

BOLLETTINO
STORICO-BIBLIOGRAFICO
SUBALPINO

Anno CXIV - 2016
Fascicolo I - Gennaio - Giugno

E S T R A T T O

Estratto dal *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*
CXIV 2016 - Fascicolo I - Gennaio - Giugno

BOLLETTINO STORICO-BIBLIOGRAFICO SUBALPINO

Fondato nel 1896

Publicazione semestrale

Consiglio di Presidenza della Deputazione

RENATA ALLIO, GIAN SAVINO PENE VIDARI, GIUSEPPE RICUPERATI,
GIUSEPPE SERGI, ISIDORO SOFFIETTI

Comitato di Redazione

LUCIANO ALLEGRA, RENATA ALLIO, PATRIZIA CANCIAN (*segretaria di redazione*),
RINALDO COMBA, GIAN GIACOMO FISSORE, GUIDO GENTILE, MARIA CARLA LAMBERTI,
UMBERTO LEVRA, SERGIO RODA, GIUSEPPE SERGI (*direttore*), ALDO A. SETTIA,
ISIDORO SOFFIETTI

FRANCESCO CISELLO, <i>Dai canonici al capitolo: il collegio cattedrale di Torino tra vescovo e città (1000-1226)</i>	pag. 5
MATTEO ARCANGELI, FRANCESCO SURDICH, <i>Un piemontese in Egitto al servizio di Mohammed Alì: Carlo Boreani (1798-1850)</i>	» 69
LEO SANDRO DI TOMMASO, <i>Una biblioteca storica per il cittadino valdostano. Manuali, monografie e cantieri didattici in Valle d'Aosta (1925-2013)</i>	» 125

NOTE E DOCUMENTI

GUIDO GENTILE, <i>Costantinopoli o Aquisgrana e altre questioni. Sull'iconografia di due dipinti di Bernardo van Orley conservati a Torino, nella Galleria sabauda, e a Bruxelles, nei Musées royaux des beaux-arts</i>	» 257
FABIO ROMANONI, <i>La rifondazione di Ciriè nel medioevo entro l'area d'influenza dei marchesi di Monferrato</i>	» 309

RECENSIONI

EZIO CLAUDIO PIA, <i>La giustizia del vescovo. Società, economia e Chiesa cittadina ad Asti tra XIII e XIV secolo</i> (Gian Giacomo Fissore)	» 353
<i>Borghi nuovi. Paesaggi urbani del Piemonte sud-occidentale. XIII-XV secolo</i> , a cura di RINALDO COMBA, ANDREA LONGHI, RICCARDO RAO (Angelo Marzi)	» 354
<i>Castello di Masino. Catalogo della Biblioteca dello Scalone</i> , a cura di LUCETTA LEVI MOMIGLIANO e LAURA TOS, I (A-C), II (D-K) (Gian Savino Pene Vidari)	» 361
<i>Repertorio etimologico piemontese</i> (REP), a cura di ANNA CORNAGLIOTTI (Remo Bracchi)	» 368
CATERINA BONZO, <i>L'inevitabile superamento della tradizione. Il destino del fedecomesso nel secolo XIX</i> (Gian Savino Pene Vidari)	» 371
ANDREA NICOLOTTI, <i>Il processo negato. Un inedito parere della Santa Sede sull'autenticità della Sindone</i> (Franco Quaccia)	» 374
ANDREA DÉSANDRÉ, <i>Sotto il segno del Leone. Genesi dell'autonomia valdostana tra forze locali e poteri centrali</i> (Maria Carla Lamberti)	» 379

NOTIZIE DI STORIA SUBALPINA	» 385
---------------------------------------	-------

PREMI DELLA DEPUTAZIONE	» 427
-----------------------------------	-------

Abbonamento annuo (2 fascicoli) € 70,00 (estero € 90,00); il singolo fascicolo € 40,00 (estero € 50,00). Conto corrente bancario IBAN IT06G020080104600000515160 intestato alla Deputazione Subalpina di storia patria, Palazzo Carignano, 10123 Torino

DEPUTAZIONE SUBALPINA DI STORIA PATRIA

BOLLETTINO
STORICO-BIBLIOGRAFICO
SUBALPINO

Anno CXIV 2016

Primo semestre

TORINO - PALAZZO CARIGNANO

NOTE E DOCUMENTI

Costantinopoli o Aquisgrana e altre questioni. Sull'iconografia di due dipinti di Bernart van Orley conservati a Torino, nella Galleria sabauda, e a Bruxelles, nei Musées royaux des beaux-arts

1. Le tracce del canonico du Viez conducono a Reims. - 2. Un «soggetto controverso». - 3. Il racconto dipinto, alla luce di una radiografia e della leggenda del viaggio di Carlomagno in Oriente. - 4. Un'immagine modificata. - 5. *Costantinopoli o Aquisgrana?* - 6. Il sistema iconografico del 'retable' originario. La tavola di Bruxelles. - 7. Carlomagno come re di Francia.

1. Le tracce del canonico du Viez conducono a Reims

Il recente restauro del dipinto della Galleria Sabauda attribuito a Bernart van Orley (tav. 2)¹, ha rivelato che la tavola (ora misurante 106 x 95 cm) subì non solo una riduzione sul lato superiore ma anche l'occultamento sotto una vernice scura di quanto era raffigurato a tergo. È così emersa nel ricupero del dipinto tergale la figura di un canonico (fig. 1), rivestito dell'almuzia e inginocchiato in contemplazione del Cristo che cade

L'uso delle fotografie e dei documenti del restauro del dipinto della Galleria Sabauda è stata cortesemente concessa dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, Polo Reale di Torino; la riproduzione della tavola dei Musée Royaux dei Bruxelles è stata cortesemente autorizzata dalla Section peinture ancienne dei Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹ Inv. 317. Il restauro è stato eseguito, col sostegno della Consulta per la valorizzazione dei beni artistici e culturali di Torino, dal laboratorio Rinetti sotto la direzione della Dr.ssa Paola Astrua per la Galleria Sabauda. L'opera, insieme con la tavola dei Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, è stata esposta nella mostra «Meraviglie della Galleria Sabauda. Dieci restauri dalle collezioni dei fiamminghi e di Riccardo Gualino», Torino, Galleria Sabauda, 22 febbraio - 23 maggio 2010.

sotto la croce nella salita al Calvario: della scena principale (che si estende a tergo di un'altra tavola conservata a Bruxelles²) (tav. 1), nella porzione conservata a Torino, si scorgono la sola figura di uno sgherro e, nello sfondo, la Vergine che sviene sorretta dal discepolo Giovanni. La scritta che scorre sul bordo del panno che ricopre il pluteo o piccolo *prie-Dieu* posto con un libro di preghiere dinanzi all'ecclesiastico consente di cogliere alcuni dati di non lieve rilevanza per la storia del dipinto e il suo verosimile riferimento a uno specifico ambiente culturale.

L'iscrizione (fig. 2)³, danneggiata da abrasioni della pellicola pittorica su cui è applicata, è leggibile come segue:

DOMINI. PETRI. DU. VIEZ. CANONICI. CONDAM. CONVENTUS. REYMENSIS⁴.

La scrittura si presenta come un'elaborazione della gotica «textualis formata», analoga a quella che si riscontra diffusamente in Francia e nei Paesi Bassi, in funzione epigrafica, sino al Cinquecento avanzato. Le fioriture svolazzanti delle aste paiono conferirle una particolare importanza e un'eleganza marcatamente tradizionale. Peraltro le forme e i moduli non costanti dei caratteri (le ultime parole sono schiacciate sotto una piega del panno a cui paiono aderire) sembrano denotare una certa artificiosità e qualche impaccio⁵. L'iscrizione si dispone con fatica sulle ondulazioni del tessuto sul

² A. GALAND, *The Bernard van Orley Group (Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, The Flemish Primitives VI)*, Brussels 2013, pp. 173-197.

³ La fotografia qui pubblicata, eseguita dopo la rimozione delle vernici e prima del risarcimento delle abrasioni, lascia scorgere come queste abbiano in parte cancellato alcune lettere, che però si possono ricostruire in base ai tratti superstiti.

⁴ *condam* aggiunto sopra il rigo. La lettura di «conventus» è resa incerta dalle abrasioni e dai graffi. Si può ravvisare all'inizio il segno di abbreviatura *con* legato alla *v* e intravedere il segno di abbreviatura di *n* sopra *e*. Per il significato di «conventus» come «collegium canonicorum» cfr. C. DU FRESNE DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, 2, Niort 1883-1887, col. 546. Ho dato una comunicazione verbale di questa lettura e della ricerca in corso sul personaggio in questione in occasione della presentazione del dipinto restaurato (sopra n. 1). In seguito il riferimento a un canonico della cattedrale di Reims è stato riportato da B. MEIJER, G. SLUITER, P. SQUELLATI BRIZIO, *Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collections, III, Piedmont and Valle d'Aosta*, 2, Firenze 2011, p. 167; GALAND, *The Bernard van Orley Group* cit., p. 194 ha dato una trascrizione parziale dell'iscrizione citando la lettura della parola *Reym.* proposta dallo scrivente.

⁵ Ben diverso esempio di sapiente eleganza e perfetta regolarità formale offrono le scritte che si svolgono su cartigli movimentati attorno alle figure dei santi Tommaso e Mattia all'esterno degli sportelli dell'altare della corporazione dei falegnami e bottai, dipinto da van



Fig. 1. BERNARDO VAN ORLEY, *Un canonico in preghiera dinanzi a Cristo che sale al Calvario*; nello sfondo, lo svenimento della Vergine. Particolare. Torino, Galleria Sabauda, inv. 317.

quale appare tracciata, sì da lasciar percepire un'apposizione non originaria; lo stemma dipinto più in alto su di un foglietto di carta⁶, è applicato alla superficie pittorica senza realistica adesione al panno che in apparenza lo supporta. L'autore dell'iscrizione, imitando uno stile autorevole e antiquato, sembra voler dare al messaggio un carattere ufficiale e per così dire storico, anche se incorre in un'anomalia linguistica designando il capitolo canoniale della cattedrale di Reims con l'abbreviatura «Reym.» (Reymensis), che riflette il toponimo francese corrente, anziché il curiale «Remensis».

È significativo l'uso del genitivo «domini Petri du Viez», che pare asserire non tanto l'identità del canonico raffigurato (nel qual caso si sarebbe piuttosto usato il nominativo), quanto un diritto di *Petrus du Viez* sul *retable* di cui la tavola faceva parte. La parola «quondam» inserita sopra il rigo ha l'aria di un'aggiunta dettata dalla preoccupazione di precisare o aggiornare lo stato del personaggio, ormai trapassato, come un *de cuius*.

L'iscrizione consente di individuare l'ecclesiastico in essa menzionato. Dalle liste dei canonici del capitolo cattedrale di Reims⁷ compilate in base ai documenti capitolari negli anni 1720-1730 dal canonico Jean Herman Weyen⁸ e, indipendentemente da questo, verso il 1790, dal segretario del capitolo Murtin⁹, apprendiamo che un Petrus Wyet, prete di Reims, dottore in teologia, non ammesso una prima volta nel 1539 alla successione in una prebenda canonica, vi fu accolto il 26 febbraio 1550. La raccolta degli epitafi aggiunta dal Weyen alle sue liste dei canonici riporta un'iscrizione che, posta tra la scuola di diritto e il chiostro (il «Préau») della cattedrale, nel quale si trovavano gli avelli dei canonici, segnava la sepol-

Orley tra il 1515 e il 1520 per Notre Dame du Sablon a Bruxelles. Cfr. GALAND, *The van Orley Group* cit., pp. 147-171, in particolare la riproduzione a p. 148.

⁶ I colori sono alterati, si nota solo una terza ondata posta in fascia.

⁷ Si veda, sul capitolo cattedrale di Reims e le liste di canonici qui citate, l'introduzione di P. DESPORTES a *Fasti Ecclesiae Gallicanae*, III: *Diocèse de Reims*, 1998; inoltre P. DEMOUY, *La cathédrale de Reims et le cloître Notre-Dame au temps de Guillaume Fillastre*, in *Humanisme et culture géographique à l'époque du Concile de Constance autour de Guillaume Fillastre* (Atti del colloquio 18-19 dicembre 1999, Università di Reims), a cura di D. MARCOTTE, Turnhout 2002, pp. 25-35.

⁸ J. H. WEYEN, *Dignitates ecclesiae metropolitanae Remensis*, Reims, Bibliothèque Municipale, ms. 1773, cc. 311r (prebenda 53): «Petrus Wyet presbiter Remensis diaconus, doctor theologiae ... 26 febr. 1550 virtute graduum per obitum Adriani Sorin obtinuerat praebendam»; cfr. anche 407r, 430r («1539. Petrus Wyet non receptus»), 431r, 472v, 513v.

⁹ Reims, Bibliothèque Municipale, ms. 1775, cc. 163, 197, 236v.



Fig. 2. L'iscrizione apposta al dipinto di fig. 1, riprodotta durante il restauro.

tura di « Pierre Wyet, prestre, docteur en théologie et doyen des facultez de Paris et de Reims, natif de Boul sur Suipe¹⁰, âgé de 90 ans le 21 juillet 1598 »¹¹. Dunque, Pierre Wyet, Vuiet o du Viez (come nell'iscrizione: la variazione grafica è normale nello spazio francofono del Cinquecento) era un ecclesiastico di riguardo e di non modesto livello accademico. Questi, peraltro, era ancora fanciullo o al più ragazzo all'epoca dell'esecuzione della tavola di van Orley, se questa per ragioni stilistiche va datata negli anni 1515-1520 o poco dopo. L'iscrizione risale ovviamente a un'epoca più avanzata e se doveva valere anche come una fittizia identificazione del personaggio inginocchiato in preghiera, come di solito è rappresentato il donatore, potrebbe essere stata apposta dopo la morte del *quondam* canonico (1598), quando meno facilmente si sarebbero sollevate obiezioni circa la somiglianza del personaggio ritratto coll'asserito titolare del dipinto, ma interessava attestare, probabilmente, ad effetti successivi, il suo diritto sul *retable*, se non anche il patronato che gli poteva competere sull'altare sul quale questo si trovava. Si può supporre che questa attestazione di proprietà abbia poi motivato la cancellazione di tutto il verso della tavola torinese sotto una tinta scura, quando il dipinto, isolato dall'insieme cui apparteneva e ridotto nel contorno, divenne oggetto di collezionismo come opera a sé stante e si volle obliterare, con la rimozione dell'immagine dipinta sul retro, quanto poteva denunciare la sua inerenza ad un più ampio contesto originario. Ad ogni modo, l'iscrizione dovette essere aggiunta quando la tavola in questione non era isolata dal *retable* di cui faceva parte, e sul quale appariva in tutta evidenza, nell'assetto feriale a sportelli chiusi. Purtroppo nulla ci dice riguardo all'effettiva committenza.

2. Un « soggetto controverso »

La tavola torinese (tav. 3) ha goduto di una copiosa letteratura che mi

¹⁰ Boul-sur-Suipe (Marne).

¹¹ WEYEN, *Dignitates* cit., cc. 480-492. Cfr. H. JADART, *Les inscriptions de Notre-Dame de Reims. Textes relevés sur les monuments originaux, suivis des extraits requerrés par J.-H. Weyen, au XVIII^e siècle, annotés et communiqués à l'Académie de Reims dans la séance du 13 décembre 1901. Extraits de toutes les épitaphes du Préau et de l'Eglise de Notre-Dame de Reims*, in « Travaux de l'Académie de Reims », 118/II (1904-1905), pp. 1-280, in particolare p. 245.

permetto di ricapitolare, almeno con riguardo alle varie asserzioni ed ipotesi che progressivamente proposte e intrecciate hanno a lungo condizionato la questione della provenienza dell'opera e la sua interpretazione iconologica.

Il dipinto è segnalato nel 1766 e nel 1780 da Carlo Giuseppe Ratti come presente a Genova in palazzo Durazzo, quale opera di « Alberto Duro esprimente la funzione del sacro crisma celebrata alla presenza di un re di Francia »¹². Con una tale attribuzione e lo stesso titolo il dipinto era ancora designato nell'inventario della collezione Durazzo redatto nel 1823 dall'ingegner Brunati e dal marchese Marcello Durazzo¹³ e nel 1824, quando se ne trattava l'acquisto per il re di Sardegna¹⁴. Così ancora era indicato nel 1833, quando fu trasferito a Torino¹⁵. Qui Roberto d'Azeglio (1846)¹⁶ attribuì il dipinto a Luca di Leyda e ne interpretò il soggetto come *Consacrazione di un re di Francia*. A fine secolo Jakob Burckhardt¹⁷, Wilhelm von Bode e H. Hymans¹⁸ riconobbero l'autore come Bernart van Orley e precisarono il soggetto come: *Un re di Francia guarisce gli scrofolosi*.

¹² C. G. RATTI, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura ed architettura*, Genova 1766, p. 182. Cfr. anche l'edizione ampliata e accresciuta dall'autore, Genova 1780, p. 209. Cfr. L. LEONCINI, G. SLUITER, scheda 4, in *Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della Collezione Durazzo* (Catalogo della mostra, Genova, 14 luglio-3 ottobre 2004), Genova 2004, p. 216.

¹³ *Nota dei quadri, pitture, sculture ed oggetti d'arte esistenti nel palazzo proprio del sig. marchese Marcello Durazzo gentiluomo di camera di S.M. posto lungo la strada Balbi in Genova*, 17 giugno 1823, trascrizione di C. ARNALDI DI BALME, in *Musei d'arte a Torino. Cataloghi e inventari delle collezioni sabaude*, a cura di S. PINTO, V, Torino 1994, pp. 5-7.

¹⁴ P. ASTRUA, *La quadreria del Palazzo Reale di Genova e la Reale Galleria di Torino durante la Restaurazione*, in *Tintoretto a Rubens* cit., pp. 76-78.

¹⁵ Cfr. F. PEZZI, *Nota per doppio originale dei quadri ... Genova 22 aprile 1833 d'ordine del m.se d'Azeglio*, in *Musei d'arte* cit., p. 15.

¹⁶ R. D'AZEGLIO, *La Reale Galleria di Torino illustrata*, IV, Torino 1846, tav. CLIII, dove il dipinto è riprodotto su disegno di Lorenzo Metalli dall'incisore G. Carelli. In seguito C. BENNA, *Catalogue des tableaux, bas-reliefs et statues de diverses écoles exposés dans la Galerie Royale de Turin*, Turin 1857, riporta il titolo: *Le couronnement d'Henry IV de France*, già presente nell'*Elenco de' quadri della Reale Pinacoteca* redatto nel 1851 e poi rimasto nell'inventario del 1866. G. VICO, *Indicazione sommaria dei quadri e dei capi d'arte della R. Pinacoteca di Torino*, Firenze 1866, attribuendo il quadro a « Scuola di Cologna » torna al titolo *Consacrazione di un re di Francia*.

¹⁷ J. BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, I, *Neuere Kunst*, Leipzig 1893, p. 62.

¹⁸ CAREL VAN MANDER, *Le livre des peintres: vie des peintres flamands, hollandais et allemands* (1604), traduction, notes et commentaires par H. HYMANS, I, Paris 1884-1885, p. 134.

Tale interpretazioe fu poi in parte ripresa da Marc Bloch, nel suo libro su *Les rois thaumaturges* (1924), il cui frontespizio reca la riproduzione del dipinto in questione. Bloch, però, mantenendo l'identificazione dei miseri che appaiono a destra, nel cortile (tav. 4), come scrofolosi in attesa di farsi toccare e sanare dal re, vide nella scena principale non l'atto dell'unzione, bensì « la comunione del re sotto le due specie, secondo il privilegio della dinastia ». Interpretando l'oggetto sostenuto da un vescovo dinanzi al sovrano (fig. 3) come una patena vuota ne dedusse che « il re si è appena comunicato con l'ostia e si accinge a comunicarsi con il vino del calice »¹⁹.

Allo studio di Marc Bloch si è riferita di recente Federica Volpera. Secondo una pratica attestata all'epoca di Carlo VIII, il re di Francia, dopo essere stato unto a Reims, si recava in pellegrinaggio al priorato di Corbeny, dove erano conservati i resti del santo taumaturgo Marcolfo, che era invocato per la guarigione delle scrofole: ivi, dopo aver pregato davanti alla tomba del santo, il re compiva il rito del tocco su alcuni infermi²⁰. La studiosa interpreta quindi il dipinto torinese come: « il re di Francia, dopo la sua consacrazione, rende grazie a Dio davanti alla cassa di san Marcolfo prima di toccare i malati »²¹.

Vedremo però più avanti come le interpretazioni ora considerate non concordino con ciò che fu acquisito riguardo all'effettiva iconografia del dipinto e alla sua fonte narrativa.

¹⁹ M. BLOCH, *I re taumaturghi*, Torino 1989² (trad. it. di *Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Paris 1924), p. 354.

²⁰ Cfr. BLOCH, *I re taumaturghi* cit., p. 219 sgg.

²¹ F. VOLPERA, *La tavola di Bernard van Orley della Galleria Sabauda di Torino: una nuova interpretazione iconografica*, in « Iconographica. Rivista di iconografia medievale e moderna », VIII (2009) pp. 98-104, in particolare p. 103, nota 11, fonda tale interpretazione anche sull'iscrizione che corre anteriormente sul bordo della cassa, intesa come sepolcro del santo, e che includerebbe una variazione del nome di san Marcolfo (Marcoul, Marcouf). Vi scorgo invece una scrittura meramente fittizia e ornamentale come quelle che ricorrono sin dal tardo Quattrocento in sculture e pitture (cfr. P. Y. LE POGAM, *La sculpture à la lettre, Promenade épigraphique au département des Sculptures du musée du Louvre*, Paris Milan 2008, p. 45). La lettura, ora favorita dal recente restauro, dà la sequenza: MOIA+EVLVHF+TOENPR+INTRA, in cui non ravviso un apparente significato. Lo stesso van Orley, nel trittico della corporazione dei falegnami e bottai (1515-1520, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) inserisce, nel bordo del manto di san Mattia, che viene decapitato, un'iscrizione affine, accanto al nome dell'apostolo.



Fig. 3. BERNARD VAN ORLEY, *Carlomagno a Costantinopoli riceve il dono di reliquie della Passione di Cristo*. Torino, Galleria Sabauda, inv. 317. Particolare.

Una diversa linea interpretativa era stata introdotta da Alphonse Jules Wauters, il quale in un opuscolo pubblicato a Bruxelles nel 1899²², asserì che il dipinto torinese rappresenta la consegna, fatta nell'anno 869 in Eichstädt dal vescovo Otgero al re Carlo il Calvo ed a Baldovino Braccio di Ferro conte di Fiandra di reliquie di Santa Valburga, che poi costoro donarono alla chiesa di Furnes. Il *retable* di cui la tavola faceva parte fu quindi identificato da Wauters con quello che fu commissionato nel 1515 dalla Confraternita della Santa Croce di Furnes, in Fiandra, a Bernart van Orley, residente a Bruxelles, e che il pittore consegnò compiuto cinque anni dopo²³. Il Wauters allegava una descrizione fornita da tale Breynaert, il quale avrebbe attestato nel 1794 che la pittura si trovava ancora nella chiesa di Santa Valburga e offriva « la représentation historique de l'arrivée de la relique de la sainte Croix en cette ville, et de l'autel où elle fut déposée »²⁴. La chiesa di Santa Valburga in Furnes aveva avuto in dono dal conte Roberto di Fiandra, di ritorno dalla Terrasanta, una reliquia della Santa Croce e la confraternita di Furnes era dedicata alla venerazione di questa reliquia. Il Wauters conciliava le due indicazioni ravvisando nel quadro di Torino quattro rappresentazioni: la consegna della cassa delle reliquie di Santa Valburga a Carlo il Calvo e a Baldovino Braccio di Ferro, l'arrivo a Furnes della reliquia della santa Croce, l'altare della confraternita della Santa Croce nella chiesa di Santa Valburga con la reliquia della Croce, la devozione degli infermi alle reliquie conservate in quella chiesa.

Alessandro Baudi di Vesme recensendo l'opuscolo di A. J. Wauters, dopo aver premesso che l'interpretazione di questi quanto al significato del

²² A. J. WAUTERS, *Le retable de Sainte Walburg: commandé en 1515 à Bernard Van Orley par la confrérie de la Sainte Croix de Furnes*, Bruxelles 1899.

²³ Per i documenti contabili della confraternita, conservati a Veurne, Stadsarchief, cfr. GALAND, *The Bernard van Orley Group* cit., pp. 403, 405, 407.

²⁴ La descrizione del Breynaert era stata pubblicata, in traduzione francese, da C. L. CARTON e E. VAN DE PUTTE, *Collégiale de Sainte-Walburge*, in «Annales de la Société d'Émulation de Bruges», XIII (1861-1863), p. 150: «A côté du portail de l'église est une place carrée. Au mur du côté-ouest se trouve un tableau qu'a servi autrefois de retable à l'autel de la Sainte-Croix et qui se fermait au moyen de volets. Ce qui est prouvé par la représentation historique de l'arrivée de la relique de la sainte Croix, en cette ville, et de l'autel où elle fut déposée. Ce tableau est peint sur bois et représente la sortie de Jésus des portes de Jerusalem, où sainte Veronique rencontre Jésus. Il représente aussi le Crucifiement et la Descente de la Croix.» Cfr. GALAND, *The Bernard van Orley Group* cit., pp. 173 e 416.

dipinto è « estremamente verosimile », aggiunge: « non osiamo però dire: la sola vera ». Obietta peraltro che, se il dipinto di van Orley risultava ancor presente nella chiesa di Furnes nel 1794, la tavola poi acquisita alla Sabauda si trovava già parecchi anni prima di quella data nel palazzo Durazzo a Genova dove era menzionata da Carlo Giuseppe Ratti nell'*Istruzione di quanto può vedersi di bello in Genova* (citata con riferimento all'edizione del 1780). Non solo, ma ritiene naturale che « trattandosi di un dipinto ordinato dalla confraternita della Santa Croce e da collocarsi sull'altare che conteneva la reliquia della Santa Croce, a questa si riferissero i soggetti espressi nei differenti scomparti, o per lo meno quelli dello scomparto principale », mentre nel quadro di Torino non apparirebbe « cosa alcuna che abbia relazione con la Santa Croce »²⁵.

Ulteriori riserve sono espresse da Max Jacob Friedländer nel 1930²⁶. Questi non rifiuta l'identificazione del dipinto torinese come parte dell'altare di Furnes ma dissente dall'interpretazione che il Wauters, sulla scorta del Breynaert, aveva dato dell'iconografia del dipinto in questione e dell'organizzazione del complesso al quale veniva riferito. Nota che la prospettiva del dipinto torinese con punto di fuga a sinistra lascia intendere che la tavola costituisse lo sportello destro di un originario *retable*. Per Friedländer l'avvenimento raffigurato nella tavola di Torino non concerne il dono delle ossa di santa Valburga da parte di Carlo il Calvo alla chiesa di Furnes: di quelle ossa non v'è traccia. La santa patrona della chiesa di Furnes doveva avere un suo altare e non vi sarebbe fondamento per asserire che nell'altare della confraternita della Santa Croce si facesse riferimento alla leggenda delle sue reliquie. La scena dovrebbe dunque essere chiarita con la storia della confraternita, che parla del dono di una reliquia della santa Croce. Friedländer scorge infatti, ritta sull'altare, una teca oblunga a sezione quadrata, riccamente ornata, che, quanto alla forma, gli pare adatta a contenere un frammento della Santa Croce. Risulterebbe quindi

²⁵ A. BAUDI DI VESME, A. J. Wauters, *Le retable de Sainte-Walburge*, in «L'arte», III (1900), p. 132, conclude osservando che il dipinto torinese non poteva quindi costituire la parte centrale del retable in questione e resterebbe impregiudicata l'ipotesi già espressa da G. F. Waagen, che il pezzo centrale del retable fosse la *Discesa dalla Croce* del Museo di San Pietroburgo.

²⁶ M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, VIII: *Jan Gossart und Bernard van Orley*, Berlin 1930, pp. 90-94.

dimostrata l'identificazione del dipinto torinese con lo sportello destro dell'altare di Furnes, giacché parrebbe « inverosimile sino all'impossibilità » che verso il 1520 nei Paesi Bassi si dessero due trittici sul cui lato destro esterno si vedesse un altare con reliquiari di tal sorta. Il *retable* già conservato nella chiesa di Furnes avrebbe presentato al centro, la Crocifissione tra altre due rappresentazioni della Passione e ai lati due scene storiche relative alla reliquia della S. Croce; a sportelli chiusi, all'esterno, la storia dell'arrivo della reliquia della santa Croce a Furnes e l'altare su cui era stata deposta. Quanto all'obiezione mossa dal Baudi di Vesme, che il dipinto già menzionato nel 1780 come conservato nella collezione di Marcello Durazzo non potesse essere descritto più tardi come ancora esistente a Furnes, Friedländer, che tiene per vera la provenienza originaria quale fu proposta da Wauters, supera la discrepanza cronologica supponendo che la relazione del Breynaert, che si presumeva redatta alla fine del Settecento, fosse nient'altro che una copia di un testo notevolmente più vecchio: il quadro sarebbe già scomparso dalla sede originaria quando J. B. Descamps nel *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* (Bruxelles 1769) descrivendo la chiesa di Furnes non citava il difficilmente trascurabile dipinto d'altare di van Orley. Quanto alla cronologia dell'opera e alla sua produzione il cospicuo studioso dell'antica pittura fiamminga conclude che di certo il dipinto fu eseguito nella bottega di van Orley tra il 1515 e il 1520. Il ritardo nella fornitura dell'opera gli pare spiegabile in rapporto agli impegni assunti in quegli anni dall'artista di Bruxelles con la casa d'Asburgo, essendo pagato nel 1515 per vari ritratti, e poi dal 1518, quando divenne pittore ufficiale di Margherita d'Austria. Tale datazione risponde ai caratteri stilistici della tavola conservata a Torino, che secondo il Friedländer si colloca al seguito dell'altare degli Apostoli o della corporazione dei falegnami e bottai di Bruxelles (diviso tra i musei reali di Bruxelles e il Kunsthistorisches Museum di Vienna) e prima dell'altare di Giobbe, del 1521 (conservato a Bruxelles nei musei Reali).

Successivamente lo stesso Friedländer, nel 1933²⁷, ritornò sugli argomenti che il Wauters aveva tratto dalla citazione del Breynaert per osser-

²⁷ M. J. FRIEDLÄNDER, *Van Orleys Altar des Heiligen Kreuzes zu Furnes*, in «Pantheon», 10 (1933), pp. 297-304.

vare che la data 1792 (o 1794), attribuita a quella testimonianza, era finita nella letteratura critica attraverso un'inesatta trascrizione. Ne sarebbero responsabili C. L. Carton e F. van de Putte (1861-1863) che, pubblicando i documenti relativi al dipinto d'altare di Furnes, opinarono che Breynaert lo avesse ancora visto prima della venuta dei francesi e delle asportazioni da essi perpetrate. Riportando la notizia data dal Breynaert ad epoca più antica resterebbe superata l'incongruenza cronologica rilevata dal Baudi di Vesme.

Al Friedländer la rappresentazione offerta dal dipinto torinese appare pertinente alla storia della reliquia della santa Croce, ma ammette di non saperla tutta riconoscere nella narrazione pittorica. Per la restituzione dell'insieme originario segnala nel contributo del 1933 un elemento essenziale, una tavola giunta da una collezione privata francese sul mercato antiquario e che sarà acquisita l'anno appresso ai Musées Royaux di Bruxelles²⁸ (tav. 2). Dipinta sui due lati costituisce lo sportello che doveva far riscontro alla tavola torinese; ha misure (102,9 x 95,5 cm) con questa compatibili e subì anch'essa una riduzione, nei lati superiore e inferiore: entrambe in origine erano sagomate in alto in modo che, come d'uso nei *retables* fiamminghi della stessa epoca, gli sportelli chiusi, aderendo alla cassa, disegnavano superiormente un profilo mistilineo risalente al centro a guisa di *accolade*²⁹. Vi è raffigurata Sant'Elena che insieme con Costantino è ricevuta a Roma dal papa; a tergo, in monocromo, il Cristo che, trascinato da sgherri, cade sotto la croce nella salita al Calvario³⁰. Di conseguenza Friedländer deve correggere ciò che prima aveva inteso a proposito dell'altare di Furnes. La scena dipinta in monocromo a tergo della tavola di Bruxelles appariva all'esterno del *retable*, a sportelli chiusi, e doveva proseguire sul corrispondente prospetto della tavola di Torino (che non era visibile prima del recente restauro). Rileggendo quindi la descrizione

²⁸ Inv. 4999. GALAND, *The Bernard van Orley Group* cit., pp. 173-197.

²⁹ A tergo della tavola di Bruxelles è rimasta una parte del fregio *flamboyant* che correva lungo il margine superiore.

³⁰ La diversità tra l'esecuzione accurata, descrittiva, delle due scene dei lati interni e quella libera, corsiva, del prospetto esterno, induce il Friedländer a ritenere, sulla base dei documenti relativi alla fornitura dell'altare di Furnes, che il pittore realizzasse le prime nel 1515 e poi, occupato in altre, importanti commissioni, ritardasse la seconda sin verso il 1520: la forzata espressività di quest'ultima gli pare vicina allo stile dell'altare di Giobbe (1521).

che il Breynarts dava dell'altare di Furnes Friedländer ritiene che il *retable* rappresentasse all'esterno l'incontro di Cristo con la Veronica. In effetti il Breynaert accennava a questa scena come distinta dalle altre, che dovevano rappresentare la Crocifissione e la Deposizione dalla croce. Invece la raffigurazione di Costantino e Sant'Elena davanti al papa non trova riscontro nella descrizione del Breynaert. Peraltro l'evocazione di Sant'Elena, scopritrice della vera croce di Cristo, sarebbe stata pertinente sull'altare di una confraternita della Santa Croce. Breynaert avrebbe dunque menzionato impropriamente le due scene dipinte sui lati interni degli sportelli. Ad ogni modo, per Friedländer, il *retable* che presentava queste figurazioni doveva esser quello della confraternita di Furnes giacché gli sembra impossibile che van Orley ne dipingesse due in cui si rappresentava una cappella colla reliquia della Croce e la Salita al Calvario.

La provenienza delle tavole di Torino e di Bruxelles dal perduto *retable* di Furnes è invece negata da Ludwig Baldass in un saggio complessivo sull'opera di van Orley (1944)³¹. Quanto ai soggetti, questi vede nella prima solo la rappresentazione di un'azione rituale in presenza di un re di Francia, forse san Luigi. La scena rappresentata nella seconda non gli pare compatibile con la storia dell'invenzione della croce, come è raccontata dalla *Legenda aurea*: sebbene l'episodio dipinto nello sfondo si lasci interpretare come l'apparizione del segno della croce a Costantino³², la *Legenda* non parla di un incontro precedente o successivo dell'imperatore e della madre con il papa; e neppure la scena principale palesa un riferimento alla storia della conversione di sant'Elena da parte di papa Silvestro come è narrata dalla stessa fonte. Inoltre Baldass dubita che la dama in primo piano sia sant'Elena, perché i suoi tratti paiono più giovanili di quelli del barbuto sovrano. Costui non sarebbe Costantino ma forse un crociato, e si potrebbe anche pensare a Enrico II il santo e alla consorte Cuneonda alla presenza del papa Benedetto VIII, che fu soccorso da quell'imperatore. Baldass auspica che il verso della tavola di Torino venga liberato dalla vernice nera che lo ricopre: se non vi apparisse la Veronica, tutta la

³¹ L. BALDASS, *Die Entwicklung des Bernart van Orley*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 13 (1944), pp. 156-159.

³² Baldass nota peraltro come, nello sfondo, l'apparizione del segno della croce differisce dal racconto della *Legenda Aurea*, ma non considera il possibile uso di altre narrazioni.

supposta rispondenza dei dipinti in questione colla descrizione data dal Breyngaert verrebbe a cadere. D'altra parte gli pare inverosimile che nella tavola centrale si potessero stipare le altre scene da questi menzionate, la Crocifissione e la Deposizione dalla croce. Pur rifiutando, pertanto, l'asserita identificazione delle due tavole in questione con gli sportelli del *retable* fornito alla confraternita di Furnes da van Orley nel 1520, Baldass ritiene che le pitture dei lati interni siano state eseguite poco prima di quella data e ben si collochino in quella fase della produzione giovanile di van Orley che, avviata con l'«altare degli Apostoli», lo qualifica come un «sehr anschaulicher Erzähler», un vivace narratore.

3. *Il racconto dipinto, alla luce di una radiografia e della leggenda del viaggio di Carlomagno in Oriente*

Scrivendo il saggio pubblicato a Vienna nel 1944 il Baldass ignorava, forse a causa della situazione internazionale coeva, che l'interpretazione del dipinto torinese era stata decisamente innovata da un contributo di Guy de Tervarent, tuttora in gran parte valido, apparso nel 1937 sulla «Gazette des Beaux-Arts»³³ e rielaborato nel 1941 in una silloge di studi sull'iconografia dell'arte fiamminga medievale³⁴. Riesaminando le diverse opinioni espresse dagli studiosi riguardo al soggetto del quadro l'iconologo belga condivide la perplessità di Friedländer riguardo all'ipotesi che esso rappresenti la traslazione delle reliquie di santa Valburga, di certo non riconoscibili nelle suppellettili che i personaggi principali si passano tra di loro, e così pure lo scetticismo di quanti non credevano che il pittore avesse simultaneamente raffigurato sotto la volta di una stessa cappella la consegna delle reliquie della Santa, avvenuta nel Württemberg, nonché l'altare della confraternita della Santa Croce di Furnes. L'opinione espressa da Bloch e da alcuni storici della medicina³⁵ che il dipinto torinese rappre-

³³ G. DE TERVARENT, *Que représente le van Orley du Musée de Turin?*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1937, 2° sem., pp. 61-68.

³⁴ G. DE TERVARENT, *Les sources littéraires de van Orley* (III), in ID., *Les énigmes de l'art du moyen âge*, Deuxième série, *art flamand*, Paris 1941, pp. 63-72.

³⁵ De Tervarent cita E. HOLLANDER, *Die Medizin in der klassischen Malerei*, Stuttgart 1903, p. 265, e L. F. FLUTRE, *Étude sur le rôle du porc dans l'appellation et la représentation des écouelles*, in «Esculape», 1935, pp. 218-220.

senti la guarigione degli scrofolosi da parte di un re di Francia urterebbe nell'incongruenza dell'atteggiamento del sovrano³⁶. Invece a de Tervarent non pare dubbia l'interpretazione del dipinto che era stato segnalato dal Friedländer nel 1933 e l'anno appresso fu acquisito ai musei reali di Bruxelles: sant'Elena presentata a papa Silvestro dal figlio Costantino ne attende il battesimo, come proverebbero le porte spalancate dell'edificio sullo sfondo, inteso come un battistero (fig. 5). La rappresentazione della santa che scoprì la croce di Cristo, insieme collo sfondo in cui compaiono la visione di Costantino e la croce già inalberata sulle sue insegne, si addice a una confraternita dedita al culto della Santa Croce. Con il che de Tervarent si attiene alla convinzione che la tavola di Torino facesse parte dell'altare dipinto da van Orley tra il 1515 e il 1520 per la confraternita di Furnes.

Ma quale scena è veramente rappresentata nel quadro di Torino? Un sovrano inginocchiato con espressione di stupore dinanzi a un'arca ne solleva una coppa con coperchio mentre due prelati si passano una teca a forma di vassoio (fig. 3). De Tervarent, in occasione della comparsa del dipinto a Bruxelles nell'*Exposition internationale de cinq siècles d'art* del 1935, osservò attentamente il pannello di Torino e ne ebbe una radiografia che riproducesse a corredo delle due redazioni del suo saggio. Il dipinto gli si rivelò allora come «une oeuvre à repentir»: il soggetto che di fatto vi è rappresentato gli parve diverso da quello che l'artista inizialmente intendeva raffigurare. Della scena originaria anche la radiografia eseguita in occasione del recente restauro della tavola torinese (fig. 4) evidenzia un particolare che si intravede sotto un'accorta ridipintura, dinanzi alla tovaglia dell'altare che occupa lo sfondo della cappella: un guanto d'armatura, con il polso in alto e le dita in basso è sospeso sopra la testa del re. Questo particolare evoca un prodigio che sarebbe avvenuto durante una favolosa spedizione di Carlomagno in Oriente, secondo la *Descriptio qualiter Karolus Magnus clavum et coronam Domini a Constantinopoli Aquisgrani detulerit*

³⁶ DE TERVARENT, *Les sources* cit., p. 65, osserva «Rien de pareil ici. Son attention, comme celle des personnages qui l'entourent, se concentre sur les pièces d'argenterie, qu'ils emballent ou déballent». Quanto all'ipotesi che fosse rappresentata la comunione del re: «il n'en a pas l'air ... il n'est dans le habitudes de personne, pas même du roi de France, de communier devant un coffre ouvert».



Fig. 4. Radiografia del dipinto di fig. 3. Archivio Restauri Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per il Comune e la Provincia di Torino.

et qualiter Karolus Calvus hec ad Sanctum Dyonisium retulerit composta da un anonimo, secondo la critica prevalente nel tardo XI secolo, per spiegare la presenza di quelle reliquie a Saint Denis³⁷.

Il racconto della *Descriptio* ebbe un grande successo. Fu inserito come secondo libro, sotto il titolo *De peregrinatione beatissimi Karoli Magni in laudem dei facta et qualiter a Constantinopoli apud Aquile Capellam clavum et coronam Domini attulerit*, nella compilazione *De sanctitate meritorum et gloria miraculorum beati Karoli*, o *Vita Karoli*, ordinata a un monaco di Aquisgrana da Federico I di Svevia al tempo della canonizzazione di Carlo Magno da lui voluta (1165): compilazione che costituì il testo basilare per le lezioni liturgiche dedicate al santo imperatore³⁸. La *Descriptio* ebbe inoltre varie, più e men puntuali riprese: nella *Chronique rimée* del borghese di Tournai Philippe Mousket (verso il 1243), nello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais³⁹ (compilato verso il 1245, diffuso in tutta Europa e tradotto in francese alla fine del Quattrocento), nelle *Grandes chroniques de France* redatte dal benedettino Primat a richiesta di

³⁷ Cfr. G. RAUSCHEN, *Die Legende Karls des Grossen im X und XII Jahrhundert*, Leipzig 1890, pp. 103-125. Per la fortuna della leggenda cfr. R. MORISSEY, *L'empereur à la barbe fleurie. Charlemagne dans la mythologie et l'histoire de France*, Paris 1997, pp. 92 sgg., 144-145. Inoltre, in *Karl der Grosse in den Europäischen Literaturen des Mittelalters: Konstruktion einer Mythos*, a cura di B. BASTERT, Tübingen 2004, i contributi di P. WUNDERLI, *Das Karlbild in der altfranzösischen Epik*, p. 31 sgg. (per il «Voyage de Charlemagne»); H. VAN DIJK, *Das bild Karls des Grossen in den Niederlanden*, in particolare p. 122 sgg. per l'agiografia; B. SCHUTTE, *Karl der Grosse in der Geschichtsschreibung des hohen Mittelalters*, p. 241 sgg. Alla luce della leggenda e delle sue derivazioni M. PICCAT, *Carlo Magno e la cultura angioina in Piemonte*, Savigliano 2000, pp. 27-47, ha ravvisato una raffigurazione dell'episodio prodigioso del guanto di Carlomagno in un affresco, datato per ragioni di stile verso il 1300, della cappella di San Nicola in Sant'Andrea a Savigliano.

³⁸ RAUSCHEN, *Die Legende Karls des Grossen* cit., pp. 45-66; R. FOLZ, *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*, Paris 1950, pp. 214-221, 235-237. Nel libro II della *Vita sancti Caroli*, sono incorporati i primi 24 capitoli della *Descriptio* restando escluso il trasferimento di parte delle reliquie in Francia per intervento di Carlo il Calvo. Cfr. anche A. VISCARDI, *La leggenda liturgica di san Carlo Magno e l'epopea francese*, Bari 1971.

³⁹ *Speculi maioris Vincentii Burgundi praesulis Belvacensis ordinis praedicatorum theologi et doctoris eximii tomus quartus qui Speculum historiale inscribitur*, Venetiis apud Dominicum Nicolinum MDXCI, lib. XIII, cap. XCIV. L'edizione veneziana, che riproduce anche un supplemento che copre gli ultimi secoli del medioevo sino al 1493 e una dedica a Massimiliano d'Asburgo, attesta la lunga fortuna dell'opera storiografica di Vincenzo di Beauvais.

Luigi IX e destinate a duraturo prestigio ⁴⁰, nelle *Chroniques et conquestes de Charlemagne* composte da David Aubert verso il 1458 per il signore di Crequy, il quale donò il manoscritto a Filippo il Buono di Borgogna, che lo fece completare con le miniature ⁴¹. La leggenda del viaggio di Carlomagno in Oriente fu recepita altresì, sin dal XII secolo in *chansons de geste*, quali il *Galien li Restoré* e il *Guerin de Montglave*, che conobbero varie trascrizioni e riduzioni in prosa, con edizioni a stampa tra il Quattro e il Cinquecento ⁴². Da queste risonanze letterarie si distingue, per carattere parodistico, il *Voyage de Charlemagne à Constantinople et à Jérusalem*, d'ambito anglo-normanno ⁴³. La leggenda narrata nella *Descriptio* si tradusse anche in alcune rilevanti rappresentazioni figurative. A Saint Denis, dove si andava esaltando la memoria di Carlomagno (non ancora canonizzato) in connessione con il ruolo di quell'abbazia rispetto alla monarchia di Francia ⁴⁴, il programma iconografico delle vetrate stabilito dall'abate Suger verso il 1148-1150 comprendeva alcuni episodi del viaggio a Geru-

⁴⁰ *Les grandes chroniques de France*, publiées par J. VIARD, III, Paris 1923, pp. XII-XVI, 171-198.

⁴¹ *Croniques et conquestes de Charlemagne*, publiées par R. GUIETTE, I, Bruxelles 1940-1951, pp. 140-154. Il miniatore, illustrando l'impresa di Gerusalemme nel manoscritto conservato a Bruxelles, Bibliothèque Royale Albet I^{er}, ms. 9066 (cfr. J. VAN GHEYN, *Croniques et conquestes de Charlemagne*, Bruxelles 1909, planches 16-18) non dispone di un modello iconografico di adeguata eloquenza per la scena raffigurante la consegna delle reliquie a Carlomagno, avvenuta a Costantinopoli. L'imperatore vi appare inginocchiato con il suo seguito entro una cappella dinanzi ad un vescovo che si volge verso di lui. Un angelo plana sopra Carlomagno dispiegando un cartiglio, senza iscrizione; su di un altare si scorge un cofano aperto ma non vi è traccia né della corona di spine, né del guanto del prodigio. Anche a confronto con una tale rappresentazione si possono notare la straordinaria attenzione alla fonte narrativa e la vivacità con cui van Orley mette in scena la leggenda nel proprio dipinto.

⁴² L. GAUTIER, *Les épopées françaises. Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Paris 1880², pp. 276-297. A proposito della lunga reviviscenza delle *chansons de geste* volte in prosa, MORRISSEY, *L'empereur à la barbe fleurie*, p. 144 sg., cita l'*Histoire de Charlemagne* che Jean Bagnyon, su richiesta di Henri Bolomier, canonico della cattedrale di Losanna, compose riprendendo il *Fierabras* e integrandolo con elementi dello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais, delle antiche vite di Carlo, e della *Descriptio*, per il viaggio a Costantinopoli e Gerusalemme. L'opera di Bagnyon conobbe dal 1478 al 1588 non meno di ventisei edizioni.

⁴³ G. FAVATI, *Il « Voyage de Charlemagne » edizione critica*, Bologna 1965, p. 134.

⁴⁴ P. E. SCHRAMM, *Der König von Frankreich. Das Wesen der Monarchie von 9. bis 16. Jahrhundert*, I, Weimar 1960², pp. 130-144.

salemme⁴⁵. Poi, nella cattedrale di Chartres la vetrata di Carlomagno, commissionata dalla corporazione dei *pelletiers* verso il 1225, riprese la stessa leggenda in sei scomparti⁴⁶.

La *Descriptio* narra che Carlomagno, chiamato dal patriarca di Gerusalemme, che era stato cacciato dai saraceni, e dall'imperatore di Costantinopoli, Costantino, che non era in grado di riconquistare la città santa, giunge col suo esercito vittorioso alla « celsam urbem, que vexilla vivifice crucis, Christique passionis, mortis ac resurrectionis retinet monimenta », vi ristabilisce il patriarca e restituisce alla cristianità ciò che avea perduto⁴⁷. Quindi, sulla via del ritorno, è trattenuto a Costantinopoli dall'imperatore d'Oriente⁴⁸ che gli offre doni grandiosi, ma Carlo li rifiuta cortesemente e poi, dopo un' « altercatio benignitatis », si risolve a chiedere che gli sia invece concesso « quod occiduali genti fiat exemplar pietatis (...) de domini nostri Iesu Christi penis », affinché coloro che non possono andare a

⁴⁵ L. GRODECKI, *Les vitraux de Saint Denis*, I: *Histoire et restitution*, Paris 1976, pp. 20 e 120. Due medaglioni furono ripodotti dal padre BERNARD DE MONTFAUCON, *Les monumens de la monarchie françoise qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque regne que l'injure des tems a epargnées*, I, Paris 1729, p. 277. Raffiguravano rispettivamente Carlo Magno che riceve i messaggeri dell'imperatore Costantino e Carlomagno ricevuto a Costantinopoli da Costantino. Due frammenti conservati a Bryn-Athyn paiono riferibili alla serie del Viaggio di Carlomagno.

⁴⁶ C. MAINES *The Charlemagne Window at Chartres Cathedral: New Considerations on Text and Image*, in « *Speculum. A Journal of Medieval Studies* », LII/4 (1977), pp. 801-823; I. ROLLAND, *Le mythe carolingien et l'art du vitrail. Sur le choix et l'ordre des épisodes dans le vitrail de Charlemagne à la Cathédrale de Chartres*, in *La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis*, II, Saint Père sous Vézelay 1982, p. 257-258. Si individuano sei episodi: l'imperatore Costantino vede in sogno Carlomagno scelto da Dio per liberare Gerusalemme; i messaggeri di Costantino supplicano Carlomagno, oppure, secondo Maines, un vescovo inviato da Costantino supplica Carlomagno che è assistito da un vescovo del suo seguito; Carlomagno libera Gerusalemme dai Saraceni; Costantino riceve Carlomagno a Costantinopoli; Costantino presenta a Carlomagno le reliquie della Passione le cui casse sono disposte su di un altare, oppure, secondo Maines, Carlo chiede a Costantino delle reliquie; Carlomagno deposita le reliquie su di un altare ad Aquisgrana.

⁴⁷ RAUSCHEN, *Die Legende Karls des Grossen*, p. 112 sgg. Per la versione di Primat cfr. *Grandes chroniques*, p. 173 sgg.

⁴⁸ Nonostante la concisione del passaggio che segue, la sosta presso l'imperatore e il dono delle reliquie sono indubitabilmente situati a Costantinopoli; così anche, esplicitamente, nei testi derivati dalla *Descriptio*, tra cui le *Croniques et conquestes de Charlemaine* di David Aubert (v. 1458): « Comment au partir de Constanimople fu par l'empereur Constantin donné au très excellent Charles le Grand de moult belles reliques ». *Chroniques et conquestes de Charlemain* publiées par R. Guiette, I, Bruxelles 1940-1951, p. 150.

Gerusalemme in pellegrinaggio per ottenere il perdono dei loro peccati possano vedere in occidente qualcosa che ne commuova i cuori per la Passione del Signore e li induca a una fruttuosa penitenza⁴⁹. L'imperatore bizantino e il clero ignorano il luogo in cui sant'Elena aveva deposto il sacro tesoro di reliquie da lei raccolto, ma dodici eletti, dopo un digiuno di tre giorni, lo ritrovano e i due imperatori con alcuni prelati e accompagnatori vi accedono «supplici corde». Mentre si traggono le reliquie da un antico deposito appare la corona di spine che prodigiosamente rinverdisce e si copre di fiori. Quando il vescovo di Napoli Daniele cerca di tagliare il legno della corona, i fiori si staccano: allora Carlo, temendo che cadano al suolo, li raccoglie in un tessuto prezioso e così involti li ripone in un suo guanto che porge all'arcivescovo Ebroino⁵⁰. Questi, preso dal prodigio, non coglie il gesto dell'imperatore e il guanto, anziché cadere, rimane sospeso in aria coi fiori che vi sono riposti, per più di un'ora. Poi Carlomagno chiede a Ebroino cosa abbia fatto del guanto che gli ha porto: questo è il momento fissato da van Orley nella mimica del sovrano (fig. 4 e tav. 3). Così il guanto destro doveva originariamente apparire sospeso sopra la testa dell'imperatore, mentre l'altro guanto è visibile a terra presso di lui⁵¹.

⁴⁹ «nostrates, qui ad urbem Iherosolimam causa abholendi sua peccata venire nequeunt, quiddam in partibus nostris visibile habeant, quod ad passionis dominice mentionem corda eorum fideliter moliat et ad fructus penitencie digna revocet pietate». Cfr. RAUSCHEN, *Die Legende* cit., pp. 112-113. Si propone dunque così per i cristiani d'Occidente la venerazione delle reliquie della Passione, pervenute ad Aquisgrana e poi a Saint Denis, come un sostituto del pellegrinaggio a Gerusalemme, il che assume un particolare significato nell'immaginario che nel medioevo si proietta verso la Città santa.

⁵⁰ DAVID AUBERT, nelle *Chroniques et conquestes* cit., p. 153, menziona invece «Turpin, archevesq de Rains».

⁵¹ La *Descriptio* racconta: «ubi quidam Grecus Neapolis antistes nomine Daniel thecam (in) qua spinea corona erat accipiens reseravit, tantus tamque mirificus inde exiens odor se infudit naribus circumstantium ut in paradisi semper florigero virgulto se existimarent esse. Ad hec autem Carolus magnus flexis in humum genibus hac orationem fudit ad Dominum: (...) Oro te etiam Domine (...) ut mee parvitati de tuis penis sanctis partem deferre concedas et nunc domine Iesu Christe huic populo miracula tue passionis resurrectionisve visibiliter ostendas, quo occiduali genti hoc de tuis penis esse veraciter et sine ulla dubitatione possim demonstrare (...) etenim ros celitus veniens statim lignum inebriavit et spineas ibi insertas flores emittere fecit (...) id lignum, tandiu siccum et absque ullo humore terreno factum, modo celitus emisso rore ita viride, quasi die illa de terra eradicatum esset, apparuit. Cum prenomatus pontifex adunca forcipe robur ipsius secare inciperet (...) vivere illud et florere fecit. (...) imperator Gallicus (...) timuit fore indignum, si hii flores ad terram caderent et adventantium incursione conculcarentur, quos divine misericordie exhibitione elatos

De Tervarent rielaborando il suo primo contributo nell'ulteriore redazione apparsa nel 1941 pone a confronto il dipinto torinese con una scena raffigurata sulla cassa delle reliquie di Carlomagno conservata ad Aquisgrana⁵². Carlo vi appare inginocchiato insieme con un vescovo e un guerriero mentre ricevono da un sovrano diversi oggetti deposti su di un altare, tra i quali la corona di spine. Nella scena attigua Carlo, montato a cavallo e seguito da un vescovo, apre la mani ad accogliere un guanto sospeso

esse non dubitabat; de arboreo ergo pallio, quod ad tam digna ut dixi recipienda preparaverat, intrepidus ac bene providus partem incidit ibique sanctorum suscipiens emissionem spinarum in curothecam suam dexteram, que vulgari sermone dicitur guantus, inclusit. Dehinc alium apparat ad spinas cervice Christi sacratas. Quantum vero cum floribus cuidam archiepiscopo Ebroino ad servandum fideliter tetendit (...)putans ab illo receptum esse derelinquit; alter vero tanto spectaculo intentus (...) nec ad imperatorem respexit nec uantum recepit (...) fere per unius hore spacium stetit uantus in aere. Ut autem a prefato imperatore sancte spine sunt recepte suppliciter et recondite honorabiliter, sicut quantum viro superius nominato Ebroino voluit commendare, siccatis lacrimis oculorum acie paulisper clarificata (...) quantum stare vidit in aere, et cui se commendasse estimabat, quid hoc miri foret, interrogare gestiebat (...) quid ille de sibi commisso fecerat et quomodo qualiterque quod videbat evenerat; ceterum ille non accepisse se sed nec antea se vidisse affirmabat; demum imperator uantum capiens frustum pallii, quod involverat intro cum reliquiis, extraxit et quos prius flores deposuerat, cum eicere cuperet, dei virtute conversi sunt in manna mirabile ». Il compilatore delle *Grandes Chroniques de France* (p. 181 sg.) rende questo passaggio come segue: « (Karlemainnes) moult se douta que les novels flors des espines de la sainte corone, qui par le devant dit miracle estoient floris, ne chassent à terre et que elles ne fussent defoulées en la resse des genz. Pour ce, trencha une piece du paille vermeil que il avoit apareillé pour metre les reliques; et denz es envelopa diligenment et les mist en son destre gant, et en apareilla un autre à metre les saintes espines qui avoient esté darées et abuvrées du sanc Jhesu Crist. Le gant, où les flors estoient, tendi pour garder à l'arcevesque Ebroin; mes ils ploroient si durement ambedui (...) Li empereres, qui cuida que cil l'eust receu, le lascha de sa main; cil qui estoit en oregon se dreça un poi après pour les merveilles esgarder, en ce point que li empereres li teni le gant; mes il se relessa tantost chaoir en oregon plus fervenment que devant, si que il ne resgarda vers l'empereor, ne il ne reçut le gant. Lor avint uns noiaus miracles, que li ganz se tint tout en aines e l'air l'espace d'une heure. Après, quand li empereres ot les saintes espines dignement envelopées et mises en sauf et li ouel li furent éclairé après ce que il ot cessé de plorer, il se retorna devers l'arcevesque Ebroin pour demander le gant que li cuidoit avoir baillé. Mès quand il ot le gant ester en l'air, et il vot demander à l'arcevesque que ce pooit estre il ne pot parfaire la demande pour les sangloz et pour les lermes qui lui empecchoient la parole (...) Moult se dotoit que il ne desplest à Noste Seigneur ce que il avoit mises les saintes flors en son gant ».

⁵² Cfr. DE TERVARENT, *Les sources littéraires* cit., III, p. 66. La cassa di Carlomagno è datata da E. G. GRIMME, *Karl der Grosse in seiner Stadt*, in *Karl der Grosse Lebenswerk und Nachleben*, IV: *Das Nachleben*, herausgegeben von W. BRAUNSFELS und P. E. SCHRAMM, Düsseldorf 1967, pp. 237-255, alla fine del XII secolo, con un'integrazione più tarda per la scena della dedicazione della cappella palatina alla Madonna.

so tra i raggi di una stella. I versi che accompagnano tali immagini riflettono il racconto della *Descriptio*, che era stata recepita ad Aquisgrana nella *Vita Sancti Karoli*: in quella fonte, peraltro, il ricupero del guanto si verifica mentre Carlo si trova ancora sul luogo del prodigioso rinvenimento della corona di spine e non mentre sta partendo da Costantinopoli, ma le figurazioni della cassa sintetizzano i due momenti.

De Tervarent conclude quindi che il dipinto torinese doveva rappresentare, in una prima stesura, il miracolo avvenuto mentre l'imperatore d'Oriente consegnava a Carlomagno le reliquie della Passione. E riconosce, sulla base della *Descriptio* i personaggi che compaiono nella scena. Due sovrani, alcuni prelati e un assistente circondano un cofano aperto: un'arca mobile, posata sulle lastre del pavimento, in un modo in cui non vi sarebbe mai stata fissata⁵³.

4. *Un'immagine modificata*

De Tervarent si chiede perché il particolare del guanto sia stato soppresso nel quadro della Galleria Sabauda e giustamente ritiene che per rispondere bisognerebbe sapere chi lo abbia nascosto: vi si deve riconoscere un pentimento dello stesso van Orley o un intervento di mano più tarda, in un momento in cui quel miracolo era dimenticato, ovvero sembrava un'assurdità? Se fu opera dello stesso van Orley, questi avrebbe modificato la stesura originaria di sua iniziativa o per avviso della committenza. L'iconologo, che non dubita della provenienza del dipinto dall'altare della confraternita di Furnes, considerando come l'esecuzione del retable a questa fornito da van Orley si fosse protratta dal 1515 al 1520, suppone che a un certo punto quella particolare narrazione non interessasse ai confratelli della Santa Croce⁵⁴ e osserva:

«Ceux-ci pouvaient ne pas approuver la représentation d'un miracle apochryphe ou ne pas admettre qu'on détournât l'attention des fidèles vers d'autres reliques que la leur. Qu'importait en effet aux confrères de la Sainte-Croix la couronne d'épines et sa floraison. Ils entendaient qu'on commémorât des moments illustres dans l'histoire de la relique dont ils détenaient une parcelle: la ba-

⁵³ Op. cit., p. 68 sg.

⁵⁴ Op. cit., p. 70.

taille du pont Milvius où la croix triomphe; le baptême de sante Hélène qui, convertie, allait retrouver l'instrument du supplice divin, l'arrivée dans l'Occident de l'Europe, par l'entremise de Charlemagne, d'un important fragment du bois précieux»⁵⁵.

Ultimamente, peraltro, nel dipinto ripulito dal restauro, è emersa la traccia di un altro particolare espunto: anche la corona di spine compariva originariamente dentro la teca in forma di vassoio che viene maneggiata dai due prelati vicini a Carlo. Il disegno della corona si intravede sotto un ritocco che simula i riflessi del recipiente metallico. Ne resta dunque confermato, alla luce della *Descriptio* e dei racconti da essa derivati, il significato originario del dipinto, che doveva rappresentare il ritrovamento e la consegna a Carlomagno di reliquie della Passione, in Costantinopoli, nonché il prodigio del guanto contenente la mistica fioritura della corona di spine.

La radiografia riprodotta a corredo dello studio del de Tervarent in entrambe le edizioni e quella che è stata effettuata in occasione di recente restauro (fig. 4) rivelano altresì le tracce di altri particolari, che furono coperte verosimilmente dallo stesso pittore in corso d'opera⁵⁶. Così, nella cappella, sopra l'altare, dove sono posti alcuni reliquiari apparecchiati per la consegna a Carlomagno, si scorge, dietro il ricco paramento teso contro la nicchia, l'asta della santa Lancia, che più in alto appoggia con la punta contro la volta. Un'altra asta, inclinata in simmetria e forse identificabile con la canna della santa Spugna, oltre che nella radiografia, si intuisce visibilmente dietro una piega del tessuto sovrapposto. Le due aste inclinate ai lati della teca che forse contiene una parte della santa Croce, potevano comporre, se destinate a una completa visibilità, una sorta di « arma Christi », di emblema della Passione, cui bene si assocerebbe, sulla mensa dell'altare, il sudario, se è identificabile nel lino che sporge dal cofano (de Tervarent vi scorge in alternativa la camicia della Vergine).

⁵⁵ DE TERVARENT, *Les sources littéraires* cit., III, p. 67, n. 2, osserva che il pittore non rappresenta oltre alla reliquia della croce neppure i chiodi della crocifissione, né il braccio di San Simeone. Si può tuttavia intendere che tali reliquie fossero racchiuse nelle teche e nei vasi che compaiono nella scena.

⁵⁶ Invero, anche a occhio nudo si notano, entro la cavità del cofano tracce sommarie di altri oggetti, poi cancellati nella stesura definitiva.

Quanto alla cancellazione del guanto e della corona di spine (da chiunque fosse voluta), pur non essendo ormai proponibile un intervento della confraternita della Santa Croce di Furnes quale committente, mi pare che ad ogni modo non si possa disconoscere nelle rimozioni (originarie o successive) una sorta di consapevole censura. In proposito si possono considerare alcune ipotesi. Per chi dettò il programma iconografico del *retabile*, l'antica leggenda era ancora ben nota secondo la sua larga tradizione letteraria. Ma la rappresentazione della teca con la corona di spine tra le mani di Carlomagno, alludente alla donazione da lui ricevuta di parte della reliquia, sarebbe venuta a collidere con un'altra, ben diversa tradizione legata ai fasti della monarchia francese: la « *translatio sacratissimae Passionis instrumentorum* » operata da Luigi IX. Infatti a questi l'integra corona di spine di Cristo era stata ceduta nel 1238 da Baldovino II imperatore di Costantinopoli. In seguito, nel 1241, lo stesso san Luigi acquistò altre reliquie della Passione di Cristo, una parte della vera Croce, la santa Spugna e il ferro della sacra Lancia, per poi riportarle, insieme con la Corona, nella Sainte Chapelle, consacrata nel 1248⁵⁷. Questa vicenda poteva motivare un intervento sul dipinto per escludere dal tesoro di reliquie ricevuto da Carlo Magno e da lui recato in Occidente quelle che si sapevano poi essere state acquistate da Luigi IX⁵⁸. Così non solo si sarebbe cancellata la corona di spine, ma anche l'asta della sacra lancia sarebbe stata nascosta dallo stesso van Orley dietro il ricco paramento che chiude la nicchia sopra l'altare,

⁵⁷ J. LE GOFF, *San Luigi*, Torino 1996, p. 106 sgg.

⁵⁸ È ben vero che la *Descriptio* (RAUSCHEN, *Die Legende* cit., p. 120) racconta che Carlomagno mandò dei messaggeri in quasi tutto il mondo per invitare tutti ad Aquisgrana a vedere « que de Iherusalem et e Constantinopoli secum detulerat, scilicet de spinea corona, quam dominus noster Iesus Christus sustinuit, octo videlicet spinas, cum parte roboris, ubi fuerant infixæ, et unum de clavis et de ipsa cruce et sudarium eiusdem Domini, interulam quoque beatissime Marie matris ipsius Domini semper virginis, quam in ipso partu habuit, atque fasciam, qua strinxit eum in presepio, et sancti Simeonis brachium, alia quoque multa ». Nell'elencazione riportata nelle *Grandes Chroniques de France* cit., (p. 192) è parimenti precisato: « VIII des espines de la sainte corone que Nostre Sires ot seur son chief le jor de sa passion, et une partie du fust où eles furent fichiées, et l'un des sains clous, e une partie du fust de la sainte croix, le saint suaire en quoi il fu envelopez ou sepulcre, la chemise Nostre Dame, que ele ot vestue en son glorieus enfantement, et le braz destre saint Symeon, dont il reçut Nostre Sauveur ou temple le jor de Chandelor, et maintes autres precieuses reliques ». Ma non mancarono amplificazioni come nel *Voyage Charlemagne* e nella Cronaca in versi di Philippe Mousquet. Cfr. DE TERVARENT, *Les sources littéraires* cit., III, p. 69.

solo lasciando emergere la punta, come a suggerire che quella reliquia rimase custodita a Costantinopoli, insieme con la spugna, anche dopo il passaggio di Carlomagno⁵⁹.

Peraltro, coll'espungere dal dipinto il guanto del prodigio e, in correlazione, la corona di spine si intendeva fors'anche ridurre la narrazione a una più accettabile credibilità depurandola di un elemento marcatamente fantastico: in tal modo non si sarebbe urtata la nuova sensibilità religiosa e critica, non solo erasmiana, che rifiutava le esagerazioni popolari nel culto delle reliquie e ironizzava certe pie credenze attorno alla loro origine e alle loro virtù⁶⁰. Ma altre, più sostanziali critiche emergevano sin dal tardo Quattrocento sul piano storiografico. Già nell'ambiente dell'Università di Parigi nel 1482 l'umanista Robert Gaguin esprimeva decise riserve sui molti elementi della leggenda di Carlomagno che contrastavano con la realtà storica⁶¹. Gaguin, autore di un *Compendium de Francorum origine et gestis* pubblicato nel 1495 e ristampato più volte nel secolo seguente, rifiutava in particolare come inverosimile tutto il racconto della spedizione a Costantinopoli e a Gerusalemme, che non si sapeva quando mai potesse essere avvenuta⁶². Tuttavia, la leggenda, sostenuta da una lunga tradizione, era dura a morire e poteva sussistere ancora alle soglie dell'età moderna come

⁵⁹ Notoriamente la parte metallica di un'altra santa Lancia, includente un chiodo della crocifissione di Cristo, è conservata tra i tesori o «insegne» dell'Impero, insieme con una particola del legno della santa Croce, entro una croce dorata e ornata di pietre e perle. Una cronaca imperiale della seconda metà del XIII secolo riferiva che Carlomagno ricevette dai Romani la santa Lancia e altre reliquie della Passione. Il riferimento a Carlomagno appare consolidato in un inventario delle insegne imperiali redatto nel 1350 per Carlo IV, che era dedito al culto del suo grande omonimo predecessore. Considerata dapprima come lancia di san Maurizio (in problematico rapporto con la menzione di una lancia di Costantino) era divenuta nella seconda metà del XIII secolo quella con cui Longino trafisse Cristo sulla croce. Per una sintesi delle varie tradizioni e interpretazioni cfr. R. FOLZ, *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*, Paris 1950, p. 453 sgg.

⁶⁰ Cfr. R. AUBENAS, R. RICARD, *La chiesa e il Rinascimento*, in *Storia della Chiesa*, a cura di A. FLICHE e V. MARTIN, Torino 1972², pp. 463-465. Si deve altresì ricordare che, come osserva LE GOFF, *San Luigi* cit., p.104, n. 25, già non mancavano nel medioevo coloro che, come Guibert de Nogent, autore del trattato *De pignoribus sanctorum*, erano capaci di discutere, con gli strumenti critici della loro cultura, l'autenticità delle reliquie.

⁶¹ R. FOLZ, *Aspects du culte liturgique de saint Charlemagne en France*, in *Karl der Grosse: Lebenswerk und Nachleben*, IV: *Das Nachleben*, a cura di W. BRAUNFELS e P. E. SCHRAMM, Düsseldorf 1965-1968, p. 81, n. 29.

⁶² Cfr. MORRISSEY, *L'empereur à la barbe fleurie* cit., p. 167.

un tradizionale racconto agiografico ⁶³, se non, in certa guisa, mitico e simbolico ⁶⁴.

A maggior ragione, quali riserve avrebbero prodotto l'accurata cancellazione della corona di spine e del guanto prodigioso se non fosse stata eseguita nella bottega di van Orley, bensì da una mano più tarda? Allora l'eliminazione di uno degli elementi più fantasiosi della leggenda rifletterebbe pienamente la crisi dell'«*histoire fabuleuse*» del mitico imperatore, crisi che, insieme con il rifiuto dell'avventura crociata di Carlomagno in Terra Santa, si affermò in Francia nel corso del Cinquecento con la ricerca di una dimensione realistica del personaggio ⁶⁵. A questo punto, la rappresentazione decurtata nel dipinto in questione poteva essere intesa come una semplice evocazione della *pietas* del sovrano raccoglitore e donatore di preziose reliquie, attinenti alla Passione di Cristo. E un intervento così motivato potrebbe fors'anche attribuirsi al canonico Pierre Wiet o du Viez, che possedette il *retable* da cui proviene la tavola torinese e che probabilmente si compiaceva di contemplarvi il personaggio del grande e pio re dei Franchi e imperatore, nelle sue valenze religiose, dinastiche e ideologiche.

5. Costantinopoli o Aquisgrana?

Le osservazioni di Tervarent mi paiono meritare qualche ulteriore considerazione. Inanzi tutto, quanto all'azione raffigurata quale avrebbe

⁶³ La vita di Carlo, con il viaggio a Gerusalemme e Costantinopoli, fu inserita nella versione medionerlandese della *Legenda aurea*, stampata più volte tra il 1480 (a Gouda) e il 1516 (ad Anversa). Cfr. VAN DIJK, *Das Bild Karls des Grossen in den Niederlanden* cit., p. 123.

⁶⁴ Nel 1522 quando Carlo V fu ricevuto a Londra con una gloriosa *entrée* si disposero lungo il percorso vari *pageants*, uno dei quali, allestito dai mercanti anseatici, presentava tre quadri: nel centrale Carlomagno assistito da Orlando e da Olivieri e assiso tra Enrico VIII e Carlo V dava a ciascuno di costoro una corona e una spada; in quello di destra Carlomagno insediava il papa sul soglio, e in quello di sinistra riceveva la corona di spine dalle mani dell'imperatore di Costantinopoli e del patriarca di Gerusalemme. Cfr. J. ROBERTSON, *L'entrée de Charles Quint à Londres*, in *Fêtes et cérémonies au temp de Charles Quint* (II^e congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance, Buxelles, Anvers, Gand, Liège, 2-7 settembre 1957), a cura di J. JACQUOT, Paris 1960, p. 175.

⁶⁵ MORISSEY, *L'empereur à la barbe fleurie* cit., p. 167 sgg.

dovuto risultare dopo la rimozione dei particolari concernenti il miracolo della corona di spine. Conseguentemente a questa modificazione, de Tervarent, nel suo primo contributo, ritiene che la scena dipinta da van Orley venisse a rappresentare il momento in cui Carlomagno, tornato ad Aquisgrana, vi deponesse le straordinarie reliquie nella cappella da lui fatta costruire⁶⁶. E a conferma della sua interpretazione allega le molte analogie che paiono rispecchiare nel racconto pittorico la *Chronique rimée* di Philippe Mousquet, il quale si diffonde a elencare le reliquie portate ad Aquisgrana e a enumerare le prodigiose guarigioni di cui godettero schiere di infelici quando furono esposte alla venerazione del popolo accorso. Ma aggiunge: « Sans doute, le texte de Mousquet ne suffit-il pas à tout expliquer ». Invece, nella seconda redazione del suo saggio, apparsa nel 1941, sottace il riferimento all'arrivo delle reliquie ad Aquisgrana e preferisce citare direttamente la *Descriptio* anche per le prodigiose guarigioni che si produssero quando la corona di spine, ritrovata a Costantinopoli, si coprì di fiori⁶⁷: peraltro, nelle didascalie delle illustrazioni che corredano tale seconda redazione del suo lavoro, come già nella prima, il tema della tavola di Torino resta un « sujet contreversé ».

Invero, mi pare difficile che, data la notorietà del racconto ispiratore del dipinto, tramandato nelle diverse versioni letterarie, un osservatore avveduto, ancora all'epoca di van Orley, non dovesse riconoscere un momento saliente di quella storia e non sapesse localizzarlo. Ma vediamo quali elementi del racconto raffigurato nel dipinto si sarebbero prestati a una variazione del suo significato.

Innanzitutto, lo scenario: una cappella, nella quale alcune reliquie e teche di reliquie compaiono deposte su di un altare mentre si traggono da un

⁶⁶ DE Tervarent, *Que représente le van Orley du Musée de Turin?* cit., p. 64.

⁶⁷ ID., *Les sources littéraires* cit., III, p. 68. All'interpretazione proposta da de Tervarent nel primo contributo si attiene GALAND, *The Bernard van Orley group* cit., p. 173 sgg., che menziona il dipinto di Torino come rappresentante *Charlemagne Depositing the Passions Relics at the Cathedral of Aix-la-Chapelle*. Così pure C. L. RAGGHIANI, L. COLLOBI RAGGHIANI, *Mostra d'arte fiamminga e olandese dei secoli X e XVI*, Firenze 1948, p. 47; poi L. COLLOBI RAGGHIANI, *Dipinti fiamminghi in Italia (1420-1570)*, Bologna 1990, p. 111 sg., ripropone la stessa identificazione del soggetto in modo dubitativo. MEIJER, SLUITER, SQUELLATI BRIZIO, *Repertory of Dutch and Flemish Paintings* cit., p. 166, intitolano: *A French King handing Relics of the Passion from a Casket*.

cofano altri reliquiari e preziose suppellettili sacre. È interessante notare, nel confronto con l'architettura di carattere eclettico-rinascimentale in cui compaiono sant'Elena e Costantino nel dipinto di Bruxelles, come un edificio gotico flambloyant sia qui assunto a configurare un tempo e un luogo ben lontani dalla Roma dell'età costantiniana. Invero, van Orley è solito assortire e contaminare forme architettoniche di diversa tradizione all'interno d'una stessa narrazione pittorica. Ovviamente se la scena fosse stata adattata a rappresentare l'arrivo delle reliquie ad Aquisgrana, l'architettura della cappella, ora diremmo « medievale », avrebbe dovuto alludere liberamente alla cappella palatina di Aquisgrana (anche se vi manca un qualsiasi riferimento all'effettiva struttura di quell'edificio), anziché a un sito della capitale bizantina. Tuttavia, la struttura architettonica, arredata a guisa di sacrario di reliquie, aperta anteriormente e verso una corte nella quale si svolge un'evento accessorio (la comparsa di miserabili e ammalati), proprio per la sua funzione scenica, quasi come un apparato da sacra rappresentazione, in certa guisa « bon à tout faire », non sembra di per sé identificare il luogo indipendentemente dall'azione rappresentata.

Anche la comparsa degli infermi che si avvicinano alla cappella potrebbe rispondere alternativamente a due distinti momenti della narrazione della *Descriptio* e delle sue derivazioni, secondo le quali moltissime guarigioni avvennero a Costantinopoli allorché si rinvennero le straordinarie reliquie⁶⁸, e altre, innumerevoli, si produssero in seguito, quando queste furono recate ad Aquisgrana⁶⁹. Dinanzi a queste motitudini di infelici van Orley effettua una sorta di esemplificazione, scegliendo quattro uomini e una donna con un bambino in collo, tutti afflitti da varie infermità (tav. 4). Hanno piaghe fasciate, si appoggiano a stampelle, esibiscono dei bubboni

⁶⁸ « Nam simulac spine, ut dictum est, floruerunt extracte, mox inde maximus et fragrans odor exiens civitatem totam complevit sanitate. Quippe ex ipso mirifico odore sanitas egris opulentissima emanavit; trecenti namque et unus curati sunt homines » Alcuni ricuperarono udito, vista e loquela. Un bambino che sin dalla nascita aveva la mano sinistra e tutto il fianco inariditi guarisce e corre verso la chiesa quando un chiodo della crocifissione viene tolto da un recipiente di alabastro (RAUSCHEN, *Die Legende* cit., p. 116 sg.).

⁶⁹ « Ceci innumerabiles illuminati sunt, demoniosi duodecim, leprosi octo, paralytici quindecim, claudi quatuordecim, manci triginta, gibbosi quinquaginta et duo, febricitantes vero absque numero, caduci sexaginta quinque, gutturnosi plures » (l. cit.), *Le Grandes chroniques* cit., p. 191 precisano « malades du mal de la gorge que on apele acroheles ».

e, come è stato notato, delle scrofole, che possono evocare i poteri taumaturgici dei sovrani di Francia, anche se la leggenda cui si ispira il dipinto non ne parla. I miseri sono attratti misteriosamente dalle portentose reliquie e fors'anche dalla speranza di un'elemosina. Le monete, di modesto valore e varie dimensioni, deposte entro un panno su di uno scalino all'esterno della cappella accanto a un berretto, nelle quali si è vista un'allusione all'elemosina che i re dopo la loro consacrazione facevano distribuire agli scrofolosi⁷⁰, potrebbero invece rappresentare l'offerta che l'uomo lacerato, inginocchiato e appoggiato a stampelle, ha deposto implorando la grazia della guarigione. All'accollita dei miserabili, come a condividere la loro triste esistenza di mendicanti, si uniscono due cani accucciati. A terra, nel cortile presso la cappella, si nota anche un recipiente di metallo non prezioso, forse un incensiere gettato, oppure uno scaldino spento che potrebbe lasciar intendere il freddo che in quel momento soffrono i poveri all'aperto. La triste comparsa di costoro poteva dunque ben convenire tanto al momento della miracolosa scoperta e consegna delle reliquie avvenuta a Costantinopoli, quanto alle prodigiose guarigioni che sarebbero avvenute con la loro esposizione ad Aquisgrana.

Meno adattabile al supposto mutamento della storia appare il corteo di Carlo che nello sfondo a bandiere spiegate incede verso una lontana città, nella quale de Tervarent ha ravvisato Aquisgrana, con la sua porta orientale, il Kölntor. Van Orley ama articolare l'azione rappresentata in distinti episodi che distribuisce nel contesto dei suoi quadri, tra diversi vani architettonici e spazi esterni, in varia profondità. Procedendo ben oltre l'impostazione di carattere ancora quattrocentesco delle tavole della vita di San Martino (1515)⁷¹, la scansione degli episodi appare qui sviluppata in profondità come nel trittico della corporazione dei falegnami e bottai di Bruxelles (1515-1520), dedicato alle storie dei santi Mattia e Tommaso, e in quello di Giobbe e Lazzaro (1521)⁷². Una siffatta struttura narrativa, se

⁷⁰ VOLPERA, *La tavola di Bernard van Orley* cit., p. 100.

⁷¹ La tavola della Nelson Atkins Gallery, Kansas City, raffigura due momenti della vita di san Martino, e precisamente, sotto un portico, Costanzo II che arma il giovane santo come un cavaliere; all'esterno Martino toglie le scarpe al suo servitore. Cr. G. DE TERVARENT, *Les sources littéraires* cit., I, pp. 55-57.

⁷² GALAND, *The Bernard van Orley group* cit., pp. 199-235.

può risentire liberamente della messa in scena delle sacre rappresentazioni tardomedievali, organizzate entro uno spazio teatrale multiplo, in diversi « loci » o « mansiones », si rifà a illustri esempi pittorici, quali, di Hans Memling, le *Sette Gioie di Maria* dell'Alte Pinakothek di Monaco, la *Passione* della Galleria Sabauda e l'altare della *Passione* del St. Annen Museum di Lubecca, in cui la progressione del racconto è segnata da nessi e movimenti consecutivi tra le diverse scene che compongono il contesto. Nella fattispecie, se l'edificio raffigurato in primo piano dovesse alludere alla cappella palatina di Aquisgrana quale meta del trasferimento delle reliquie, il corteo che appare nello sfondo sarebbe rivolto verso di essa, e la città alla quale questo è diretto sarebbe in qualche modo visibilmente connessa con la cappella, e non confinata ai margini del dipinto, come in una regione lontana e in un momento successivo rispetto al principale.

Non meno difficile, poi, sarebbe stato adattare, con la semplice soppressione di alcuni pur rilevanti particolari, l'azione dei personaggi in primo piano a un mutamento dell'episodio rappresentato: dal rinvenimento prodigioso delle reliquie a Costantinopoli, alla loro deposizione nella cappella di Aquisgrana. La forzatura sarebbe stata ben percepibile per chi conoscesse la leggenda (tutt'altro che obliata al tempo di van Orley): la mimica dei personaggi principali, in ispecie lo stupore di Carlomagno che genuflesso interroga il vescovo antistante, secondo la *Descriptio*, su come sia accaduto il prodigio della fioritura della corona di spine e cosa abbia egli fatto del guanto, sarebbe apparsa poco compatibile con un semplice maneggio dei reliquiari giunti ad Aquisgrana.

Ad ogni modo, a definire inequivocabilmente il momento e il luogo dell'azione sarebbe restata una figura che non si poteva adattare al mutamento narrativo ipotizzato come sopra. De Tervarent, nel suo primo saggio (1937), sulla scorta del racconto del Mousket, che dice presenti al rinvenimento delle reliquie « maint roi, duc et contes », ritiene che van Orley vi si sia ispirato per introdurre nella scena, nei pressi di Carlomagno, un secondo personaggio regale⁷³. Ma nella rielaborazione di quel saggio (1941) ravvisa tra gli astanti l'imperatore di Costantinopoli⁷⁴.

⁷³ DE TERVARENT, *Que représente le van Orley du Musée de Turin?* cit., p. 66.

⁷⁴ ID., *Les sources littéraires* cit., II, p. 68.

Invero, dietro Carlomagno e agli ecclesiastici che agiscono in primo piano si scorge, raccolto in intima venerazione, un personaggio calvo, dai baffi spioventi sulla lunga barba e dal lungo naso aquilino, che indossa un manto azzurro ricamato d'oro e sopra di questo, come il sovrano franco, una cappa d'ermellino. Il cappello, che costui si è tolto in segno di umile devozione, è fornito di una falda sporgente dinanzi e a tergo, ricamata di perle, ed è cinto nell'alta coppa da una corona imperiale⁷⁵. In una tale foggia si scorge una libera interpretazione dello *skiadion*, il cappello caratteristico degli alti dignitari della corte bizantina nell'età dei Paleologi⁷⁶, che fu visto portare anche dall'imperatore Giovanni VIII in occasione del concilio di Ferrara/Firenze. Quello del « despota » era ricamato di perle e d'oro. Van Orley, come altri artisti, dovendo rappresentare l'imperatore d'Oriente si rifà a suo modo al prototipo anche fisiognomico offerto dalla medaglia di Giovanni VIII Paleologo eseguita da Pisanello in quell'occasione. Da quell'illustre esempio lo *skiadion* e il profilo tipico del sovrano furono ripresi più volte, anche a rappresentare personaggi dell'antichità classica e del mondo evangelico. L'inserimento di una corona sulla coppa dello *skiadion* dell'imperatore non figura nella medaglia originale di Pisanello, nè nel busto del Filarete a quella ispirato e neppure nella storia del viaggio di Giovanni VIII Paleologo in Italia da questi rappresentata nelle porte bronzee della basilica di San Pietro, ma compare in una copia tardiva della medaglia⁷⁷. Inoltre ritorna in una curiosa trasposizione del tipo dell'imperatore

⁷⁵ Nella storia di san Martino della Nelson Atkins Gallery di Kansas City Bernart van Orley adotta per l'imperatore un tipo di cappello a doppia falda la cui foggia sembra ancora risentire del copricapo portato dall'imperatore Sigismondo nel ritratto anonimo, del 1450 c.a, conservato nel Kulturhistorisches Museum di Görlitz, ma si approssima altresì alla foggia del cappello portato dall'imperatore d'oriente nel dipinto di Torino, anche per la corona inserita sulla coppa.

⁷⁶ Cfr. E. PILZ, *Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue*, Uppsala 1994 (Acta Universitatis Upsaliensis, Figura, n. s. 26), pp. 13 sgg., 52, 60, 74-77, ritiene possibile un'influenza occidentale nella forma dello *skiadion*, che nella corte di Bisanzio veniva portato quotidianamente ed era ornato di ricami d'oro differenti a seconda delle dignità. Questo copricapo nell'iconografia occidentale rimane associato alla figura dell'imperatore d'oriente a cominciare dalla medaglia di Pisanello.

⁷⁷ G. F. HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Cambridge 1930, p. 111. Per la fortuna dell'immagine pisanelliana e il suo impiego nella raffigurazione di personaggi di varie epoche cfr. R. WEISS, *Pisanello's Medaillon of the Emperor John VIII Palaeologus*, London 1966, pp. 20-28.

d'Oriente nell'immagine xilografica a mezza figura del sultano Maometto II nella *Weltchronik* di Artmann Schedel (Norimberga 1493). Van Orley sostituisce alla corona regale di questi esempi una corona imperiale chiusa (simile a quella degli imperatori germanici) e così connota ulteriormente il sovrano rappresentato come l'imperatore d'Oriente, che la *Descriptio* e i testi da questa derivati dicono presente al rinvenimento delle reliquie, umile e quasi sottomesso dinanzi a Carlomagno cui offre quei tesori.

Restano pertanto ben visibili nel dipinto torinese le circostanze e i protagonisti dell'evento leggendario situato a Costantinopoli, come era evocato dalle fonti tradizionali. In sostanza, non vi si introdussero (né sarebbe stato facile), di là dall'espunzione di due particolari pur significativi, nuovi elementi che modificassero sostanzialmente la narrazione originaria.

Ci si può chiedere allora quale effettivo interesse, di là dalla censura di cui si è detto, vi sarebbe stato a spostare la vicenda evocata dal momento prodigioso del rinvenimento delle reliquie in Costantinopoli, al loro arrivo in Aquisgrana. Forse quell'arrivo sarebbe stato particolarmente importante per chi lo rievocasse in terra d'Impero. Ad Aquisgrana secondo la *Descriptio* e la *Vita Sancti Karoli* l'imperatore aveva depresso il tesoro di reliquie avuto a Costantinopoli e i rilievi della cassa argentea di Carlomagno evocano la sua impresa orientale. Chi compose la leggenda a Saint Denis dovette tener conto del fatto che ad Aquisgrana si veneravano delle reliquie la cui origine era tradizionalmente riferita a Carlomagno⁷⁸. Nella cappella palatina un inventario redatto verso il 1200 (ma tratto da fonti più antiche) attesta la presenza del velo della Vergine, dei panni con cui Gesù bambino fu avvolto nella culla e del perizoma del Cristo crocifisso. Più tardi vi è anche nota la «camisia beate Virginis qua induta fuerat cum Christum peperit» e compare una reliquia di san Simeone. Il ricordo di Carlomagno e la veneratione delle reliquie di Aquisgrana vanno congiunti: la figura dell'imperatore assiso in maestà appare sulla cassa argentea, il *Marienschrein*, eseguita tra il 1218 e il 1236 per le reliquie più importanti. In seguito queste furono oggetto di periodiche, solenni ostensioni. In ambiente francese, invece, l'arrivo delle reliquie ad Aquisgrana era narrato

⁷⁸ FOLZ, *Le souvenir et la légende de Charlemagne* cit., pp. 178-181; GRIMME, *Karl der Grosse in seiner Stad* cit., p. 255.

nelle elaborazioni letterarie e cronachistiche derivate dalla *Descriptio* come una tappa della vicenda che poi si sarebbe conclusa, per l'intervento di Carlo il Calvo, con il trasferimento di alcune reliquie della Passione di Cristo portate da Carlomagno e dell'*Endit*, la loro ostensione nelle quattro tempora d'estate, in antico il mercoledì della seconda settimana di giugno, a Saint Denis, santuario della monarchia di Francia dove la leggenda fu composta⁷⁹. Essenziale restava l'evento dell'invenzione e dell'acquisizione delle preziosissime reliquie, a Costantinopoli, da parte di Carlomagno: e questo era indubabilmente il tema originario e fondamentale della rappresentazione pittorica.

6. *Il sistema iconografico del 'retable' originario. La tavola di Bruxelles*

Dinanzi al trittico di cui facevano parte a guisa di sportelli le tavole di Torino e di Bruxelles, chiuse nell'assetto feriale, i fedeli, percepivano la raffigurazione dipinta con plastica evidenza all'esterno, in monocromo come d'uso nei *retables* fiamminghi, quasi a simulare una scultura. Sul pannello ora a Bruxelles vedevano il Cristo che trascinato dagli sgherri cade sotto il peso della croce. La scena si integrava con la parte dipinta a tergo della tavola di Torino, in cui il recente restauro ha rivelato, in secondo piano rispetto al gruppo principale, la Madonna che sviene sorretta dal discepolo Giovanni (tav. 1). Lars Hendrikman ha notato come le figure di questa scena, di forte plasticità, anche per la tonalità monocroma e per il residuo di un fregio traforato che appare in un angolo della tavola di Bruxelles a definire lo spazio in cui si collocano, ricordino le sculture in legno a vista, in particolare di Jan Borremans, che occupavano certi *retables* fiamminghi⁸⁰.

La composizione riuscì di una tale efficacia, drammatica e patetica, che van Orley la replicò nel disegno di arazzi rappresentanti Cristo che

⁷⁹ A Saint Denis si conservavano un santo Chiodo e una santa Spina che, reperiti nella cripta carolingia nel 1053, furono riposti dall'abate Suger (1122-1151) in casse d'argento. D. GABORIT CHOPIN, *Le tombeau des corps saints*, in *Le trésor de Saint Denis*, catalogo dell'esposizione (Musée du Louvre, 12 marzo - 17 giugno 1991), a cura di EAD. e E. ALCUFFE, Paris 1991, pp. 18-20.

⁸⁰ L. HENDRIKMAN, *Christian II als Skandinavische Constantijn*, in «Millenium, tijdschrift voor middeleeuwse studies», 15/1 (2001), p. 32 sg.

porta la croce e facenti parte di due serie dedicate alla Passione⁸¹. In tali serie di immagini si è colto un riflesso delle sacre rappresentazioni di tradizione tardomedievale, ancora praticate nel Cinquecento. Peraltro, nelle due tavole in questione, la sofferenza del Cristo esausto e tormentato e lo spasimo della Vergine si presentano come un tipico motivo di contemplazione, per il canonico che, in preghiera, si rende presente in ispirito all'evento evocato (come raccomandavano i trattati di meditazione), e per i fedeli, che guardavano il *retable* nel suo assetto feriale: un' « immagine di devozione », che risponde a una delle stazioni della « Via dolorosa », il cui esercizio si andava diffondendo in Europa, e segnatamente nei Paesi Bassi, tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento⁸².

Ignoriamo quale rappresentazione si rivelasse, al centro dell'altare, quando gli sportelli erano aperti nell'assetto festivo; si è pensato anche ad una scena scolpita. Si può tuttavia supporre che la Salita di Cristo al Calvario raffigurata all'esterno introducesse a una Crocifissione. Verso il « mistero » del Calvario dovevano presumibilmente convergere, dall'interno degli sportelli, in simmetrico confronto, le esemplari manifestazioni del culto della passione e morte redentrice di Cristo offerte da personaggi quali da un lato sant'Elena con il figlio Costantino e dall'altro Carlomagno.

Il tema del dipinto che figurava sullo sportello sinistro ed ora è conservato a Bruxelles (tav. 2) fu inteso dal Friedländer⁸³ come *Sant'Elena con Costantino è accolta dal Papa in Roma*, e dal de Tervarent, come *Sant'Elena che chiede il battesimo al Papa*. Nello sfondo, in alto, come in un an-

⁸¹ Uno degli arazzi di uguale soggetto fu fornito a Margherita d'Austria nel 1520 Cfr. M. W. AINSWORTH, *Bernart van Orley, Peintre-Inventeur*, in « Studies in the History of Art », 24 (1990), pp. 41-64. In tali arazzi si riflette la conoscenza dello « Spasimo di Sicilia » di Raffaello, mediata da un cartone che veniva riprodotto in arazzo a Bruxelles tra il 1516 e il 1519. Cfr. GALAND, *The van Orley group* cit., p. 183.

⁸² Cfr. H. THURSTON, *Étude historique sur le chemin de la croix*, Paris 1907, in particolare per le devozioni delle « Sette cadute » di Cristo, p. 61 sgg., e dei « Sette dolori della Madonna », p. 100; AMÉDÉE (TEETAERT) VAN ZEDELGEM, *Aperçu historique sur la dévotion au chemin de la Croix*, in « Collectanea franciscana », XIX (1949), trad. ital. *Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis. Evocazione e rappresentazione degli episodi e dei luoghi della Passione di Cristo*, a cura di A. BARBERO e P. MAGRO, Ponzano Monferrato 2004, p. 98 sgg., per la devozione delle cadute di Cristo e le devozioni fiamminghe in forma di itinerari comprendenti l'incontro di Cristo con la Madre.

⁸³ FRIEDLÄNDER, *Van Orley altar* cit., p. 300.

tefatto della scena che si svolge in primo piano, Costantino compare su di un poggio, inginocchiato e rivolto verso il cielo: più in alto doveva apparirgli il « signum Crucis », che fu eliminato dalla resezione della parte superiore della tavola. Il « conceptor » del dipinto poteva rifarsi alle narrazioni tradizionali dell'evento quali erano riportate, non solo, dalla *Legenda aurea*, ma anche da un testo ancor largamente diffuso, anche a stampa, alle soglie dell'età moderna e oltre, lo *Speculum Historiale* di Vincenzo di Beauvais, che si rifà in parte alla *Vita Constatini* di Eusebio di Cesarea⁸⁴: Costantino, vide « circa meridiem, declinante iam sole, Crucis signum ex lumine factum et scripturam consortam ei dicentem “in hoc vince” » e poi ricevette in sogno l'apparizione del Cristo che, recando la stessa croce, gli ordinava di farne un'insegna che l'avrebbe aiutato nelle battaglie; consultò quindi dei sacerdoti cristiani, che gli dissero che quel segno era « tropheum victoriae Christi adversus infernum ». Dopo di che, « signum quod viderat in vexilla militaria depinxit, deinde in speciem crucis signum quod dicunt labarum transformavit », e così armato affrontò il nemico⁸⁵. Nel dipinto, in un'evidente contrazione di tempi narrativi, le truppe schierate presso Costantino recano già vessilli alla croce bianca in campo rosso. Nel piano oltre l'altura altre truppe appaiono disposte per la battaglia. La stessa insegna è recata da Costantino che, vestito di una ricca armatura all'antica, dorata, con la corona chiusa del sacro romano imperatore e con un collare che reca un medaglione all'aquila bicipite, si colloca tra i protagonisti della scena principale. Si può intuire una colta reminiscenza: la bandiera alla croce bianca in campo rosso comparve come insegna imperiale (insieme con l'aquila) sotto Enrico VI (1195) e dal Duecento come insegna del pa-

⁸⁴ VINCENZO DI BEAUVAIS, *Speculum Historiale* cit., lib. XIII, cap. XCIV, pp. 94 sgg. dell'edizione di Venezia 1591.

⁸⁵ La *Legenda aurea* riporta una variante desunta dalla *Historia ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea. Costantino, nell'imminenza della battaglia contro Massenzio, « cum igitur anxius multum esset et pro sibi mittendo auxilio ad celum oculos crebro levaret, vidit per soporem ad orientis partem in celo signum crucis fulgore igneo rutilare angelosque astare sibi que dicere: “Constantinus in hoc igno vinces” (...)»; quindi, citando l'*Historia tripartita* di Casiodoro, « dum Constantinus quid hoc esset miraretur, Christus nocte superveniens eidem apparuit cum signo quod vidit in celo iussitque ut fieret eius signi figuratio que faceret auxilium in congressibus preliorum. Tunc Constantinus letus redditus et de victoria iam securus (...) vexilla militaria in signacula crucis transformat ». Cfr. IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di G. P. MAGGIONI, Tarnuozze - Firenze 1998, p. 461 sg.

pa, quando alla croce furono associate le chiavi di Pietro⁸⁶. La croce era stata inserita nella purpurea bandiera imperiale perché la croce rappresentava « il più alto simbolo cristiano e il sovrano che la portava, caratterizzava con essa la sua sovranità come cristiana »⁸⁷. Quanto alla ragione per cui, anziché un'insegna generica o congetturale recante una croce, nel dipinto in questione ne viene attribuita a Costantino una simile a un'antica bandiera imperiale, mi pare valga il ruolo di icona esemplare in cui il figlio di sant'Elena si poneva per ogni imperatore cristiano, nonché di precursore, a cui veniva ricondotta la stessa autorità imperiale rinnovata da Carlo-magno⁸⁸.

⁸⁶ Cfr. C. ERDMANN, *Kaiserliche und päpstliche Fahnen in hohen Mittelalter*, in « Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken herausgegeben vom Preussischen Historischen Institut in Rom », XXV (1933-1934), p. 42 sgg.; L. GALBREATH, *Papal Heraldry*, London 1972², p. 3.

⁸⁷ ERDMANN, *Kaiserliche und päpstliche Fahnen* cit., p. 43. Non senza un appropriato accorgimento Piero della Francesca inserisce uno stendardo rosso alla croce bianca accanto a una bandiera imperiale all'aquila nera nella scena della storia della vera croce affrescata in San Francesco ad Arezzo rappresentante la vittoria di Eraclio (cui il pittore dà il profilo e il copricapo di Giovanni Paleologo) su Cosroe. La bandiera recata da Costantino nel quadro di Bruxelles andrebbe invece identificata con quella della Danimarca, il *Dannebrog*, che i danesi avrebbero ricevuto dal cielo nella vittoriosa battaglia di Lyndanisse (1219) contro gli estoni, secondo HENDRIKMAN, *Christian II als Skandinavische Constantijn* cit., pp. 30-57, in particolare pp. 49-50, poiché il dipinto sarebbe stato concepito come un'allegoria politica, alludente a Cristiano II di Danimarca.

⁸⁸ LARS HENDRIKMAN, nei saggi *Christian II als Skandinavische Constantijn* cit., e ID., *Portraits and politics. Evolution in the depiction of king Christian II of Denmark during his reign and exile (1513-31)*, in *Trade, Diplomacy and Cultural Exchange in the Northsea and Baltic Region (ca. 1350-1750)*, a cura di H. J. BRAND, Hilversum 2006, pp. 204-207, escludendo che il dipinto di Bruxelles facesse parte del *retable* eseguito da van Orley per Furnes, vi ha ravvisato un significato ideologico attualizzante rispetto a una situazione politica coeva. Cristiano II di Danimarca rifugiato nei Paesi Bassi e proteso alla riconquista dei suoi domini, nel 1522-1523, si sarebbe fatto ritrarre da van Orley quale nuovo Costantino scandinavo; al papa si sarebbero dati i tratti di Adriano VI, mentre in sant'Elena, con qualche ovvia incongruenza, si sarebbe rappresentata la moglie del re danese, Elisabetta d'Asburgo. Hendrikman, nel primo saggio (pp. 39-44), offre confronti con ritratti dei personaggi in questione. Tali affinità, però, a mio parere, potrebbero denotare una consuetudine del pittore con certe fisionomie di illustri contemporanei, anche incontrati nella sua attività di ritrattista, ma non necessariamente una precisa, intenzionale allusione, anche se altri, tra cui Masimiliano d'Asburgo, amarono farsi ritrarre travestiti da personaggi di sacre figurezioni. Nella fattispecie, nell'ambiente francese al quale il complesso originario appare riconducibile, credo si mirasse essenzialmente a presentare sant'Elena (con Costantino) a fronte di Carlo-magno, mitico modello di sovrano cristiano, in un'evidente associazione di carattere agiografico, culturale e ideologico.



Fig. 5. BERNART VAN ORLEY, *Sant'Elena e Costantino davanti al Papa in Roma*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4999. Particolare.

Il dipinto di Bruxelles (fig. 5) presenta altresì, in primo piano, quale protagonista della scena, sant'Elena che, in vesti regali e con una fantasiosa corona di imperatrice, sembra annunciare al Papa una generosa risoluzione. Tale mi pare il significato della mano destra, che avanza aperta come ad esporre un fermo proposito, un voto o un'offerta, e della sinistra che porta al petto, ad assicurare la sua intima decisione⁸⁹. Anche qui, dunque, come nel dipinto di Torino, il personaggio centrale è rappresentato in un atteggiamento di dialogo. Costantino, che in secondo piano si volge verso Elena con sguardo assorto e con un gesto di approvazione, sembra non solo presentarla al pontefice ma confermare la risoluzione della madre. Il papa accoglie l'annuncio con un gesto di sorpresa⁹⁰ e un'espressione interrogativa, come stupito, forse perplesso per la novità e le difficoltà dell'impresa annunciata, mentre gli ecclesiastici alle sue spalle accennano tra di loro a un rispettoso riserbo⁹¹. La scena, così concertata con le risorse espressive di un abile narratore quale van Orley, mi pare dunque raffigurare non tanto sant'Elena che chiede il battesimo al papa, come si è supposto, giacché ben altra espressione, di lieta accoglienza, animerebbe il volto del pontefice, quanto piuttosto un diverso momento, che, pur non riferito esplicitamente dal racconto dell'*Inventio Crucis* nella *Legenda aurea*⁹², fu forse

⁸⁹ GALAND, *The Bernard van Orley group*, p. 182, cita a confronto, in un arazzo con la leggenda di santo Stefano (c. 1500) conservato a Parigi, Musée National du Moyen Age, l'atteggiamento di una dama che si accinge a salire su una nave nell'episodio rappresentante una gentildonna di Costantinopoli che crede di portare da Gerusalemme il corpo del marito e reca invece il corpo del santo. Solo differisce la posizione della mano destra, nell'arazzo con il palmo rivolto verso terra a significare una certa cautela nel salire sulla nave, mentre nella tavola di Bruxelles è aperta come in segno di presentazione o di offerta.

⁹⁰ Un simile gesto di stupore si ritrova ad esempio nel vescovo di Parigi che assiste al « miracle du Lendit » (cioè al ritrovamento dell'ostia rubata in Saint Germain e riapparsa dinanzi all'abbazia di Saint Denis) raccontato in un arazzo dell'inizio del Cinquecento proveniente dal monastero del Ronceray di Angers, ora a Parigi, Musée des Gobelins, di origine discussa: Touraine, Arras, Parigi o Fiandre: J. NICLAUSSE, *Le Musée des Gobelins*, Paris 1938, pp. 21-22; DE TERVARENT, *Les tapisseries de Ronceray*, in *Les énigmes* cit., p. 23 e fig. 6.

⁹¹ ENDRIKMAN, *Christian II* cit., p. 53, cita come fonte di ispirazione per questi personaggi il gruppo degli ecclesiastici che accompagnano (con espressioni più partecipative) il papa nel dipinto di Colyn de Coter, *San Rombaut che si congeda da Stefano II*, eseguito verso il 1480-1485 per la cattedrale di Malines.

⁹² La *Legenda aurea* cit., pp. 461-462, narra, seguendo l'*Historia ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea, la vittoria di Costantino e il suo battesimo (del quale espone le circostanze secondo diverse tradizioni) per poi passare all'arrivo della madre a Gerusalemme, là inviata dal figlio per la ricerca della croce.

suggerito all'autore o al *conceptor* del dipinto da qualche altra fonte, più ricca di coloriture psicologiche, seppure di maniera.

Tale poteva anche essere un'antica narrazione, prodotta a Reims e diffusa in regioni più e men vicine. Da testimoni reperiti tra Orval, Treviri e Digione fu tratta, per l'edizione negli *Acta Sanctorum*, la *Vita, seu potius homilia, sanctae Helenae*, composta da Almanno o Altmanno, monaco di Hautvillers, dopo l'845, per incarico di Incmaro vescovo di Reims⁹³. Nell'abbazia benedettina di Hautvillers, nella Champagne, non lontano da Reims, Teogiso, sacerdote di quella diocesi, aveva portato il capo e parte dei resti di sant'Elena, che aveva trafugato dal sepolcro romano; le reliquie vi divennero oggetto di una venerazione destinata a durare per secoli⁹⁴.

Secondo Almanno, dopo che la croce era apparsa come segno foriero di vittoria a Costantino, questi e la madre

« propter filii sollicitudinem, et propter amorem, quo ferventissime circa Deum erat accensa, sanctae Crucis signum instanter desiderare ut invenirent coeperunt. Sed, occupato imperatore in proeliis hostium, delegatum est sanctae matri Helenae huiusmodi pretiosum negotium, et merito, quippe quae et sapientia et doctrina evangelica pollebat et in Crucifixum miro amore fervebat.

Itaque, cum ingenti multitudine e regia ambitione, Hierosolimam pergit et ingreditur urbem non iam iudea sed christiana, et coepit quaerere animo virili et ferventissimo zelo lignum sanctae crucis, quod ideo ad inveniendum valde difficile erat »⁹⁵.

Così come Costantino fu indotto alla conversione al cristianesimo da una visione, anzi, secondo la tradizione accolta da Almanno, da un sogno, anche Elena fu incitata alla ricerca della Santa Croce da un sogno profetico, l'uno e l'altra aspirando all'edificazione della chiesa di Cristo⁹⁶. Al-

⁹³ Più precisamente, l'edizione della leggenda in *Acta Sanctorum*, Augusti, III, Venezia, 1734, pp. 580-598, si avvale di un manoscritto dell'abbazia di Orval (Lussemburgo), di un apografo del padre Chifflet ricavato da manoscritti esistenti nell'abbazia di San Benigno e nella certosa di Digione, nonché di un altro apografo desunto da due manoscritti di Treviri. Sulla composizione della biografia eminentemente retorica di Almanno, sull'interpretazione della spiritualità di Elena paragonata al « tipo » biblico della fanciulla del Cantico e a santa Paola, sullo spazio dato a Costantino e ai meriti della madre, cfr. F. E. CONSOLINO, *L'invenzione di una biografia: Almanno di Hautvillers e la vita di sant'Elena*, in « *Hagiographica* », I (1994), pp. 81-100.

⁹⁴ I resti, traslati in una teca argentea nel 1410, sopravvissero nel 1450 a un incendio; allora papa Nicolò IV concesse un'indulgenza per la ricostruzione della chiesa e la teca fu rifatta in rame dorato. *Acta Sanctorum* cit., p. 599 sgg.

manno insiste, sino alla ridondanza, sull'anelito mistico che animava Elena, contemplatrice del Cristo crocifisso e devota pellegrina sui luoghi della sua Passione, come la santa Paola elogiata da san Girolamo.

La tavola di Bruxelles sembra dunque raffigurare il momento in cui Elena esprime il suo proposito e Costantino, vittorioso contro Massenzio e pronto in armi per nuove battaglie, la delega alla ricerca della Santa Croce. Certo, né la vita di Almanno né la *Legenda aurea* nel capitolo *De inventione Sancte Crucis*⁹⁷, dicono che tale risoluzione fosse annunciata davanti a papa Silvestro. Tuttavia la *Legenda* ricorda il battesimo di Costantino, avvenuto ad opera del santo pontefice, come preludente all'invio di Elena alla ricerca della Santa Croce⁹⁸. Quel racconto o qualche altra elaborazione⁹⁹ potevano quindi suggerire che, di conseguenza, l'imperatore e la madre presentassero al papa una tale impresa.

Ma vi è di più. Nello sfondo, di là dal portico in cui avviene l'incontro e che allude all'antica residenza papale (il palazzo lateranense?)¹⁰⁰ e

⁹⁵ Op cit., p. 588.

⁹⁶ Op cit., p. 587.

⁹⁷ IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea* cit., 1998, pp. 460-470.

⁹⁸ Secondo la *Legenda aurea* cit., p. 463, dopo la vittoria su Massenzio, « sicut legitur in quadam chronica satis autentica, Constantinus tunc perfecte non credidit nec tunc sacrum baptismum suscepit, sed aliquanto temporis interiecto visionem illam Petri et Pauli vidit et sacro baptismate per Silvestrum papam renatus et a lepra mundatus in Christum deinceps perfecte credidit et sic matrem suam Helenam Iherosolimam misit ut crucem Domini requireret ». La conversione di Costantino e di Elena sono estesamente narrate nel capitolo XII, *De sancto Silvestro*, pp. 111-118.

⁹⁹ Per es. Pietro Natali nel *Catalogus sanctorum*, libro IV, cap. CXVII, *De inventione sancte Crucis*, racconta che Costantino, dopo la vittoria da lui conseguita sui barbari presso il Danubio inalberando il vessillo della Croce, « imperfecte credidit nec baptismum suscipit donec plaga lepre eidem superveniente a sancto Silvestro mundatus pariter et baptizatus est ». Il Natali rinvia quindi alla leggenda di San Silvestro, esposta nel libro II, cap. XXII, dove ha narrato, sulla traccia della *Legenda aurea*, la conversione di Costantino dal paganesimo e della madre dal giudaismo alla fede cristiana, e prosegue: « Cum autem post disputationem quam Silvester cum iudeis habuerat, ut ibidem dictum est, Helena imperatrix Constatini mater ad Christum conversa fuisset, infudit ei Spiritus ut lignum dominice crucis requireret ». La compilazione del Natali, stampata a Vicenza nel 1493: cfr. PETRUS DE NATALIBUS, *Catalogus Sanctorum et gestorum eorum ex diversis voluminibus collectus*, a cura di E. PAOLI, Spoleto 2012 (rist. anast. dell'ed. principe del 1493, ristampata a Venezia da Luca Antonio Giunta, 1506) fu diffusa anche in Francia da Jean Thomas e da Jacques Jacon, Lionne, 1514.

¹⁰⁰ Forse troppo presumendo delle nozioni topografiche di cui disponeva van Orley si potrebbe ritenere che il portico sotto il quale il Papa riceve Elena e Costantino alluda a uno dei portici esterni della basilica lateranense e del palazzo adiacente: ne danno un'immagine

oltre un plinto che reca uno scudo segnato dalla sigla SPQR, appare il prospetto di una chiesa non lontana, cui si affiancano un edificio minore e, presso questo, un antico anfiteatro (fig. 5). L'associazione con l'Anfiteatro Sessoriano o Castrense già identificava la basilica di Santa Croce in Gerusalemme nelle mappe quattrocentesche di Roma¹⁰¹. Rappresentazioni più particolareggiate, cinquecentesche e più tarde (prima della ristrutturazione barocca degli anni 1743-1744), restituiscono l'aspetto che la basilica aveva assunto attraverso trasformazioni medievali, con una semplice facciata fornita di timpano, oculi e finestre, e un portico antistante; vi si uniscono l'adiacente convento e di là da questo l'anfiteatro¹⁰². Van Orley, ispirandosi probabilmente ad informazioni provenienti dall'ambiente romano, propone un'ideale, libera restituzione della chiesa d'epoca costantiniana, conferendole un prospetto a triplice fastigio, che lascia intuire le tre navate dell'impianto, e un paramento marmoreo di gusto rinascimentale italianizzante. Alla basilica il pittore fiammingo accosta un edificio più modesto, di forme gotiche settentrionali, che vuol essere il convento allora abitato dai certosini¹⁰³. Grandeggia sulla destra un'immagine dell'Anfiteatro Castrense che sussisteva ancora integro nella prima metà del Cinquecento, presso il complesso di Santa Croce. Pirro Ligorio ne parla nei suoi trattati sulle antichità di Roma come di un'« opera degnissima ancor che fosse di fabrica laterizia », che « a' di nostri era in piedi insino alli tre ordini di colonne di mezzo rilievo » ma poi, « secondo la ignoranza delli infelici giudizi fatti, è stata tagliata attraverso et abbassata per fortificare alla moder-

non distante nel tempo dalla rappresentazione qui considerata i disegni di Marten van Heemskerck (verso il 1535) conservati a Berlino, Kupferstichkabinett, 79 D2. Cfr. R. KRAUTHEIMER, *Roma. Profilo di una Città 312-1308*, Roma 1981, p. 400 sg.

¹⁰¹ S. MARALDO, *In figura Romae. Immagini di Roma nel libro medioevale*, Roma 1990, p. 113, 117 e n. 34, 182.

¹⁰² R. KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum christianarum Romae*, I, Città del Vaticano 1937, pp. 165-195; ID., *Roma. Profilo di una città 312-1308*, Roma 1981, p. 398; M. L. ACCORSI, *La chiesa tra tarda antichità e medioevo*, in *Gerusalemme a Roma. La basilica di Santa Croce e le reliquie della Passione*, a cura di R. CASSANELLI e E. STOLFI, Milano 2012, pp. 50-58. L'aspetto della basilica e delle sue adiacenze nel Cinquecento si può scorgere oltre che nella stampa de *Le sette chiese di Roma*, edita da Antonio Lafréry a Roma nel 1575, nella grande pianta di Roma di Mario Cartaro (1576) e anche nella veduta del *Templum S. Crucis in Hierusalem* che illustra le *Cose meravigliose dell'alma città di Roma dove (...) si tratta delle chiese rappresentate in disegno da Geronimo Franchino*, Venezia 1588, f. 13r.

¹⁰³ M. SENSI, *Cisterciensi a Santa Croce*, in *Gerusalemme a Roma* cit., p. 99 sgg.

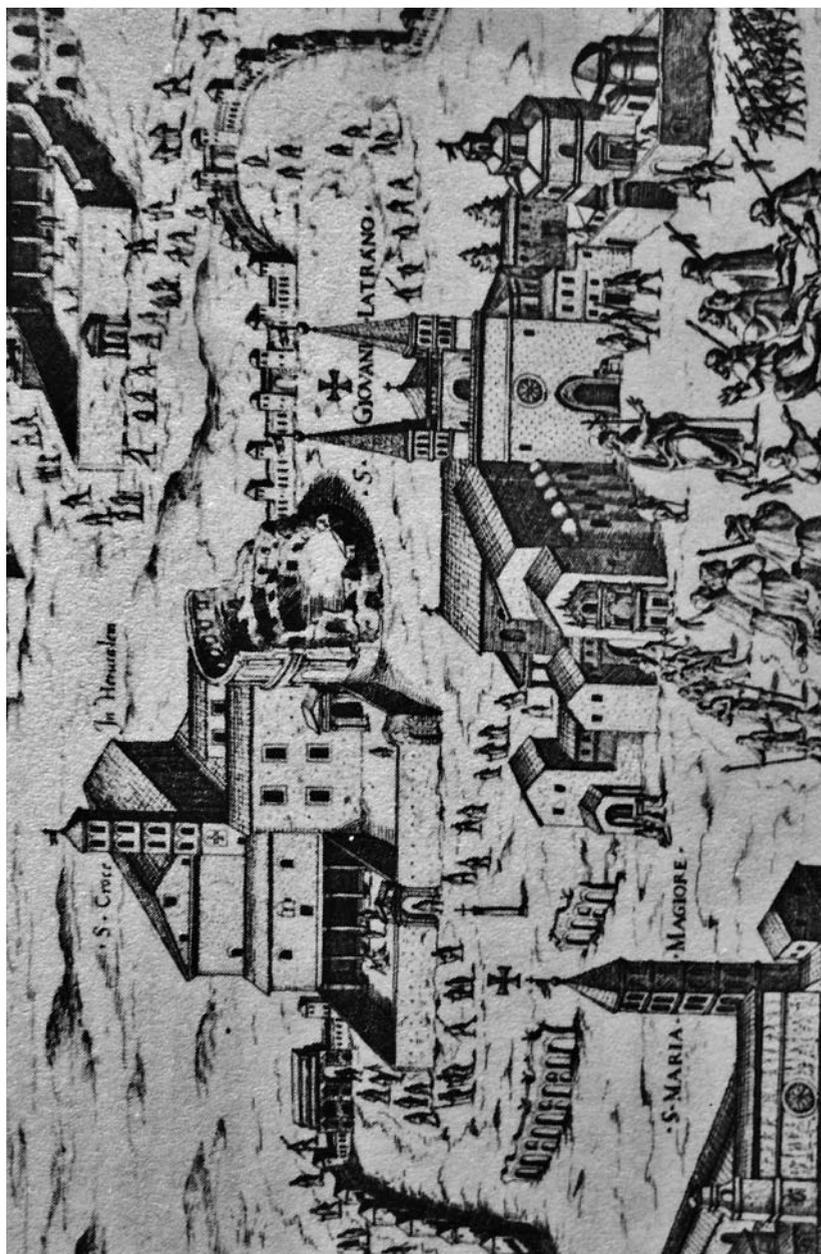


Fig. 6. *Le sette chiese di Roma*, incisione di Antonio Lafréry, Roma 1575. Particolare con San Giovanni in Laterano e Santa Croce in Gerusalemme.

na nella guerra nata senza proposito nel pontificato di Paolo quarto Carafa col re Filippo catholico »¹⁰⁴. Cospicui resti dell'alzato e della cavea, dopo la parziale demolizione, appaiono ancora ben riconoscibili, accanto alla basilica e all'annesso convento, nella stampa de *Le sette chiese giubilari* edita da Antoine Lafréry nel 1575 (fig. 6), nonché nella veduta dell'anfiteatro da Sud Ovest, che nello stesso anno Étienne Dupérac pubblicava nella serie dei *Vestigi delle antichità di Roma*. Van Orley ebbe una qualche nozione dell'anfiteatro quale appariva ai suoi tempi e lo interpretò con gusto rinascimentale, come una fabbrica lapidea, aggiungendovi un portale, nel cui timpano sono raffigurati due draghi affrontati, che, secondo la moda delle grottesche che si diffondeva in Europa all'inizio del Cinquecento, dovevano caratterizzare un monumento dell'antichità romana.

In Santa Croce di Gerusalemme un'appendice ai *Mirabilia urbis Romae*, contenuta in un manoscritto del 1375, dedicata alle chiese e al rispettivo tesoro di reliquie, segnala straordinarie memorie della Passione di Cristo¹⁰⁵. *Le Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae*, che ad uso dei pellegrini furono stampate più volte tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento insieme con una breve storia di Roma, da Romolo a Costantino¹⁰⁶, forniscono un altro elenco, in parte diverso, delle reliquie conser-

¹⁰⁴ Cfr. C. OCCHIPINTI, *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma da Costantino all'Umanesimo*, Pisa 2007, p. 178. Pirro Ligorio si riferisce alle demolizioni consigliate dai capitani per rinnovare le difese di Roma in vista di un attacco spagnolo, tra il 1556 e il 1557.

¹⁰⁵ « corda cum qua Christus ligatus fuit ad statuam, item spongia Christi, item clavus Christi cum undecim spinis de corona Christi (...) aurea illa scriptura (...) quam Pilatus scripsit super Christum: Iesus Nazareus rex Judeorum. Et est ibi unum magnum lignum, quod pendet superius in magno monasterio, de cruce dextri lateris ac latronis (cioè parte della croce del buon ladrone Disma) ». Queta appendice ai *Mirabilia*, scritta nel 1375 nel cod. Vatic. 4265 è riprodotta in *Mirabilia urbis Romae*, testo latino, traduzione e commento a cura di I. FERRANTE CORTI, Albano Laziale 1930, p. 61.

¹⁰⁶ Cfr. le *Indulgentie septem ecclesiarum principalium urbis Rome* inserite nell'opuscolo che esordisce: *In isto opusculo dicitur quomodo Romulus et Remus nati sunt et educati*, Roma, Stephan Planck, 1496 (Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia), ristampato a Roma da Iohann Besicken, 1504 (esemplare in Biblioteca Nazionale Centrale, Roma). STEPHAN PLANCK pubblicò anche una versione in volgare, *In questa operetta si contiene come Romulo et Remo nacquono et allevati furono*, Roma 1492-1500. L'elenco delle chiese colle rispettive reliquie e indulgenze fu stampato inoltre col titolo *Indulgentie ecclesiarum urbis Rome*, da Eucchario Sillber, a Roma 1509, nonché da Marcello Sillber, 1511, 1513, 1515, 1518, 1520 (esemplari nella Biblioteca Nazionale Centrale, Roma); la Biblioteca Casanatense possiede un'edizione in volgare stampata dallo stesso Marcello Sillber: *Le indulgentie et reliquie*

vate nella chiesa « que vocatur ad Sanctam Crucem in Hierusalem », chiesa che « edificavit Constantinus filius Constantini Magni imperatoris ¹⁰⁷ in honorem sancte Crucis ad preces sancte Helene et sanctus papa Silvester consecravit eam »: vi compaiono parte « de ligno sancte crucis. Item due spine de corona Christi, unus clavus cum quo fuit affixus Christus in cruce (...) ». Elena è ricordata come fondatrice della chiesa di Santa Croce nella *Roma instaurata* (1444-1446) di Flavio Biondo ¹⁰⁸. Quando, il primo febbraio 1492 si riscoprì, murata nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, una tavoletta lignea con il *titulus* della croce di Cristo lo scriba Stefano Infessura annotava che « est omnium extimatione illa tabula quam Pilatus posuit in cruce super caput Domini nostri Iesu Christi, posita ibi per sanctam Helenam matrem Constantini tempore quo fuit dicta ecclesia aedificata » ¹⁰⁹.

Nel dipinto di Bruxelles, sullo sfondo della basilica romana, Elena appare dunque come l'imperatrice che ritrovò la croce di Cristo e depose reliquie della sua Passione in quella chiesa. In simmetrico confronto con lei agisce, nell'opposto pannello, Carlomagno come il sovrano che avrebbe ottenuto e portato anch'egli in occidente preziose reliquie della Passione.

A Reims e nella diocesi sant'Elena godeva di un culto ben radicato. La santa è raffigurata nella facciata della cattedrale: Emile Mâle, che la riconobbe nella statua di regina posta nel portale sinistro presso un bassori-

de le chiese de Roma, Roma 1522-1523. Sull'elaborazione e diffusione delle *Indulgentiae*, che furono associate dal XIV secolo a una *Historia et descriptio Romae*, vedasi M. ACCAME e E. DELL'ORO, *I Mirabilia urbis Romae*, Roma 2004, p. 14 sg., n. 2.

¹⁰⁷ L'insolita attribuzione della fondazione di Santa Croce in Gerusalemme a Costantino successore di Costantino il Grande discorda dalla tradizione prevalente, che attribuiva a quest'ultimo la fondazione delle sette basiliche di Roma. Peraltro, come già osservava ARTURO GRAF, *Roma nella memoria e nelle immagini del medioevo*, II, Torino 1982-1983, p. 50 sg., n. 8, nella tradizione leggendaria medievale i nomi di Costantino, Costante e Costanzo furono spesso scambiati; M. ACCAME LANCILLOTTA, *Contributi sui Mirabilia Urbis Romae*, Genova 1996, p. 190, n. 16.

¹⁰⁸ Cfr. S. DE BLAAUW, *Gerusalemme a Roma e il culto della Croce*, in *Gerusalemme a Roma* cit., p. 203, n. 38.

¹⁰⁹ *Diario della città di Roma di Stefano Infessura scribasenato*, a cura di O. TOMMASINI, Roma 1890, pp. 269-271. Cfr. DE BLAAUW, *Gerusalemme a Roma* cit., pp. 33 e 203, n. 38. Nell'andito che immette dalla basilica di Santa Croce nella cappella di Sant'Elena, l'iscrizione su formelle di maiolica posta nel 1520 dal cardinale Bernardino Carvajal, titolare di Santa Croce, narra il ritrovamento del *titulus* asserendo che questo era stato portato a Roma da Elena. Cfr. M. L. RIGATO, *Il Titulus Crucis*, in *Gerusalemme a Roma* cit., p. 171 sg.

lievo rappresentante l'invenzione della santa Croce, ricorda che Elena, con l'arrivo dei suoi resti all'abbazia di Hautvillers, «*était devenue au Moyen Âge une sainte champenoise*»¹¹⁰.

Analogamente, l'evocazione di Carlomagno può collegarsi alle testimonianze del culto che gli era tributato nella stessa cattedrale di Reims¹¹¹. La canonizzazione dell'imperatore, proclamata ad Aquisgrana il 29 dicembre 1165 dall'arcivescovo di Colonia Rainaldo Dassel su mandato dell'antipapa Pascale III e ad istanza di Federico I di Svevia non era stata ufficialmente riconosciuta dal papato romano. Tuttavia nella seconda metà del Trecento il culto fu introdotto alla corte di Francia, con la venerazione che Carlo V d'Orléans, emulando l'imperatore suo nipote Carlo IV di Lussemburgo, professava per il mitico predecessore. Osserva Robert Folz che riconosce la santità «*c'était assurer à la royauté française, par de là Saint Louis, un deuxième saint tutélaire, garant de son existence originale et de son droit propre*»: a Carlomagno era attribuita la statuizione che il regno di Francia spettasse ai discendenti maschi in linea retta, affinché, come spiega il *Traité du sacre* di Jean Golein, «*cette beneïçon demourat en transfusion de l'un à l'autre*»¹¹². La cappella regia si conformò agli usi liturgici della cappella palatina di Aquisgrana, dove si veneravano la memoria e i resti di Carlomagno. Un ulteriore impulso alla devozione per san Carlomagno fu dato da Luigi XI che offrì un prezioso reliquiario per il braccio dell'imperatore conservato nella cappella di Aquisgrana e nel 1475 impose che a Parigi si celebrasse la festa annuale di san Carlomagno il 28 gennaio. Anche Reims, sede del legendario arcivescovo Turpino, i cui successori portavano il titolo di «*premiers paires de France*», e sede del rito della

¹¹⁰ E. MÂLE, *La cathédrale de Reims (à propos d'un livre récent)*, in «*Gazette des Beaux-Arts*», I (1921), p. 82; ID., *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, II, Paris 1958⁸, p. 440, n. 27.

¹¹¹ Carlomagno era raffigurato nelle vetrate alte della navata della cattedrale (1230-1240), nella serie, in gran parte distrutta, dei re, uno dei quali è designato come «*Karolus*». S. BALCON-BERRY, *Les vitraux de la cathédrale de Reims à la lumière de recherches récentes*, in *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims* (Actes du colloque international des 1^{er} et 2 octobre 2004), a cura di B. DECROCK, P. DEMOY, Langres 2008, p. 162 sgg. Il primato dato ai re, disposti sopra i vescovi e arcivescovi, è spiegato in rapporto alla liturgia dei «*sacres*», cui viene riferito il programma delle vetrate della navata.

¹¹² Cfr. R. FOLZ, *Aspects du culte liturgique de saint Chrlemagne en France*, in *Karl der Grosse* cit., IV, p. 78 sgg.

consacrazione del re, adottò nel XIV secolo, a quanto pare prima di altre chiese francesi, il culto liturgico di san Carlomagno, fissandone la festa al 29 gennaio come nelle chiese tedesche¹¹³. A tale istituzione si attiene il messale di Reims del 1505, recensito da Folz, che segna nel calendario, in quella data, la festa dell'imperatore e ne fornisce la messa secondo lo schema in vigore ad Aquisgrana¹¹⁴.

Possiamo quindi riconoscere, in quel contesto liturgico e ideologico dei forti motivi per i quali si volle dare, nel corredo d'un altare, un così evidente rilievo all'immagine di Carlomagno, protettore della cristianità e devoto ai segni della passione di Cristo, al punto di confrontarlo direttamente con la fede e la pietà dell'imperatrice sant'Elena e del figlio Costantino.

7. *Carlomagno come re di Francia*

L'insieme dei motivi che convergevano nel culto di san Carlomagno in Francia emerge nella particolare rappresentazione del sovrano, che, nel dipinto torinese, indossa un manto azzurro ai gigli d'oro e porta una corona regale. Accanto, è posato al suolo uno scettro dorato, terminante con un bocciolo di giglio. Nello sfondo si intravede il suo corteo che incede inalberando uno stendardo azzurro ai gigli d'oro, come la bandiera dei re di Francia¹¹⁵, precededuto da due orifiamme, simili a quella che questi traevano da Saint Denis per le loro imprese militari, di seta vermiglia fornita di code fluttuanti nel vento¹¹⁶.

Le insegne regali di Carlo quale capostipite della dinastia di Francia non sarebbero state esibite, in modo così esclusivo, al posto delle insegne imperiali, in terre soggette all'impero come le Fiandre. Nelle raffigurazioni tardomedievali Carlomagno, quale imperatore e re dei Franchi, indossa di solito vesti e reca insegne partite delle due potestà¹¹⁷. Ma nella Praga di

¹¹³ Op. cit., p. 87.

¹¹⁴ L. cit.

¹¹⁵ SCHRAMM, *Der König* cit., p. 204.

¹¹⁶ M. PASTOUREAU, *Les emblèmes de la France*, Paris 2001, pp. 187-188.

¹¹⁷ Cfr. R. DENNYS, *Heraldry and the Eralds*, London 1984, p. 59. Carlomagno è puntualmente rappresentato con insegne partite nelle illustrazioni miniate verso il 1458 da Jean Le Tavernier di Audenarde per le *Croniques et conquestes* di David Aubert. Cfr. le riproduzioni in J. VAN DEN GHEYN, *Chroniques et conquestes de Charlemagne*, Bruxelles 1909.

Carlo IV un pannello attribuito a maestro Theodoric (1360-1364), dipinto per la cappella della Santa Croce del castello di Carlštejn, presenta san Carlo Magno imperatore con uno scudo all'aquila nera bicipite¹¹⁸. Poi, nei domini asburgici, nell'età di Massimiliano e di Carlo V, verso il 1516, Hans Burgkmair nella xilografia intitolata *Drei gut Cristen* (ca. 1516) e rappresentante la triade Carlomagno, Artù e Goffredo di Buglione (appartenente alla serie dei « nove prodi »), raffigura « Caesar Carolus » con la corona imperiale e uno scudo partito dell'impero e di Francia¹¹⁹, ma nel 1512-1513 Dürer lo ritrae nel dipinto del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga con le sacre insegne imperiali – la corona antica, la spada e il globo, la dalmatica ricamata ad aquile nere e il manto –, che si attribuivano a Carlomagno¹²⁰: solo lo scudo d'azzurro a tre gigli d'oro (l'arma moderna di Francia, alla sinistra araldica dell'immagine dell'imperatore) in simmetria collo scudo all'aquila nera, lo qualifica come re dei Franchi. A Bruxelles, van Orley, per la grande vetrata del transetto settentrionale della chiesa cattedrale di Santa Gudula, eseguita nel 1537, veste delle insegne imperiali san Carlomagno che, quale patrono, presenta a Dio l'imperatore Carlo V. Tre anni prima, a Furnes, un pittore fiammingo (si è pensato anche a Lancelot Blondell¹²¹), fornisce alla chiesa di San Nicola un *retable* per un altare dedicato alla Santa Croce: vi rappresenta al centro la Crocifissione, ai lati due episodi della storia dell'invenzione della Croce e a tergo il santo imperatore, vigoroso vegliardo che, vestito d'una corazza all'antica, reca un trave spezzata della Croce ed è contrassegnato dalla corona imperiale chiusa a modo di mitria¹²².

¹¹⁸ Cfr. *Prague. The Crown of Bohemia 1347-1437* (Catalogo della mostra, The Metropolitan Museum of Art, New York, febbraio-maggio 2006), a cura di B. DRAKE BOEHM e J. FAJT, New Haven London, 2006, p. 162 sg.

¹¹⁹ Cfr. F. W. H. HOLLSTEIN, *German Engraving, Etchings and Woodcuts*, V, Amsterdam s.a., p. 72.

¹²⁰ P. SCHOENEN, *Das Karlsbid der Neuzeit*, in *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben*, in *Das Nachleben* cit., pp. 274-280.

¹²¹ L. JANSEN, *Lancelot Blondeel*, in *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus*, catalogo della mostra (Bruges, 15 ago. - 6 dic. 1998), a cura di M. P. J. MARTENS, Ludion 1998, p. 176.

¹²² DE TERVARENT *Les sources littéraires* cit., III, p. 72, ricorda in proposito che lo pseudo Turpino, nell'*Historia Caroli Magni et Rolandi*, accennando brevemente al viaggio di Carlo in Oriente, dice che ne avrebbe portato « il legno del Signore ».

In ambiente francese non mancano testimonianze dell'attenzione con cui si considerava la connotazione araldica dell'immagine di Carlomagno¹²³. Nel manoscritto dello *Chevalier errant* di Tommaso di Saluzzo, realizzato a Parigi verso il 1404 e miniato da un artista attivo anche per Christine de Pisan, la serie dei « nove prodi » include Carlomagno distinto dalla corona imperiale e da uno scudo partito, al primo d'oro alla mezza aquila dispiegata di nero e al secondo d'azzurro ai gigli d'oro¹²⁴. Nelle miniature delle *Grandes Chroniques de France* (BNF fr. 6465, fo. 89v) Jean Fouquet lo raffigura col manto partito dell'Impero e di Francia, mentre è incoronato dal papa. Una prevalenza del significato nazionale si palesa invece nel quadro che, eseguito verso il 1454 e ora conservato al Louvre, fu esposto sino all'epoca della Rivoluzione nella Grand-Salle del Parlement di Parigi quale memento permanente affinché, come recitano le iscrizioni tratte da versetti biblici, la giustizia vi fosse esercitata al cospetto di Dio. Al centro domina il Cristo crocifisso sul Calvario; lo fiancheggiano, a sinistra, sullo sfondo della città di Gerusalemme, san Luigi in manto azzurro ai gigli di Francia e san Giovanni battista, a destra san Dionigi e Carlomagno. Questi, vestito come un re di Francia, al pari di san Luigi, scruta davanti a sé l'assemblea giudiziaria, che si riuniva nel palazzo rappresentato alle sue spalle¹²⁵.

Alla luce di tali consuetudini nel dipinto torinese dobbiamo riconoscere una ben mirata rappresentazione del mitico sovrano, quale icona perpetua del re « cristianissimo », con una valenza non soltanto religiosa, per i

¹²³ Jean de Montreuil, di passaggio ad Aquisgrana nel 1401, rilevava come il magnifico busto reliquiario di Carlomagno, della metà del Trecento, fosse ornato nella base colle armi di Francia e sulla figura colle armi dell'Impero, quasi la prima fosse da meno del secondo, ovvero Carlo avesse aggiunto la Francia all'Impero e non avesse conquistato l'Impero colla potenza dei Franchi. Cfr. W. PARAVICINI, *Aachen 1401: ein Franzose sieht das wappen Karls des Grossen*, in *Erinnerungstage: Wendepunkte der Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di E. FRANÇOIS e U. PUSCHNER, München 2010, pp. 67-78.

¹²⁴ BNF fr. 12559, fo. 125. F. BOUCHET, *L'iconographie du Chevalier errant de Thomas de Saluces*, Turnhout 2014. Per la corrispondente rappresentazione di Carlomagno nella serie dei *preux* affrescata nel castello della Manta, cfr. L. C. GENTILE, *L'immaginario araldico nelle armi dei prodi e delle eroine*, in *Le arti alla Manta*, a cura di G. CARITA, Torino 1992, p. 112 sg.

¹²⁵ Per una lettura dei significati del quadro vedasi MORISSEY, *L'empereur à la barbe fleurie* cit., pp. 140-143.

successori sul trono di Francia e per un pubblico di fedeli e sudditi francesi.

Tra il XV e il XVI secolo la figura di Carlo era ancora carica di sensi connessi con i fondamenti della monarchia e le sue aspirazioni. Morissey ha mostrato come quell'icona mentale dominasse le aspirazioni di Carlo VIII, il quale, pur non mirando personalmente alla dignità imperiale, in quanto re di Francia e re cristianissimo secondo il modello di Carlomagno si proponeva una missione universale, « *héritage de la notion de Gesta Dei per Francos* », volta alla tutela della Chiesa e alla crociata per la liberazione di Gerusalemme¹²⁶. Anche nel tempo in cui fu realizzato il dipinto in questione, tali destini furono evocati a sostegno delle pretese di Francesco I al titolo imperiale, come naturalmente insiti nel retaggio proprio della monarchia francese. Il mito di Carlo ispirava la letteratura profetica e propagandistica che annunciava l'avvento all'impero di un « *roy françois sus tous aultres prisé* », capace di riunire l'Europa e di soggiogare anche l'Oriente¹²⁷.

Ipotesi di un'originaria collocazione

I riflessi di un tale mitologia politica possono concorrere con gli elementi sopra considerati a situare il dipinto in questione, e l'insieme di cui faceva parte, in un immaginario non estraneo alle tradizioni religioso-istituzionali della cattedrale di Reims. Certo, l'unico indizio positivo di una connessione con quell'ambiente è dato dall'iscrizione che concerne Pierre du Viez « *quondam canonicus conventus Reymensis* ». Non sappiamo ancora a chi spettasse il *retable* prima di lui, e chi ne avesse affidato l'esecuzione a van Orley. Mi pare tuttavia che di là da quest'ombra si scorgano un particolare contesto agiografico-rituale e un impegno rappresentativo richiesto da un sito di particolare rilevanza, sì da spiegare il ricorso a un

¹²⁶ Op. cit., pp. 153-157.

¹²⁷ L'ideale identificazione del re di Francia con Carlomagno è in certo modo rispecchiata nell'affresco dipinto da allievi di Raffaello in Vaticano nella camera dell'Incendio, dopo il concordato di Bologna del dicembre 1515: all'imperatore incoronato da Leone III sarebbero stati dati i tratti di Francesco I e al papa quelli di Leone X. Cfr. SCHOENEN, *Das Karlsbild der Neuzeit* cit., p. 286; MORISSEY, *L'empereur à la barbe fleurie* cit., p. 156.

artista già ben affermato, capace di comporre una narrazione complessa coniugando la ricca tradizione realistica della pittura dei Paesi Bassi con un'eredita e ornata eloquenza rinascimentale: un artista che, di fatto, nonostante la sua appartenenza a un paese d'Impero e i suoi legami professionali con la casa d'Asburgo¹²⁸, si trovò a produrre un'icona della memoria di Carlomagno quale poteva essere gradita a una committenza di parte francese.

Sullo sfondo di quel contesto si impone, peraltro, una considerazione, pur congetturale, del centro iconografico su cui doveva convergere, per quanto si può intendere, il sistema delle immagini presenti negli sportelli dell'originario *retable*. È verosimile che la tavola principale ospitasse una rappresentazione attinente al mistero della Croce e che, quindi, alla Croce di Cristo fosse dedicato l'altare su cui il *retable* era in origine collocato. A tal riguardo è da notare che nel profondo retrocoro della cattedrale di Reims, tra l'altare maggiore e l'abside, si trovava un altare della Santa Croce, di presumibile antica fondazione: questo fu rimosso nel 1742 allorché, durante le demolizioni degli antichi arredi, promosse dal canonico Jean Godinot in omaggio al gusto del secolo dei Lumi, quell'area fu sgomberata, oltre che dall'altare così intitolato, dalla tomba cinquecentesca del cardinale Charles de Lorraine (morto nel 1574), fondatore dell'università di Reims (1548) nella quale il canonico du Viez fu decano, e anche dalla « cattedra di San Remigio », su cui sedevano gli arcivescovi nei concili provinciali¹²⁹. Le liturgie connesse con l'altare così intitolato e le celebrazioni che

¹²⁸ BLOCH, *I re taumaturgi* cit., p. 354, al termine della sua appendice sul quadro di Torino da lui interpretato come *Un re di Francia si comunica sotto le due specie e si accinge a toccare le scrofole*, si chiedeva « come avrebbe potuto Van Orley, pittore di Margherita d'Austria e poi di Maria d'Ungheria, dedicare uno dei suoi lavori alla gloria del miracolo francese »; ma, evidentemente, se vale la traccia qui esposta riguardo alla provenienza dell'opera, la fornitura del dipinto, con tutti i suoi significati più e meno evidenti, per una destinazione francese, non gli sembrò derogare al suo ruolo ufficiale. Ciò, almeno, sarebbe stato possibile prima che esplodesse il conflitto tra Asburgo e Valois.

¹²⁹ P. DEMOUY, *Notre-Dame de Reims. Sanctuaire de la royauté sacrée*, Paris 2008, p. 43. Una planimetria settecentesca della cattedrale, redatta prima degli sconvolgimenti degli anni quaranta e riprodotta da DEMOUY, *La cathédrale de Reims et le cloître Notre-Dame* cit., p. 38, indica, al centro del retrocoro, un « autel et tombeau du Cardinal ». Peraltro, mutamenti e ristrutturazioni di altari e cappelle della cattedrale erano già avvenuti nel secolo precedente: M. LOURS, *Les transformations aux temps modernes XVII^e-XVIII^e siècle*, in *La grâce d'une cathédrale. Reims*, a cura di T. JORDAN e P. DEMOUY, Strasbourg 2010, p. 73 sgg.

avevano luogo nel retrocoro della cattedrale di Reims dovevano conferire un particolare risalto al corredo figurativo di quell'altare.

Tuttavia, di là da simili, non trascurabili, convenienze, non si può escludere che il canonico du Viez avesse acquisito la proprietà del *retable* in questione su di un altro altare o in un'altra chiesa, magari nell'ambito della stessa città o diocesi, in ogni caso non fuori dei confini francesi. Certo, sulla cattedrale in cui si celebrava il *sacre* dei re di Francia gravitava un clima istituzionale, ideologico, culturale e liturgico, in relazione al quale sembrano spiegarsi con una speciale pertinenza l'iconografia del dipinto di Torino e, reciprocamente, quella del dipinto che, ora conservato a Bruxelles, gli faceva riscontro entro uno stesso *retable*.

GUIDO GENTILE



Tav. 1. BERNART VAN ORLEY, *Cristo sale al Calvario*. Bruxelles, Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique; Torino, Galleria Sabauda, inv. 317.



Tav. 2. BERNART VAN ORLEY, *Sant'Elena e Costantino davanti al Papa in Roma*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4999.



Tav. 3. BERNART VAN ORLEY, *Carlomagno a Costantinopoli riceve in dono reliquie della Passione di Cristo*. Torino, Galleria Sabauda, inv. 317.



Tav. 4. BERNART VAN ORLEY, *Carlomagno a Costantinopoli riceve in dono reliquie della Passione di Cristo*. Torino, Galleria Sabauda, inv. 317, particolare.