*, in *Good*

Impressions: Image and Authority in Medieval Seals, a cura di NOËL ADAMS - JOHN CHERRY - JAMES ROBINSON, London, British Museum Press, 2008, pp. 1-7.

BEDOS-REZAK, *Medieval Identity* = BRIGITTE MIRIAM BEDOS-REZAK, *Medieval Identity: A Sign and a Concept*, in «The American Historical Review», 105 (2000), 5, pp. 1489-1533.

BEDOS-REZAK, *Women, seals and power* = BRIGITTE MIRIAM BEDOS-REZAK, *Women, seals and power in medieval France, 1150-1350*, in *Women and power in the Middle Ages*, a cura di MARY ERLER - MARYANNE KOWALESKI, Athens (GA), University of Georgia Press, 1988, pp. 61-82.

BENEŠOVSKÁ, *Peter Parler & St Vitus's Cathedral* = KLÁRA BENEŠOVSKÁ, *Peter Parler & St Vitus's Cathedral: 1356-1399*, Praha, Prague Castle Administration, 1999.

BENZ ST JOHN, *Three medieval queens* = LISA BENZ ST JOHN, *Three medieval queens: queenship and the crown in fourteenth-century England*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

BENZ, *Queen Consort, Queen Mother* = LISA BENZ, *Queen Consort, Queen Mother: The Power and Authority of Fourteenth-Century Plantagenet Queens*, tesi di dottorato, York, University of York, 2009.

BERNE, *L'action mémorielle des princesses* = DAMIEN BERNE, *L'action mémorielle des princesses capétiennes à Saint-Denis au XIVe siècle*, in «Histoire de l'art», 63 (2008), 1, pp. 35-44.

BESSARD, *Three Berry Mourners* = BELLA BESSARD, *Three Berry Mourners*, in «Metropolitan Museum Journal», 1 (1968), pp. 171-176.

BINSKI, *Westminster Abbey and the Plantagenets* = PAUL BINSKI, *Westminster Abbey and the Plantagenets: kingship and the representation of power, 1200-1400*, New Haven (CT), Yale University Press, 1995.

BLACKLEY, *Isabella of France* = F.D. BLACKLEY, *Isabella of France, Queen of England 1308-1358 and the Late Medieval Cult of the Dead*, in «Canadian journal of history», 15 (1980), pp. 23-48.

BLAIR, *Armorial upon English Seals* = C.H. HUNTER BLAIR, *Armorial upon English Seals from the Twelfth to the Sixteenth Centuries*, in «Archeologia», 89 (1943), pp. 1-26.

BLASER-MEIER, *Hic iacet regina* = SUSANNA BLASER-MEIER, *Hic iacet regina. Form und Funktion figürlicher Königinnengräbmäler von 1200 bis 1450*, Peterberg, Michael Imhof Verlag, 2018.

BOGADE, *Die Porträts Kaiser Karls IV.* = MARCO BOGADE, *Die Porträts Kaiser Karls IV. - eine Einführung*, in «Concilium medii aevi», 9 (2006), pp. 175-190.

BRAUER, *The Prague Hours* = BARBARA BRAUER, *The Prague Hours and Bohemian Manuscript Painting of the Late 14th Century*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 52 (1989), 4, pp. 499-521.

BRAUNSTEIN, *A history of private life* = PHILIPPE BRAUNSTEIN, *Emergence of the Individual*, in *A history of private life. Revelations of the medieval world*, a cura di GEORGES DUBY, II, Cambridge (MA), Belknap Press of Harvard University Press, 1988.

BROWN, *Death and the Human Body in the Later Middle Ages* = ELIZABETH A.R. BROWN, *Death and the Human Body in the Later Middle Ages: The Legislation of Boniface VIII on the Division of the Corpse*, in «Viator», 12 (1981), pp. 221-270.

BROWN, *Jeanne d'Évreux* = ELIZABETH A.R. BROWN, *Jeanne d'Évreux: ses testaments et leur exécution*, in «Le Moyen Age», 69 (2013), 1, pp. 57-83.

BROWN, *Mary of Mercy in medieval and Renaissance Italian art* = KATHERINE T. BROWN, *Mary of Mercy in medieval and Renaissance Italian art: devotional image and civic emblem*, London-New York, Routledge, 2017.

BUCHER, *Micro-Architecture* = FRANÇOIS BUCHER, *Micro-Architecture as the «Idea» of Gothic Theory and Style*, in «Gesta», 15 (1976), 1/2, pp. 71–89.

BURCKHARDT, *Arte e storia* = JACOB BURCKHARDT, *Arte e storia: lezioni 1844-87*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento* = JACOB BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, a cura di EUGENIO GARIN, Firenze, Sansoni Editore, 1955.

BURKE, *Eyewitnessing* = PETER BURKE, *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*, London, Reaktion Books, 2001.

BÜTTNER, *Profane illuminations, secular illusions* = BRIGITTE BÜTTNER, *Profane illuminations, secular illusions: manuscripts in late medieval courtly society*, in «The Art bulletin», 74 (1992), pp. 75–90.

CAMILLE, *Mirror in parchment* = MICHAEL CAMILLE, *Mirror in parchment: the Luttrell Psalter and the making of medieval England*, London, Reaktion Books, 1998.

CAMPORESI, *The incorruptible flesh* = PIERO CAMPORESI, *The incorruptible flesh: bodily mutation and mortification in religion and folklore*, Cambridge (NY), Cambridge University Press, 2009.

CAVINESS, *Patron or Matron?* = MADELINE H. CAVINESS, *Patron or Matron? A Capetian Bride and a Vade Mecum for Her Marriage Bed*, in «Speculum», 68 (1993), 2, pp. 333–362.

CHAMPEAUX, *Les Travaux d'art exécutés* = ALFRED DE CHAMPEAUX - PAUL GAUCHERY, *Les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry, avec une étude biographique sur les artistes employés par ce prince*, Paris, Champion, 1894.

CHARRON, *The empress and the humanist* = SOPHIE ELISE CHARRON, *The empress and the humanist: profit and politics in the correspondence of Anne of Świdnica and Petrarch*, in «Journal of Medieval History», 49 (2023), 1, pp. 72–92.

CHAVANNES-MAZEL, *Problems in translation, transcription and iconography* = CLAUDINE A. CHAVANNES-MAZEL, *Problems in translation, transcription and iconography: the Miroir historial, books 1-8*, in *Vincent de Beauvais. Intentions et réceptions*, 1990, pp. 345–374.

Conservation of the Last Judgment mosaic, St. Vitus Cathedral, Prague, a cura di FRANCESCA PIQUÉ - DUSAN STULIK, Los Angeles (CA), Getty Publications, 2004.

COUZIN, *Right and left* = ROBERT COUZIN, *Right and left in Early Christian and Medieval art*, Leiden-Boston, Brill, 2021.

COZZI, *Il gotico internazionale a Venezia* = ENRICA COZZI, *Il gotico internazionale a Venezia: un'introduzione alla cultura figurativa nell'Italia nord-orientale.*, in «Arte in Friuli, arte a Trieste», 31 (2012), pp. 11–30.

CROENEN, *Princely and Noble Genealogies* = GODFRIED CROENEN, *Princely and Noble Genealogies, Twelfth to Fourteenth Century: Form and Function*, in *The Medieval Chronicle Proceedings of the 1st International Conference on the Medieval Chronicle. Driebergen/Utrecht 13-16 July 1996*, a cura di ERIK KOOPER (*Costerus New Series*), CXX, Saint-Laurent, BRILL, 1999, pp. 84–95.

CROSSLEY, *Peter Parler and England* = PAUL CROSSLEY, *Peter Parler and England: a Problem Revisited*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 64 (2003), pp. 53-82.

DALE, *The portrait as imprinted image* = THOMAS E.A. DALE, *The portrait as imprinted image and the concept of the individual in the romanesque period*, in *Le portrait. La représentation de l'individu*, Firenze, Sismel- Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 95-116.

DANBURY, *Décoration et enluminure des chartes royales* = ELIZABETH DANBURY, *Décoration et enluminure des chartes royales anglaises au Moyen Âge*, in «Bibliothèque de l'École des chartes», *Les chartes ornées dans l'Europe romane et gothique*, 169 (2011), 1, pp. 79-107.

DANBURY, *Queens and Powerful Women* = ELIZABETH DANBURY, *Queens and Powerful Women: Image and Authority*, in *Good impressions: image and authority in medieval seals*, a cura di NOËL ADAMS - JOHN CHERRY - JAMES ROBINSON, London, British Museum Press, 2008, pp. 17-24.

DE MONTFAUCON, *Les Monumens de la Monarchie françoise* = BERNARD DE MONTFAUCON, *Les Monumens de la Monarchie françoise, qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées*, III, Paris, Julien-Michel Gandouin, 1731.

DEWICK, *The Coronation Book of Charles V* = EDWARD S. DEWICK, *The Coronation Book of Charles V of France (Cotton Ms. Tiberius B.VIII)*, London, Heryn Bradshaw Society, 1899.

DI FABIO, *Figura naturale* = CLARIO DI FABIO, *Figura naturale. Persone di pietra tra Siena, Firenze e Pisa nel primo Trecento*, in *Medioevo, natura e figura*, a cura di ARTURO CARLO QUINTAVALLE, Genève-Milano, Skira, 2015., pp. 575-594.

Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern; Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, a cura di ANTON LEGNER, II, Köln, 1978-1980.

DOUBLET, *Histoire de l'abbaye de S. Denys* = JACQUES DOUBLET, *Histoire de l'abbaye de S. Denys en France*, Paris, Jean de Heuqueville, 1625.

DOWNIE, *She is but a woman* = FIONA DOWNIE, *She is but a woman: queenship in Scotland, 1424-1463*, Edinburgh, John Donald Publisher Ltd, 2006.

DRIVER, *Mirrors of a collective past* = MARTHA DRIVER, *Mirrors of a collective past: re-considering images of medieval women*, in *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence*, a cura di LESLEY M. SMITH - JANE H.M. TAYLOR (*The British Library studies in medieval culture*), Toronto, University of Toronto Press, 1997, pp. 75-93.

DUCH, *My Crown is in My Heart* = ANNA M. DUCH, *My Crown is in My Heart, Not on My Head: Heart Burial in England, France, and the Holy Roman Empire from Medieval Times to the Present*, tesi magistrale, Denton (TX), University of North Texas, 2013.

DURAND, *Rational ou manuel des divins offices* = GUILLAUME DURAND, *Rational ou manuel des divins offices de Guillaume Durand, évêque de Mende au treizième siècle, ou, Raisons mystiques et historiques de la liturgie catholique*, Paris, Louis Vivès, 1854.

EARENFIGHT, *Queenship in medieval Europe* = THERESA EARENFIGHT, *Queenship in medieval Europe*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2013.

EARENFIGHT, *Without the Persona of the Prince* = THERESA EARENFIGHT, *Without the Persona of the Prince: Kings, Queens and the Idea of Monarchy in Late Medieval Europe*, in «Gender & History», 19 (2007), 1, pp. 1-21.

ECO, *Arte e bellezza* = UMBERTO ECO, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1994.

ERLANDE-BRANDENBURG, *Jean de Thoiry* = ALAIN ERLANDE-BRANDENBURG, *Jean de Thoiry, sculpteur de Charles V*, in «Journal des savants», 3 (1972), 1, pp. 210–227.

FELIBIEN, *Histoire de l'abbaye royale* = MICHEL FELIBIEN, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France*, Paris, Chez Frederic Leonard, 1706.

Festivities, Ceremonies, and Rituals in the Lands of the Bohemian Crown in the Late Middle Ages, Leiden, BRILL, 2022.

FORSYTH, *A Head from a Royal Effigy* = WILLIAM H. FORSYTH, *A Head from a Royal Effigy*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 3 (1945), 9, pp. 214–219.

FREEDBERG, *The Power of Images* = DAVID FREEDBERG, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 1989.

FREIGANG, *Wächter über der Stadt oder unnütze Skulptur?* = CHRISTOPHER FREIGANG, *Wächter über der Stadt oder unnütze Skulptur? Bildwerke, die keiner sieht.*, in *Studie o středověkém umění věnované Kláře Benešovské*, a cura di JAN CHLÍBEC - ZOĚ OPAČÍČ, Prague, Artefactum Publishing House, 2015, pp. 87–96.

FREQUIN, *A monument for an English Queen* = SANNE FREQUIN, *A monument for an English Queen. The genealogical programme on the tomb of Philippa of Hainault (d. 1369) at Westminster Abbey, London*, in «Virtus | Journal of Nobility Studies», 28 (2021), pp. 41–60.

GABORIT, *Les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon* = JEAN-RENE GABORIT, *Les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon du Louvre. Une nouvelle hypothèse*, in «Revue du Louvre», 31 (1981), pp. 237–245.

GAJDOSOVA, *Imperial Memory and the Charles Bridge* = JANA GAJDOSOVA, *Imperial Memory and the Charles Bridge. Establishing Royal Ceremony for Future Kings*, in «kunsttexte.de - Journal für Kunst und Bildgeschichte», 3 (2012), pp. 1–11.

GAJDOSOVA, *Restaging Remnants of the Past* = JANA GAJDOSOVA, *Restaging Remnants of the Past: Royal Sculpture in Charles IV's Prague*, in «Gesta», 61 (2022), 2, pp. 223–243.

GALLET, *Autoportrait et représentation de soi au Moyen Âge* = YVES GALLET, *Autoportrait et représentation de soi au Moyen Âge: le cas de Matthieu d'Arras à la cathédrale Saint-Guy de Prague.*, in «Le Moyen Age», 122 (2016), 1, pp. 41–65.

GARDNER, *Medieval sculpture in France* = ARTHUR GARDNER, *Medieval sculpture in France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

GARNIER, *Le langage de l'image* = FRANÇOIS GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age*, I, Paris, Léopard d'or, 1982.

GAUDE-FERRAGU, *Les sépultures de cœur* = MURIELLE GAUDE-FERRAGU, *Les sépultures de cœur et d'entrailles*, in *D'or et de cendres: La mort et les funérailles des princes dans le royaume de France au bas Moyen Âge (Histoire et civilisations)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020, pp. 315–335.

GAUDE-FERRAGU, *Les femmes et la mort* = MURIELLE GAUDE-FERRAGU, *Les femmes et la mort: sépultures et funérailles des reines et des princesses au bas Moyen Âge*, in *Infumations de prestige ou prestige de l'infumation?*, a cura di ARMELLE ALDUC-LE BAGOUSSE, Caen, Publications du CRAHM, 2009, pp. 383–404.

GAUDE-FERRAGU, *Queenship in Medieval France* = MURIELLE GAUDE-FERRAGU, *Queenship in Medieval France, 1300-1500*, New York, Palgrave Macmillan US, 2016.

GEAMAN, *Beyond Good Queen Anne* = KRISTEN L. GEAMAN, *Beyond Good Queen Anne: Anne of Bohemia, Patronage, and Politics*, in *Medieval Elite Women and the Exercise of Power, 1100-1400*, a cura di HEATHER J. TANNER, Cham, Springer International Publishing, 2019, pp. 67-89.

GEE, *Women, art, and patronage* = LOVEDAY LEWES GEE, *Women, art, and patronage from Henry III to Edward III: 1216-1377*, Woodbridge-Rochester (NY), Boydell Press, 2002.

GIL, *L'enlumineur Jean Pucelle et les graveurs de sceaux parisiens* = MARC GIL, *L'enlumineur Jean Pucelle et les graveurs de sceaux parisiens : l'exemple du sceau de Jeanne de France, reine de Navarre (1329-1349)*, in *Pourquoi les sceaux ? La sigillographie, nouvel enjeu de l'histoire de l'art*, a cura di JEAN-LUC CHASSEL (*Histoire et littérature du Septentrion (IRHiS)*), Lille, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2018, pp. 421-435.

GOODMAN, *Richard II* = ANTHONY GOODMAN - JAMES L. GILLESPIE, *Richard II: the art of kingship*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

GORDON, *Making and Meaning* = DILLIAN GORDON, *Making and Meaning: The Wilton Diptych*, New Haven (CT), Yale University Press, 1994.

GRZEĐA, *Façade of the house at the stone bell* = MATEUSZ GRZEĐA, *Façade of the house at the stone bell in Prague and a new paradigm of representation*, in «Umění», 65 (2017), 3, pp. 214-225.

GUASCO, *La discesa in Italia di Enrico VII* = EUGENIO GUASCO, *La discesa in Italia di Enrico VII di Lussemburgo nelle fonti storiografiche del primo Trecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi del Piemonte Orientale, 2015.

GUILLOUËT, *Microarchitectures* = JEAN-MARIE GUILLOUËT, *Microarchitectures et figures miniatures du bâti au Moyen Âge*, in «Livraisons d'histoire de l'architecture», 2022, 43., pp. 1-15.

GYALÓKAY, *From France to Central Europe* = ZOLTÁN GYALÓKAY, *From France to Central Europe. Jean Pépin De Huy and A Group of Fourteenth-Century Sculptures in Hungary and Poland*, in «Acta Historiae Artium», 61 (2020), 1, pp. 5-18.

HARTNELL, *The Body Inside-Out* = JACK HARTNELL, *The Body Inside-Out: Anatomical Memory at Maubuisson Abbey*, in «Art History», 42 (2019), 2, pp. 242-273.

HARVEY, *St. Stephen's Chapel* = JOHN H. HARVEY, *St. Stephen's Chapel and the Origin of the Perpendicular Style*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 88 (1946), 521, pp. 192-199.

HARVEY, *The funeral effigies* = ANTHONY E. HARVEY - RICHARD MORTIMER, *The funeral effigies of Westminster Abbey*, Woodbridge, Boydell Press, 2003.

HAUSER, *Storia sociale dell'arte* = ARNOLD HAUSER, *Storia sociale dell'arte. Preistoria, antichità, medioevo*, I, Torino, Giulio Einaudi editore, 2009.

HEDEMAN, *Valois Legitimacy* = ANNE D. HEDEMAN, *Valois Legitimacy: Editorial Changes in Charles V's Grandes Chroniques de France*, in «The Art Bulletin», 66 (1984), 1, pp. 97-117.

HEDEMAN, *The Royal Image* = ANNE D. HEDEMAN, *The Royal Image. Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422*, Berkley (CA), University of California Press, 1991.

HERKLOTZ, «Sepulcra» e «monumenta» del Medioevo = INGO HERKLOTZ, «Sepulcra» e «monumenta» del Medioevo: studi sull'arte sepolcrale in Italia, Napoli, Liguori Editore, 2001.

HILLSON, *St Stephen's Chapel, Westminster* = JAMES HILLSON, *St Stephen's Chapel, Westminster: Architecture, Decoration and Politics in the Reigns of Henry III and the three Edwards (1227-1363)*, tesi di dottorato, I, York, University of York, 2015.

HOLEČKOVÁ, *Oratoř sv. Kateřiny* = BARBORA HOLEČKOVÁ, *Oratoř sv. Kateřiny – ikonografické a symbolické souvislosti*, tesi triennale, Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2011.

HOLLADAY, *Fourteenth-century French queens as collectors and readers of books* = Joan A. Holladay, *Fourteenth-century French queens as collectors and readers of books: Jeanne d'Evreux and her contemporaries*, in «Journal of Medieval History», 32 (2006), 2, pp. 69–100.

HUARD, *Les statues* = GEORGES HUARD, *Les statues de saint Louis et de la reine Marguerite provenant de l'église des Quinze-Vingts*, in «Gazette des beaux-arts», 7 (1932), pp. 375–391.

HUBEL, *Meister Ludwig - Peter Parler - Anton Pilgram* = ACHIM HUBEL - JENS RÜFFER - GABOR ENDRÖDI, *Meister Ludwig - Peter Parler - Anton Pilgram. Architekt und Bildhauer?*, III, Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2021.

Inwardness, individualization = Inwardness, individualization, and religious agency in the late medieval Low Countries: studies in the «Devotio Moderna» and its contexts, a cura di RIJCKLOF H. F. HOFMAN - CHARLES CASPERS - PETER J. A. NISSEN, Turnhout, Brepols, 2020.

IOGNA-PRAT, *Introduction générale* = DOMINIQUE IOGNA-PRAT, *Introduction générale: La question de l'individu à l'épreuve du Moyen Âge*, in *L'individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, Aubier, 2005, pp. 7–32.

JÄSCHKE, *From famous empresses to unspectacular queens* = KURT-ULRICH JÄSCHKE, *From famous empresses to unspectacular queens: the Romano-German empire to Margaret of Brabant, countess of Luxemburg and queen of the Romans (1311)*, in *Queens and queenship in medieval Europe: proceedings of a conference held at King's College London April 1995*, a cura di ANNE DUGGAN, Woodbridge, Boydell-Press, 1997, pp. 75–108.

JEAY, *La signature comme marque d'individuation* = CLAUDE JEAY, *La signature comme marque d'individuation. La chancellerie royale française (fin XIIIe-XVe siècle)*, in *L'individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, Aubier, 2005, pp. 59–78.

JORDAN, *Swords, Seals, and Coins* = ERIN L. JORDAN, *Swords, Seals, and Coins: Female Rulers and the Instruments of Authority in thirteenth-Century Flanders and Hainaut*, in *Medieval coins and seals: constructing identity, signifying power*, a cura di SUSAN SOLWAY, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 229–246.

KALINA, *Color faciei* = PAVEL KALINA, «*Color faciei*»: court aesthetics, Franciscan theology, and sculptor's pride in the tombstone of Margaret of Brabant by Giovanni Pisano, in «Source. Notes in the history of art», 21 (2002), pp. 1–5.

KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies* = ERNST HARTWIG KANTOROWICZ - CONRAD LEYSER, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1957.

KAVKA, *Vláda Karla IV za jeho císařství* = FRANTIŠEK KAVKA, *Vláda Karla IV za jeho císařství, 1355-1378: země České koruny, rodová, říšská a evropská politika*, II, Praha, Univerzita Karlova, 1993.

KEANE, *Louis IX, Louis X, Louis of Navarre* = MARGUERITE KEANE, *Louis IX, Louis X, Louis of Navarre: Family Ties and Political Ideology in the Hours of Jeanne of Navarre*, in «Visual Resources», 20 (2004), 2–3, pp. 237–252.

KEANE, *Material Culture and Queenship in 14th-century France* = MARGUERITE A. KEANE, *Material Culture and Queenship in 14th-century France: The Testament of Blanche of Navarre (1331-1398)*, Leiden-Boston, Brill, 2016.

KELLER, *Büste* = HARALD KELLER, *Büste*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, III, München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 1954, pp. 255–274.

KELLY, *Did Women Have a Renaissance?* = JOAN KELLY, *Did Women Have a Renaissance?*, in *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 1984.

KOPICKOVÁ, *Eliška Přemyslovna* = BOŽENA KOPICKOVÁ, *Eliška Přemyslovna: Královna česká 1292–1330*, Praha, Vyšehrad, 2003.

Koruna království/ The Crown of the Kingdom = *Koruna království: katedrála sv. Víta a Karel IV. / The Crown of the Kingdom: Charles IV and the Cathedral of St. Vitus*, a cura di MILENA BRAVERMANOVÁ - PETR CHOTĚBOR, Praha, Správa Pražského hradu, 2016.

KOTRBA, *Der Dom zu St. Veit* = VIKTOR L. KOTRBA, *Der Dom zu St. Veit in Prag*, in *Bohemia sacra. Das Christentum in Böhmen 973-1973*, Düsseldorf, Verlag Schwann, 1973, pp. 511–548.

KUTAL, *Ceske umení gotické* = ALBERT KUTAL, *Ceske umení gotické*, Praha, Spolek výtvarných umělců Mánes, 1949.

KUTHAN, *Katedrála sv. Víta* = JIRÍ KUTHAN - JAN ROYT, *Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, svatyně českých patronů a krále*, Praha, Lidové noviny, 2011.

LACEY, *A Comparison of the Illuminations* = HELEN E. LACEY, *A Comparison of the Illuminations of Liber Regalis with those of the Coronation Book of Charles V of France*, in «York Medieval Yearbook», 1 (2002), pp. 1–16.

LE POGAM, *Quelques nouveautés sur deux tombeaux* = PIERRE-YVES LE POGAM, *Quelques nouveautés sur deux tombeaux royaux du XIVe siècle (Charles V et Jeanne de Bourbon; Léon V de Lusignan)*, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 2007 (2009), 1, pp. 140–142.

Les fastes du gothique = *Les fastes du gothique: Le siècle de Charles V. Galeries nationales du Grand Palais, 9 oct. 1981-1er fevr. 1982*, a cura di FRANÇOISE BARON, Paris, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1981.

LEWIS, *The Apocalypse of Isabella of France* = SUZANNE LEWIS, *The Apocalypse of Isabella of France: Paris, Bibl. Nat. MS Fr. 13096*, in «The Art Bulletin», 72 (1990), 2, pp. 224–260.

LONGHI, *Arte italiana e arte tedesca* = ROBERTO LONGHI, *Arte italiana e arte tedesca con altre congiunture fra Italia ed Europa*, Firenze, Sansoni, 1979.

LORD, *Jeanne d'Evreux as a Founder of Chapels* = CARLA LORD, *Jeanne d'Evreux as a Founder of Chapels: Patronage and Public Piety*, in *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors, and Connoisseurs*, a cura di C. LAWRENCE, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 1997.

LUCHERINI, *Il Chronicon pictum ungherese* = VINNI LUCHERINI, *Il Chronicon pictum ungherese (1358): racconto e immagini al servizio della costruzione dell'identità nazionale*, in «Rivista di Storia della miniatura», 19 (2015), pp. 58–72.

LUKEŠOVÁ, *Le lettere di Francesco Petrarca* = PETRA LUKEŠOVÁ, *Le lettere di Francesco Petrarca all'imperatore Carlo IV*, tesi triennale, Brno, Masarykova univerzita, 2008.

MALÍKOVÁ, *Tombstones in St. Vitus* = MILENA CRITZ MALÍKOVÁ, *Tombstones in St. Vitus cathedral in Prague*, tesi magistrale, San Jose (CA), San Jose State University, 1994.

MANZARI, *Les livres d'heures en Italie* = FRANCESCA MANZARI, *Les livres d'heures en Italie : réception et diffusion d'un livre d'origine septentrionale*, in «Gazette du livre médiéval», 45 (2004), 1, pp. 1-16.

MARCOUX, *Body, Liturgy, and Tomb Monuments* = ROBERT MARCOUX, *Body, Liturgy, and Tomb Monuments in the Later Middle Ages*, in *A Companion to Death, Burial, and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe, c. 1300-1700*, a cura di PHILIP BOOTH - ELIZABETH TINGLE, Leiden, BRILL, 2020, pp. 251-271.

MATIEGKA, *Lebky zbraslavské* = JINDŘICH MATIEGKA, *Lebky zbraslavské, připisované králi Václavu II, králi Václavu III a královně Elišce Přemyslovně*, in «Anthropologie», 3 (1925), 1, pp. 31-44.

MCGEE MORGANSTERN, *Gothic tombs of kinship* = ANNE MCGEE MORGANSTERN, *Gothic tombs of kinship in France, the Low Countries, and England*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 2000.

MELY, *Les grands tombiers* = FERNAND DE MELY, *Les grands tombiers du Moyen Âge*, in «La Renaissance de l'Art français», 5 (1922), pp. 654-665.

MICHAEL, *A Manuscript Wedding Gift* = MICHAEL A. MICHAEL, *A Manuscript Wedding Gift from Philippa of Hainault to Edward III*, in «The Burlington Magazine», 127 (1985), 990, pp. 582-599.

MICHEL, *Les statues* = ANDRE MICHEL, *Les statues de Charles IV le Bel et de Jeanne d'Évreux*, in «Musées et monuments de France: revue mensuelle d'art ancien et moderne», 2 (1907), pp. 16-18.

MÜLLER, *Überlegungen zur mittelalterlichen Bildnisbüste* = Rebecca Müller, *Überlegungen zur mittelalterlichen Bildnisbüste*, in *Kopf, Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, a cura di JEANETTE KOHL - REBECCA MÜLLER, München-Berlin, Dt. Kunstverl, 2007, pp. 33-74.

MUZZARELLI, *Gli inganni delle apparenze* = MARIA GIUSEPPINA MUZZARELLI, *Gli inganni delle apparenze. Disciplina di vesti e ornamenti alla fine del medioevo*, Torino, Scriptorium, 1996.

MUZZARELLI, *Guardaroba medievale* = MARIA GIUSEPPINA MUZZARELLI, *Guardaroba medievale: vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna, Il Mulino, 2008.

NANCY, *Le regard du portrait* = JEAN-LUC NANCY, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.

NASH, *The Parement de Narbonne* = SUSIE NASH, *The Parement de Narbonne: context and technique*, in *The Fabric of Images. European Paintings on Textile Supports*, a cura di CAROLINE VILLERS, London, Archetype Pubns, 2000, pp. 77-87.

NEMEC, *Parler* = RICHARD NEMEC, *Parler - Ensinger und die Frage der Stil-Diktion. Architekten- und Werkmeisterdynastien an der Schwelle vom späten Mittelalter zur Neuzeit*, in *Heilige, Helden, Wüteriche. Herrschaftsstile der Luxemburger (1308-1437)*, a cura di MARTIN BAUCH - JULIA BURKHARDT, Köln, Böhlau Verlag, 2017, pp. 361-401.

NEYROD, «Ritratto, retrato, portrait» = DOMINIQUE NEYROD, «Ritratto, retrato, portrait»: les mots comme champ d'expérimentation, in *Le portrait*, a cura di FERNANDO COPELLO - AURORA DELGADO-RICHET, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 15-28.

NOPPEN, *A Tomb and Effigy* = JOHN GEORGE NOPPEN, *A Tomb and Effigy by Hennequin of Liege*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 59 (1931), 342, pp. 114-117.

PARSON, *Never was a body buried in England with such solemnity* = JOHN CARMİ PARSON, «*Never was a body buried in England with such solemnity and honour*»: the burials and posthumous commemorations of English queens to 1500, in *Queens and queenship in medieval Europe: proceedings of a conference held at King's College London April 1995*, a cura di ANNE DUGGAN, Woodbridge, Boydell-Press, 1997.

PASTOUREAU, *L'effervescence emblématique* = MICHEL PASTOUREAU, *L'effervescence emblématique et les origines héraldiques du portrait au XIVe siècle*, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1985 (1987), 1, pp. 108–115.

PASTOUREAU, *Medioevo simbolico* = MICHEL PASTOUREAU, *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, GLF Editori Laterza, 2010.

PERKINSON, *The likeness of the king* = STEPHEN PERKINSON, *The likeness of the king: a prehistory of portraiture in late medieval France*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2009.

PIAZZA, *Vecchie e nuove ipotesi* = SIMONE PIAZZA, *Vecchie e nuove ipotesi sul primitivo mosaico della cupola della Cappella Palatina d'Aquisgrana*, in «Études de lettres», 2018, 2, pp. 167–186.

PINKUS, *Lost in Symulachra* = ASSAF PINKUS, *Lost in Symulachra: The Living Statues on the Imperial Balcony in Mühlhausen*, in «Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst», 16 (2015), pp. 384–400.

PINKUS, *Sculpting simulacra* = ASSAF PINKUS, *Sculpting simulacra in medieval Germany, 1250-1380*, Burlington (VT), Ashgate Publishing Company, 2014.

PINKUS, *The Founder Figures at Vienna Cathedral* = ASSAF PINKUS, *The Founder Figures at Vienna Cathedral: Between «Imago» and «Symulachrum»*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 40 (2013), pp. 63–92.

PRADEL, *Précisions sur la vie et l'activité* = PIERRE PRADEL, *Précisions sur la vie et l'activité du sculpteur André Beauneveu, à la fin du XIVe siècle*, in «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 102 (1958), 3, pp. 211–213.

PRADEL, *Sur trois priants royaux du XIVe siècle* = PIERRE PRADEL, *Sur trois priants royaux du XIVe siècle conservés au Metropolitan Museum*, in *Miscellanea D. Roggen*, Antwerpen, Uitgeverij de Sikkel, 1957, pp. 213–218.

Prague and Bohemia = *Prague and Bohemia: medieval art, architecture, and cultural exchange in Central Europe*, a cura di ZOE OPACIĆ - British Archaeological Association, Leeds, Maney Pub, 2009.

Prague: the Crown of Bohemia = *Prague: the Crown of Bohemia, 1347-1437*, a cura di BARBARA DRAKE BOEHM - JIRÍ FAJT, New York (NY), Metropolitan Museum of Art Publications, 2005.

PROCTOR-TIFFANY, *Medieval art in motion* = MARIAH PROCTOR-TIFFANY, *Medieval art in motion: the inventory and gift giving of Queen Clémence de Hongrie*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 2018.

PROCTOR-TIFFANY, *Transported as a rare object of distinction* = MARIAH PROCTOR-TIFFANY, *Transported as a rare object of distinction: the gift-giving of Clémence of Hungary, Queen of France*, in «Journal of Medieval History», 41 (2015), 2, pp. 208–228.

RÁCZ, *L'araldica dell'età angioina* = GYÖRGY RÁCZ, *L'araldica dell'età angioina*, in *L'Ungheria angioina*, a cura di Enikő Csukovits, Roma, Viella Libreria Editrice, 2017.

RICHTER SHERMAN, *Taking a Second Look* = CLAIRE RICHTER SHERMAN, *Taking a Second Look: Observations on the Iconography of a French Queen, Jeanne de Bourbon (1338-1378)*, in *Feminism*

and art history: questioning the litany, a cura di NORMA BROUDE - MARY D. GARRARD (*Icon editions*), New York (NY), Harper & Row, 1982, pp. 101–118.

RICHTER SHERMAN, *The Queen in Charles V's Coronation Book* = CLAIRE RICHTER SHERMAN, *The Queen in Charles V's Coronation Book: Jeanne de Bourbon and the Ordo ad reginam benedicendam*, in «Viator», 8 (1977), pp. 255–298.

RICHTER-SHERMAN, *The Portraits of Charles V* = CLAIRE RICHTER-SHERMAN, *The Portraits of Charles V of France (1338-1380)*, New York (NY), New York University Press, 1969.

RIEGL, *Ein angiovinisches Gebetbuch* = ALOIS RIEGL, *Ein angiovinisches Gebetbuch in der Wiener Hofbibliothek*, in «Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung», 8 (1887), pp. 431–454.

RINALDI DUFRESNE, *A Nail, A Lance and A Large Piece of Wood* = LAURA R. DUFRESNE, *A Nail, A Lance and A Large Piece of Wood - The Reliquary Chapel of Charles IV at Karlstejn Castle*, in *Compendium of Research Projects for 1991 Fulbright-Hays Seminars Abroad Program Yugoslavia and the Czech and Slovak Federal Republic in Transition June 22-24, 1991*, 1991.

ROSARIO, *Art and propaganda* = IVA ROSARIO, *Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346-1378*, Woodbridge (UK)-Rochester (NY), Boydell Press, 2000.

RÜFFER, *Peter Parler* = JENS RÜFFER, *Peter Parler Baumeister und Bildhauer?*, in *Meister Ludwig - Peter Parler - Anton Pilgram. Architekt und Bildhauer?*, Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2021, pp. 105–210.

RUUD, *Anne of Bohemia* = JAY W. RUUD, *Anne of Bohemia and the Making of Europe*, in *Selected Proceedings of the 20th Annual Northern Plains Conference on Early British Literature*, Aberdeen (SD), 2012.

S'JACOB, *Idealism and Realism* = HENRIETTE E. S'JACOB, *Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*, Leiden, Brill, 1954.

SADLER, *Canine Domain* = DONNA L. SADLER, *The Canine Domain: At the Feet of Royal Tomb Effigies in Saint-Denis*, in *Our Dogs, Our Selves: Dogs in Medieval and Early Modern Art, Literature, and Society*, a cura di LAURA D. GELFAND, Leiden, BRILL, 2016.

SAND, *Vision, Devotion, and Self-Representation* = ALEXA SAND, *Vision, Devotion, and Self-Representation in Late Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

SCHER, *Bust of Marie de France* = STEPHEN K. SCHER, *Bust of Marie de France*, in *Set in stone. The face in medieval sculpture*, a cura di CHARLES T. LITTLE, New Haven (CT), Yale University Press, 2006.

SCHMIDT, *Beiträge zu Stil und Oeuvre* = GERHARD SCHMIDT, *Beiträge zu Stil und Oeuvre des Jean de Liège*, in «Metropolitan Museum Journal», 4 (1971), pp. 81–107.

SCHMIDT, *Drei Pariser Marmorbildhauer* = GERHARD SCHMIDT, *Drei Pariser Marmorbildhauer des 14. Jahrhunderts*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 24 (1971), pp. 161–177.

SCHMIDT, *Zu einigen Stifterdarstellungen* = GERHARD SCHMIDT, *Zu einigen Stifterdarstellungen des 14. Jahrhunderts in Frankreich*, in *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris, Ophrys éditions, 1981, pp. 269–286.

ŠEDINOVÁ, *The Symbolism of the Precious Stones* = HANA ŠEDINOVÁ, *The Symbolism of the Precious Stones in St. Wenceslas Chapel*, in «Artibus et Historiae», 20 (1999), 39, p. 75–94.

SIVO, *Il ritratto bella donna* = FRANCESCA SIVO, *Il ritratto bella donna. Parole e immagini di un canone*, in *Le portrait. La représentation de l'individu*, Firenze, Sismel-Edizioni Galluzzo, 2006, pp. 35–56.

SMITH, *Book, Body, And The Construction Of The Self* = KATHRYN A. SMITH, *Book, Body, And The Construction Of The Self In The Taymouth Hours*, in *Negotiating Community and Difference in Medieval Europe*, a cura di SCOTT WELLS - KATHERINE SMITH, Leiden, BRILL, 2009, pp. 173–204.

STALEY, *Anne of Bohemia and the Objects* = LYNN STALEY, *Anne of Bohemia and the Objects of Ricardian Kingship*, in *Medieval Women and Their Objects*, a cura di JENNY ADAMS - NANCY MASON BRADBURY, Ann Arbor (MI), University of Michigan Press, 2017, pp. 97–122.

STANTON, *The psalter of Isabelle* = ANNE RUDLOFF STANTON, *The psalter of Isabelle, Queen of England 1308–1330: Isabelle as the audience*, in «Word & Image», 18 (2002), 4, pp. 1–27.

STEANE, *The archeology* = JOHN STEANE, *The archeology of the medieval English monarchy*, London-New York, Routledge, 1999.

STERLING, *La peinture médiévale à Paris* = CHARLES STERLING, *La peinture médiévale à Paris: 1300–1500*, I, Paris, Bibliothèque des arts, 1987.

STIELDORF, *Die Siegel der Herrscherinnen* = ANDREA STIELDORF, *Die Siegel der Herrscherinnen - Siegelführung und Siegelbild der «deutschen» Kaiserinnen und Königinnen*, in «Rheinische Vierteljahresblätter», 64 (2000), pp. 1–44.

THESANDER, *The Feminine Ideal* = MARIANNE THESANDER, *The Feminine Ideal*, London, Reaktion Books, 1997.

TINGLE, *Royal Women* = LOUISE TINGLE, *Royal Women, Intercession, and Patronage in England, 1328–1394*, tesi di dottorato, Cardiff University, 2019.

TOMEK, *Základy starého* = VÁCLAV VLADIVOJ TOMEK, *Základy starého místopisu Pražského*, IV, Praha, Nákladem společnosti, 1872.

TOUSSAINT, *Das Passional der Kunigunde* = GIA TOUSSAINT, *Das Passional der Kunigunde von Böhmen: Bildrhetorik und Spiritualität*, Paderborn-München-Wien-Zürich, Schöningh, 2003, pp. 230.

ULIČNÝ, *The Choirs of St Vitus's Cathedral* = PETR ULIČNÝ, *The Choirs of St Vitus's Cathedral in Prague: A Marriage of Liturgy, Coronation, Royal Necropolis and Piety*, in «Journal of the British Archaeological Association», 168 (2015), 1, pp. 186–233.

ULLMANN, *Individuo e società* = WALTER ULLMANN, *Individuo e società nel medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1974.

VIDIER, *Inventaire des reliques et liste des sepultures* = ALEXANDRE VIDIER, *Inventaire des reliques et liste des sepultures des rois de France qui se trouvaient dans l'abbaye de Saint-Denis au XIVe siècle*, in «Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France», 1901.

VIDIER, *Un tombier liégeois* = ALEXANDRE VIDIER, *Un tombier liégeois à Paris au XIVe siècle (1382–1383)*, in «Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France», 30 (1903), pp. 281–308.

VITRY, *L'église abbatiale de Saint-Denis* = PAUL VITRY - GASTON BRIERE, *L'église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux; notice historique et archéologique*, Paris, D. A. Longuet, 1908.

VLČEK SCHURR, *The Master of the Passional of Abbess Cunegund* = JENNIFER VLČEK SCHURR, *The Master of the Passional of Abbess Cunegund: an exploration of style, iconography and nationality*, tesi di dottorato, Glasgow, University of Glasgow, 2019.

VLČEK, *Physical and personality traits of Charles IV* = EMANUEL VLČEK, *Physical and personality traits of Charles IV, Holy Roman Emperor and King of Bohemia: a medical-anthropological investigation*, trad. di CHRISTOPHER COLTON - LUDMILA BÉBAROVÁ, Prague, Charles University in Prague, Karolinum Press, 2016.

WACKETT, *The Litfynngton Missal* = JAYNE WACKETT, *The Litfynngton Missal: Its Patron, Iconography, and Messages*, tesi di dottorato, Kent, University of Kent, 2014.

WAGNER, *Medieval Costume* = EDUARD WAGNER - ZOROSLAVA DROBNÁ - JAN DURDÍK, *Medieval Costume, Armour and Weapons*, Newburyport (MA), Dover Publications, 2014.

WAMMETSBERGER, *Individuum und Type* = HELGA WAMMETSBERGER, *Individuum und Type in den Porträts Kaiser Karls IV.*, in «Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena», 16 (1967), pp. 79–93.

WENDEBOURG, *Westminster Abbey* = EVA ANDREA WENDEBOURG, *Westminster Abbey als königliche Grablege zwischen 1250 und 1400*, XI, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1986.

WHITTINGHAM, *The Chronology of the Portraits of Richard II* = SELBY WHITTINGHAM, *The Chronology of the Portraits of Richard II*, in «The Burlington Magazine», 113 (1971), 814, pp. 12–21.

WILBERTZ, *Elisabeth von Pommern* = GISELA WILBERTZ, *Elisabeth von Pommern. Eine Kaiserin im späten Mittelalter*, in «Bohemia», 28 (1987), pp. 45–68.

WIRTH, *Le portrait du Christ* = JEAN WIRTH, *Le portrait du Christ en Occident*, in *Le portrait. La représentation de l'individu*, Firenze, Sismel-Edizioni Galluzzo, 2006, pp. 77–94.

WITTKOWER, *Individualism in Art and Artists* = RUDOLF WITTKOWER, *Individualism in Art and Artists: A Renaissance Problem*, in «Journal of the History of Ideas», 22 (1961), 3, pp. 291–302.

WIXOM, *Medieval sculpture at the Metropolitan* = WILLIAM D. WIXOM - PHILIPPE DE MONTEBELLO, *Medieval sculpture at the Metropolitan: 800 to 1400*, in «Metropolitan Museum of Art bulletin», 62 (2005), 4.

WOLTERS, *Ein Hauptwerk der niederländischen Skulptur* = WOLFGANG WOLTERS, *Ein Hauptwerk der niederländischen Skulptur des 14. Jahrhunderts in Venedig*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 13 (1967), 1, pp. 185–189.

WRIGHT, *The Reinvention of the Portrait* = GEORGIA SOMMERS WRIGHT, *The Reinvention of the Portrait Likeness in the Fourteenth Century*, in «Gesta», 39 (2000), pp. 117–134.

ŽEMLIČKA, *Století posledních Přemyslovců* = JOSEF ŽEMLIČKA, *Století posledních Přemyslovců*, Praha, Melantrich, 1998.

ZIRPOLO, *(De)Constructing the Madonna's Cloth of Honor* = LILIAN ZIRPOLO, *(De)Constructing the Madonna's Cloth of Honor: Pieced Cloths in Late Medieval Italian Paintings, Their Origins, and Iconographic Significance*, in «Explorations in Renaissance Culture», 47 (2021), 2, pp. 196–232.

RINGRAZIAMENTI

Sono grata alla mia relatrice la prof.essa Michela Agazzi per avermi seguito in questo percorso e delle sue correzioni per la mia prosa tutt'altro che ottima. Ringrazio la prof.essa Petra Oulíková, che ha seguito le fasi iniziali di questa idea di ricerca, e la prof.essa Helena Dáňová per aver condiviso con me i suoi appunti e aver chiarito i miei dubbi.

Un grazie, in ordine sparso, a Tim Berners-Lee, per la sua idea senza il quale questa tesi non avrebbe mai visto la luce; alla BAUM e i suoi libri; al Ministero della cultura di Francia e i suoi progetti di digitalizzazione; a Gerhard Schmidt per essersi interessato a tutte le cose che mi interessavano.

Un grazie ai miei fratelli, Paolo e Tito, che nella vita mi hanno insegnato a discutere e che serve più di qualche certezza per difendere un'idea. Ringrazio mia madre per le correzioni e per avermi portato nei musei quando ero bambina, e di voglia non ne avevo; mio padre per discutere con me di tutto, tranne che di arte; a mia nonna che ha sempre lasciato spazio alla mia fantasia, così che io oggi possa usarla quasi dappertutto, e a mio nonno, per la sua fiducia nelle mie capacità al di là del risultato.

La mia gratitudine va a Gianmarco che mi ha accompagnata in questo processo, a volte travagliato, spalla a spalla, con la sua simpatia e il suo esaltazione, senza cui questa tesi e io non esisteremmo nello stesso tempo e luogo; sono grata a Fabio, compagno formidabile di biblioteca e al suo magico miscuglio di leggerezza e intelligenza, e Sara, per ascoltarmi sempre qualunque cosa io abbia da raccontarle e per la sua indefessa fiducia nella mia persona; a Cosima, che ormai sa recitare a memoria tutte le versioni di questa tesi, per le nostre chiacchierate (e risate) che mi fanno sempre sentire una persona vera; a Camilla, Marco, Alessio e Tommaso che mi hanno seguito in tanti periodi della mia vita, ricordandomi nei momenti di crisi che questa fase è importante ma è anche una delle tante; a Valentina, per aver creato con me un corso magistrale fatto di medioevo, ABBA, risate e 1204; a Caterina che nelle nostre lunghe passeggiate, sempre rasserenanti e rinvigorenti, ha sempre ascoltato il gossip medievale; ad Alessandra e Pietro, che hanno reso

luminosi tanti giorni che non avevano niente da dire; grazie ad Agnese, più o meno per tutto il resto.