

Mirko Vagnoni

*Riflessioni metodologiche a partire da alcune recenti pubblicazioni
sulla rappresentazione del potere nella Sardegna giudiciale (secc. XI-XIV)*

Starting from some recent publications focused on the representation of power in medieval Sardinian Judicates (11th-14th centuries), this paper aims to stimulate debate on some critical issues related to the exegesis of the medieval royal images. In particular, in the wake of some recent leanings in art-historical historiography, it will try to point out the importance of analyse these artefacts in their context of positioning and use and in their specific historical-political context.

1. *Introduzione*

Il patrimonio artistico del regno di Sicilia, caratterizzato tra XII e XIV secolo da uno spiccato sincretismo culturale, ha da sempre attratto l'interesse della storiografia internazionale. Tanto per fare qualche esempio, possiamo ricordare come alla decorazione musiva della Cattedrale di Monreale si siano dedicati Otto Demus, Eve Borsook, Ernst Kitzinger, Thomas Dittelbach e Sulamith Brodbeck¹; oppure come importanti iniziative editoriali siano state destinate al Palazzo regio di Palermo e all'annessa Cappella Palatina da parte di William Tronzo, Beat Brenk, Thomas Dittelbach e David Knipp². Se, da una parte, la produzione artistica della Napoli angioina ha stimolato l'attenzione di Lorenz Enderlein, Tanja Michalsky, Caroline Bruzelius, Andres Bräm e Diana Norman³; dall'altra, al Mezzogiorno italiano è stato dato un significativo spazio nelle mostre che a Stoccarda, Oldenburg e Mannheim sono state dedicate a Federico II, alla dinastia sveva e, più di recente, ai Normanni,

¹Demus, *The Mosaics*; Borsook, *Messages*; Kitzinger, *I mosaici di Monreale*; Dittelbach, *Rex Imago Christi*; Brodbeck, *Les saints*.

²Tronzo, *The Cultures*; Brenk, *La Cappella Palatina*; Dittelbach, *La Cappella Palatina*; Knipp, *The Mosaics*.

³Enderlein, *Die Grablegen*; Michalsky, *Memoria und Repräsentation*; Bruzelius, *The Stones*; Bräm, *Neapolitanische Bilderbibeln*; Norman, *Siena and the Angevins*.

così come in quella organizzata a Fontevraud-l'Abbaye sugli Angioini⁴. Più nel dettaglio, anticipando già quello che sarà l'argomento specifico di questo saggio, lo studio fisionomico, iconografico, iconologico e funzionale delle raffigurazioni dei re normanni, svevi, angioini e aragonesi del Sud Italia ha affascinato numerosi studiosi (sia italiani che stranieri). A tal proposito, possiamo ricordare i primi contributi in materia di Elena Romano, Sigfrid Henry Steinberg, Ernst Kitzinger e Adriano Prandi⁵; quelli successivi di Carl Arnold Willemsen, Antonio Giuliano, Peter Cornelius Claussen e Valentino Pace⁶; e, infine, quelli più recenti di Paola Vitolo, Matthias Ehrhardt, Luigina Quartino, Katharina Weiger e Alessandra Perriccioli Saggese⁷.

Sebbene dal punto di vista istituzionale non facesse parte del regno di Sicilia e storicamente si ponga su un piano ben diverso rispetto a quest'ultimo, anche un'altra area che geograficamente parlando fa parte del Sud Italia presenta un interessante patrimonio artistico: si tratta di quella dell'isola di Sardegna. Questa è accomunata alle altre terre del Mezzogiorno per lo spiccato processo di contaminazione culturale che contraddistinse la sua storia. Infatti, pure qui, la preesistente dominazione bizantina fu sostituita, nel corso dell'XI secolo, dalla nascita di entità monarchiche indipendenti (i quattro giudicati di Cagliari, Torres, Arborea e Gallura) che amministrarono il territorio isolano fino a quando, durante i secoli XIV e XV, non vennero prima affiancate e poi sostituite dal regno catalano-aragonese di Sardegna⁸. Come recentemente ha fatto notare Alessandro Soddu, anche questo territorio fu caratteriz-

⁴Haussherr, *Die Zeit*; Fansa – Ermete, *Kaiser Friedrich II*; Wieczorek – Schneidmüller – Weinfurter, *Die Staufer*; Massin Le Goff – Soulier, *L'Europe des Anjou*; *Die Normannen*.

⁵Romano, *Saggio di iconografia*; Steinberg, *I Ritratti*; Kitzinger, *On the Portrait*; Prandi, *Un documento*.

⁶Willemsen, *Die Bildnisse*; Giuliano, *Il ritratto*; Claussen, *Creazione e distruzione*; Pace, *Il "ritratto"*.

⁷Vitolo, *Immagini religiose*; Ehrhardt, *Freiheit im Bild*; Quartino, *Iconografie federiciane*; Weiger, *The portraits*; Perriccioli Saggese, *Il ritratto*. Per maggiori dettagli sull'argomento si rimanda a: Vagnoni, *Epifanie del corpo*; Id., *La messa in scena*. Le raffigurazioni dei re aragonesi di Sicilia hanno ricevuto minor spazio anche se, recentemente, esse sono state oggetto di qualche studio specifico: Vagnoni, *Le raffigurazioni*; Id., *Royal epiphanies*.

⁸A proposito di questi avvenimenti si veda in sintesi: Ortu, *La Sardegna dei giudici*; Id., *La Sardegna*.

zato dalla sedimentazione di diverse civiltà (nuragica, fenicio-punica, romana, vandalica, greco-bizantina, araba) e dalla contaminazione di successive presenze (innanzitutto quella pisana e genovese e poi quella catalano-aragone, ma senza trascurare le rivendicazioni di una propria sovranità sull'isola anche da parte del Papato). Inoltre, tale isola fu contrassegnata da una vasta rete di rapporti con le altre realtà politico-geografiche del Mediterraneo che favorì la circolazione, al suo interno, di uomini, merci, idee e culture che si manifestarono nelle testimonianze sia materiali che immateriali del suo patrimonio identitario⁹. Queste caratteristiche, che accomunano i quattro giudicati sardi al regno di Sicilia, fanno della produzione artistica di questa area «un eccezionale laboratorio di studio dei linguaggi e delle rappresentazioni del potere»¹⁰ e rendono anche la Sardegna particolarmente interessante per le indagini delle interazioni culturali all'interno del Mediterraneo medievale¹¹.

In effetti, il patrimonio artistico sardo del Medioevo è stato, nel corso degli anni, efficacemente indagato da vari studiosi afferenti alle due università locali (Cagliari e Sassari), però, a differenza di quello dell'adiacente regno siciliano, non ha quasi per niente attratto l'attenzione della storiografia internazionale. Per esempio, l'architettura religiosa è stata analizzata da Roberto Coroneo, Renata Serra e Nicoletta Usai¹²; l'arredo liturgico è stato studiato da Andrea Pala¹³; alcune importanti chiese sono state oggetto di specifici studi miscelanei, per esempio alla Basilica della Santissima Trinità di Saccargia, alla Chiesa di Sant'Elia di Monte Santo e alla Chiesa di Santa Maria del Regno ad Ardara (e ai loro rispettivi apparati decorativi) sono stati dedicati volumi curati rispettivamente da Giovanni Strinna e Massimiliano Vidili, da Giovanni Strinna e Giuseppe Zichi e da Tonino Cabizzosu e Demetrio Mascia¹⁴; e la pittura su tavola e ad affresco del Trecento sardo è stata analizzata

⁹Soddu, *Premessa*, pp. 11-12.

¹⁰*Ibid.*, p. 12.

¹¹Per una breve sintesi sul filone storiografico dei "Mediterranean Studies" si veda: *Handbuch der Mediterranistik*.

¹²Coroneo, *Architettura romanica*; Coroneo – Serra, *Sardegna preromanica*; Usai, *Signori e chiese*.

¹³Pala, *Arredo liturgico*.

¹⁴Strinna – Vidili, *La basilica*; Strinna – Zichi, *S. Elia*; Cabizzosu – Mascia, *Il Retablo Maggiore*.

in un'opera monografica da Nicoletta Usai¹⁵. Solo di recente, invece, questo quadro si è arricchito delle prime iniziative editoriali di risonanza internazionale, curate rispettivamente da Michelle Hobart e da Alex Metcalfe, Hervin Fernández-Aceves e Marco Muresu, che hanno tentato di approntare una sintesi più o meno completa sulla storia e sull'arte della Sardegna medievale¹⁶.

2. *Le raffigurazioni dei giudici sardi*

In un tale contesto storiografico, anche lo studio delle raffigurazioni regie dei rappresentanti politici dei quattro giudicati ha trovato il suo specifico spazio e la critica storico-artistica ha effettivamente assegnato ai giudici sardi un cospicuo numero di immagini. Per esempio, nella Basilica della Santissima Trinità di Saccargia (nel comune di Codrongianos) si sarebbero individuati i ritratti dei giudici di Torres Costantino I de Laccon (ca. 1082-1127) e del figlio Gonnario (1127-ca. 1153) nelle due teste coronate del fregio della *Caccia al cinghiale* dell'archivolto dell'arcata centrale del porticato (seconda metà del XII secolo, fig. 1); mentre lo stesso Gonnario, ma in qualità di *donnikellu* (ovvero di principe), sarebbe riprodotto nella protome in marmo bianco raffigurante un giovinetto incassata in prossimità dell'arco del transetto sinistro della chiesa¹⁷. Sempre a Saccargia, lo stesso giudice Costantino I, o alternativamente il figlio Gonnario, sarebbe stato riconosciuto anche nel personaggio inginocchiato, con lunga barba, capelli bianchi e copricapo conico affrescato all'estrema sinistra dell'abside centrale della Basilica (seconda metà del XII secolo, fig. 2)¹⁸.

Nella Chiesa di Sant'Antioco di Bisarcio, Barisone II de Laccon (1147-1191) e il figlio Costantino II (1170-1198) sarebbero raffigurati a bassorilievo nella mensola su cui scaricano gli archi della bifora sinistra del portico (1173-1190, fig. 3); mentre i figli Susanna, Ittocorre e Co-

¹⁵Usai, *La pittura*.

¹⁶Hobart, *A Companion*; Metcalfe – Fernández-Aceves – Muresu, *The Making*.

¹⁷Cau, *Fabricata est*, pp. 287-289. Per quanto riguarda nomi e anni di regno dei vari giudici qui, come anche successivamente, si segue la serie cronologica stilata da Soddu, *Il potere regio*, pp. 42-44.

¹⁸Sedda, *Per una rilettura*, p. 195; Franceschini, *Il santo monaco*, pp. 314-316. Tuttavia, anche altre letture sono state proposte: San Romualdo (Poli, *Saccargia*, pp. 45-46), l'abate camaldolese della stessa Basilica di Saccargia (Porcu Gaias, *La Basili-*

mita (poi giudice di Torres dal 1198 al 1218) sarebbero da individuarsi nelle tre figure a mezzobusto tra mostruose entità demoniache del capitello della bifora destra, con la moglie Preziosa de Orruvu presumibilmente ritratta sulla quarta faccia oggi completamente abrasa¹⁹. Lo stesso Barisone II comparirebbe, poi, all'interno della chiesa, ovvero nel capitello con il *Trionfo di Cristo sul basilisco* del pilastro nord del presbiterio (post 1173, fig. 4); mentre il figlio Costantino II e la moglie Preziosa de Orruvu sarebbero stati raffigurati nel capitello, andato perduto, del pilastro gemello²⁰.

Nella Chiesa di San Pantaleo a Dolianova (terminata tra 1261 e 1289), Mariano II giudice di Arborea (1241-1297) sarebbe da identificarsi nella figura a mezzo busto posta alla destra del portale settentrionale, così come in quella collocata in una nicchia posta alla sinistra di quello frontale²¹. Invece, nella Chiesa di San Michele di Siddi (seconda metà del XIII secolo), lo stesso Mariano II sarebbe ritratto nella figura maschile vestita di una corta tunica e di una semplice corona ad anello che compare ad altorilievo nel terzo riquadro da sinistra dell'architrave dell'arco del portale sinistro²². Il quadro si arricchisce, poi, con la Chiesa di San Pietro di Zuri nel comune di Ghilarza (consacrata nel 1291). Qui, lo stesso giudice sarebbe stato raffigurato nell'area absidale, all'angolo della mensola di imposta sinistra dell'arco trionfale, con alla sua destra la defunta prima moglie (fig. 5). Sulla prima mensola del tamburo absidale, invece, sarebbe presente il figlio Giovanni o Chiano, nella mensola seguente la moglie di quest'ultimo Giacomina della Gherardesca e sul capitello della semicolonna a destra dell'abside, presumibilmente, le quattro figlie anonime di Mariano. Infine, il giudice e sua moglie sarebbero stati raffigurati, dopo la loro morte, sulla parasta d'angolo destra del portale della facciata, nella mensola di imposta della terza arcata²³.

ca, p. 54; e poi Usai, *Santissima Trinità*), l'arcivescovo di Torres Erberto di Clairvaux inginocchiato ai piedi del giudice Gonnario (Cau, Regnum terrenum). «Purtroppo una vasta lacuna proprio in corrispondenza del personaggio genuflesso impedisce di cogliere dettagli di vestiario importanti per la sua identificazione, a tutt'oggi incerta» (Usai, *Santissima Trinità*, p. 45).

¹⁹Cau, *Fabricata est*, pp. 289-291.

²⁰Id., *Il Santo Stefano*, pp. 173-175 e 177-178.

²¹Cannas, *Alcuni aspetti*.

²²Cau, *Fabricata est*, pp. 278-279.

²³*Ibid.*, pp. 272-287.

Ancora nello stesso comune di Ghilarza, nella Chiesa di San Serafino (fine del XIII-inizio del XIV secolo), il giudice Mariano IV di Arborea (1347-1375) sarebbe da identificarsi con il penultimo devoto a destra nell'architrave del portale laterale (fig. 6); e nella figura genuflessa e orante verso San Serafino in una delle lunette dell'ingresso principale²⁴. Invece, nella Chiesa di San Gavino martire a San Gavino Monreale, edificata tra il 1347 e il 1388 come cappella palatina dei re del Giudicato di Arborea, lo stesso Mariano IV comparirebbe con corona, scettro e stemma araldico sui peducci dei costoloni della volta absidale insieme ai figli ed eredi Ugone III (1375-1383) con la figlia Benedetta ed Eleonora (1383-1403) con il marito Brancaleone Doria (fig. 7); mentre sulla lesena del retro della finestra gotica dell'abside sarebbero presenti i ritratti della stessa Eleonora con i figli Federico e Mariano²⁵.

Particolarmente elaborato nel senso della ritrattistica regia risulterebbe, poi, l'apparato decorativo della Chiesa del Monastero di Santa Chiara a Oristano (1343-1348), concepita anch'essa come una vera e propria cappella palatina per i giudici di Arborea. Qui, sulle originarie capriate lignee del tetto, la storiografia ottocentesca avrebbe individuato una scena di incoronazione di uno dei regnanti che stilisticamente non oltrepasserebbe il XV secolo²⁶; mentre una figura munita di corona è presente anche in una mensola lignea erratica (già posta a sostegno delle travi della chiesa) custodita all'interno del complesso monastico²⁷. Per di più, si è ipotizzato che le due piccole figure, purtroppo decapitate da una grossa lacuna, inginocchiate ai piedi della *Crocifissione* affrescata all'interno della cappella di destra più vicina al presbiterio della chiesa potrebbero rappresentare i committenti dell'opera, da considerare, sebbene non ci siano elementi per poterlo affermare con sicurezza, come due membri della casa regnante di Arborea²⁸. Più esplicitamente, invece, sono stati identificati i giudici Mariano II, Pietro III (1335-1347) con la moglie Costanza di Saluzzo e Mariano IV nei quattro busti posti a sostegno della volta del presbiterio, sebbene due delle quattro sculture

²⁴Fadda, *S. Serafino*, pp. 70 e 78; Farris, *Mecenatismo dei giudici*, pp. 210-211.

²⁵Casula, *La scoperta dei busti*; Spiga, *Guida al Pantheon*; Cannas, *Immagini di re*, pp. 61-70.

²⁶Spano, *Memoria sulla badia*, p. 32.

²⁷Pala – Usai, *L'utilizzo*, p. 24.

²⁸*Ibid.*, p. 30; Usai, *La pittura*, p. 92.

siano molto rovinate e lascino intravedere solo pochi dettagli (la barba di uno dei due personaggi)²⁹. Infine, si è proposto di identificare ancora una volta Mariano IV di Arborea nell'atto di presentare il figlio Ugone III a Santa Chiara nell'esiguo lacerto pittorico che orna la parete alla sinistra del presbiterio, nei pressi dell'arco di trionfo della chiesa³⁰. Lo stesso giudice Mariano IV è inoltre stato identificato, questa volta con assoluta certezza in virtù dell'iscrizione riportata sullo stesso manufatto, nella cuspide del polittico conservato nel braccio nord del transetto della Chiesa di San Nicola situata all'ingresso del paese di Ottana (fig. 8). Questo dipinto, realizzato presumibilmente nel 1338 a opera del così detto Maestro delle Tempere francescane, presenta il futuro sovrano ancora in qualità di semplice *donnikellu* mentre, abbigliato come cavaliere, è inginocchiato con le mani giunte ai piedi della Madonna in trono col Bambino³¹.

Infine, dallo spoglio della documentazione sia scritta che materiale, un cospicuo numero di immagini regie è stato rintracciato sui sigilli dei giudici sardi: un volto umano associato al titolo regio presentano le bolle plumbee dei giudici di Torres Barisone I (ante 1063-ante 1073), Costantino I, Gonnario, Barisone II e Comita mentre il sigillo di Enzo re di Torres e Gallura (1238-1272) propone un cavaliere con scudo e spada sguainata³²; alla maniera delle bolle dei giudici di Torres si presenta anche il sigillo del giudice di Gallura Barisone (1165-ante 1198)³³; e, infine, i sigilli plumbei del giudice di Arborea Barisone I de Lacon o de Serra (1146-1185) esibiscono titolo regio e figura umana coronata e assisa in trono con scettro gliato nella mano destra, quelli di Pietro I de Serra (1185-ca. 1200) propongono titolo regio con figura umana assisa in trono con scettro crucifero nella mano destra e quelli plumbei e cerei

²⁹Spiga, *L'arte giudicale*, p. 145; *Chiesa e monastero*, pp. 12-13; Usai, *La pittura*, p. 83.

³⁰Spiga, *L'arte giudicale*, p. 148; Casula, *Dizionario*, p. 1492; Pala – Usai, *L'utilizzo*, p. 28.

³¹Usai, *La pittura*, pp. 171-174, 186, 345-348; Usai, *Marianus de Arborea*, pp. 210-216. La conformazione dell'opera ha suscitato qualche interrogativo rispetto alla possibilità che essa fosse originariamente ubicata nell'abside della chiesa (Usai, *La pittura*, p. 363), tuttavia, essendo il polittico un arredo d'altare (Schmidt, *Tavole dipinte*), presumibilmente essa risultava già in origine all'interno del transetto della chiesa.

³²Soddu, *Il potere regio*, pp. 65-66.

³³*Ibid.*, p. 69.

di Ugo I de Bas (1192-ca. 1211) presentano titolo regio e, su un lato, la figura di un cavaliere con elmo, spada sguainata nella mano destra e scudo nella sinistra e, sull'altro, un uomo incoronato assiso in trono con la mano sinistra sollevata e una spada sguainata nella destra (oppure una spada in una mano e un giglio nell'altra)³⁴.

3. *Recenti interpretazioni e loro criticità*

Alcune delle numerose attribuzioni che abbiamo qui sopra elencato lasciano senza dubbio più di una perplessità e sarebbe senz'altro necessario adottare un approccio identificativo più critico e basato su solidi criteri. Per esempio, fino a quando non si diffonderà l'uso di un ritratto inteso in senso realistico/naturalistico³⁵, è assai rischioso basare l'individuazione di un soggetto iconografico sui soli tratti fisionomici. Per di più, una figura coronata o con attributi regi, soprattutto se collocata in un ambito religioso, non necessariamente rappresentava un regnante del tempo ma, in realtà, poteva raffigurare un re biblico o un monarca del passato (appartenente sia alla tradizione cristiana che anche a quella pagana), se non addirittura un santo che riceveva la corona del Regno dei Cieli o la personificazione di una città o di una virtù³⁶. Inoltre, la presenza di stemmi e simboli araldici poteva semplicemente alludere a chi commissionò e finanziò il manufatto e non all'identità del soggetto raffigurato³⁷. Insomma, la prudenza sarebbe d'obbligo e ogni caso andrebbe verificato con grande attenzione onde evitare equivoci e malintesi, come quelli che segnarono la sorte delle statue dei re biblici delle 'gallerie dei re' delle cattedrali francesi: interpretate come immagini

³⁴*Ibid.*, pp. 81-83.

³⁵Perkinson, *Likeness*; Olariu, *La genèse*.

³⁶Giusto per fare qualche esempio, si pensi a Salomone, Alessandro Magno e re Artù nel mosaico della Cattedrale di Otranto (Rabosio, *L'albero della vita*); a San Ludovico di Tolosa incoronato, nella tavola di Simone Martini, con la corona celeste (Aceto, *Per Simone Martini*); alla raffigurazione allegorica della città di Bitonto sull'ambone della Cattedrale della stessa città (Thelen, *Ancora una volta*, pp. 223-224); oppure alle personificazioni della Giustizia, della Carità, della Speranza e della Fede nell'ottavo capitello della corsia occidentale del chiostro della Cattedrale di Monreale (Dercks, *Le chapiteau*, pp. 116-118).

³⁷Si pensi, per esempio, all'affresco con *La moltiplicazione dei pani e dei pesci* dell'ex refettorio del Monastero di Santa Chiara a Napoli (Lucherini, *Il refettorio*).

dei monarchi francesi, furono completamente distrutte durante gli anni della rivoluzione (1789-1799)³⁸.

Nonostante questo, però, il *corpus* delle raffigurazioni regie sarde sembrerebbe essere consistente e di assoluto interesse. Tuttavia, a differenza di quanto avvenuto per il coevo regno siciliano, il suo studio è rimasto più circoscritto e sostanzialmente legato a prospettive locali. In generale, manca una sistematica e approfondita analisi dei modelli e delle tradizioni iconografiche alle quali tali immagini facevano riferimento, dei messaggi ideologici che esse volevano esprimere e delle funzioni che svolgevano all'interno della società del tempo e, soprattutto, fa difetto un'attenta analisi della dimensione comunicativa di tali manufatti. Solo di recente qualche passo in tal senso è stato fatto, nel tentativo di integrare le immagini regie sarde nel più vasto filone di studi sulla rappresentazione e sulla messa in scena del potere nell'area euro-mediterranea. Ne sono espressione tre contributi sulle modalità di consolidamento e le forme di rappresentazione del potere nel Giudicato di Arborea durante il Trecento, pubblicati tra 2019 e 2020 sulle riviste *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea e Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge* e nel volume miscelaneo *Linguaggi e rappresentazioni del potere nella Sardegna medievale*³⁹.

Qui, Nicoletta Usai è giunta alla conclusione che i vari ritratti dei membri della famiglia giudicale costituivano delle forme di autorappresentazione e comunicazione del potere che celebravano la persona regia e la sua autorità e, sebbene non rappresentassero dei veri e propri mezzi di legittimazione, servivano a trasmettere dei precisi messaggi connessi all'ideologia del potere monarchico e contribuivano ad alimentare un certo senso di rispetto dell'autorità regia nei sudditi. In un tale quadro, una particolare attenzione era rivolta al succitato polittico di Ottana, al quale veniva attribuita, sulla scia di coeve raffigurazioni di re iberici, una specifica finalità encomiastica. Tale lettura era ulteriormente ribadita anche da Rosanna Lusci in un recente contributo sui simboli del potere nella Sardegna medievale⁴⁰. Qui, la studiosa, pur ricordando che

³⁸Cadei, *Le cattedrali*, p. 113.

³⁹Usai, *Modes and methods*; Ead., *Rappresentazioni del potere*; Ead., Marianus de Arborea.

⁴⁰Lusci, *Simboli del potere*, pp. 255-260.

Mariano IV, finanziando la tavola, esprimeva il suo legame e la sua devozione verso la spiritualità francescana, interpretava l'opera come uno dei *media* a disposizione del principe per manifestare concretamente e simbolicamente il proprio ruolo di potere e lo *status* cavalleresco che egli deteneva all'interno della società del tempo (espressi tramite la presenza delle lussuose vesti e della spada con le quali era ritratto).

Partendo da queste recentissime pubblicazioni focalizzate sul Giudicato di Arborea nel Trecento e, più specificatamente, sulla figura di Mariano IV di Arborea, il presente saggio vuole tentare di far dialogare le acquisizioni di un caso storiografico poco studiato (come quello inerente alle raffigurazioni del potere nella Sardegna giudiciale) con alcuni dei nuovi approcci esegetici che sono stati recentemente proposti relativamente all'analisi delle immagini regie del Medioevo. In altre parole, l'obiettivo che qui ci si pone non è tanto quello di analizzare in maniera specifica l'iconografia dei giudici sardi o raggiungere dei determinati risultati relativamente a quelle che furono le funzioni delle raffigurazioni di questi ultimi nella Sardegna del tempo; né tanto meno, sebbene per prossimità geografica e similitudini storico-culturali abbiamo fin dall'inizio accostato i giudicati sardi al regno siciliano, intendiamo ricostruire e confrontare gli specifici quadri storiografici inerenti a queste due entità politiche. Il caso sardo è stato posto in evidenza semplicemente perché oggetto di recenti pubblicazioni e perché caratterizzato da un patrimonio di immagini regie di assoluto interesse e che risulta, però, poco conosciuto e studiato fuori dalla Sardegna. Se riteniamo che l'aver qui raccolto per sommi capi il materiale esistente possa essere di indiscussa utilità come punto di partenza per lo sviluppo di ricerche future, lo scopo che questo articolo si pone è quello di portare l'attenzione e stimolare una riflessione di carattere metodologico su alcune criticità relative allo studio delle raffigurazioni regie in generale. Nella sostanza, quello che vogliamo proporre è un nuovo approccio esegetico che possa essere applicato in qualsivoglia contesto della società medievale e che possa contribuire ad acquisire una più corretta lettura dei messaggi figurativi trasmessi e delle funzioni svolte da questi manufatti, incluse le poco indagate immagini giudiciali sarde.

In particolare, sulla scia delle più recenti tendenze della critica storico-artistica, si intende evidenziare quanto sia importante esaminare le varie raffigurazioni regie nel loro contesto di posizionamento e fru-

izione e all'interno del loro specifico ambito storico-politico e ideologico-culturale. Inoltre, cercando di evitare facili anacronismi rispetto a tali categorie, si desidera porre l'accento sull'opportunità di operare una distinzione tra sfera pubblica e privata e sfera politica/propagandistica e religiosa/devozionale nello studio di questi manufatti. L'intento è quello di sensibilizzare la storiografia verso lo sviluppo di una metodologia di indagine che tenti di comprendere meglio quali furono le effettive funzioni che queste opere (soprattutto quelle poste in contesti religiosi) svolsero all'interno delle società che le produssero e di capire le reali modalità secondo le quali esse avrebbero potuto concretizzare un'eventuale strategia di comunicazione politica (ovvero di legittimazione del potere). Più nello specifico, l'obiettivo è quello di verificare se le immagini regie svolsero effettivamente quella funzione di veri e propri strumenti di governo atti al consolidamento dell'autorità del loro richiedente che la medievistica ha generalmente attribuito loro. Per tale motivo, ci troveremo a confrontarci proprio con la già citata storiografia del regno di Sicilia, perché è in questo ambito che ultimamente sono state avanzate delle letture alternative a quelle tradizionalmente accettate dalla critica storico-artistica.

4. *Esegesi delle raffigurazioni regie*

Si deve allo storico tedesco Percy Ernst Schramm l'introduzione delle raffigurazioni regie tra le fonti utilizzabili per la ricerca storica. Lo studioso, infatti, nel 1928 pubblicò una monografia che analizzava il pensiero politico dei re e degli imperatori germanici proprio a partire dallo studio dei loro ritratti⁴¹. Se precedentemente questi manufatti erano stati considerati prerogativa esclusiva della Storia dell'arte (i cui obiettivi erano sostanzialmente incentrati sulle problematiche legate allo 'stile' e alla ricostruzione dei tratti somatici dei soggetti rappresentati), da questo momento nasceva l'idea che l'immagine regia medievale costituisse una sorta di rappresentazione simbolica del concetto di 'stato' (*Herrscherbild*) ove

«si cercava, con l'aiuto di figure secondarie, di rendere evidente quale fosse il rapporto fra il sovrano, Cristo e i santi, in che termini fosse da intendere la

⁴¹Schramm, *Die deutschen Kaiser*.

cooperazione fra potere temporale e potere ecclesiastico, quale fosse l'atteggiamento del sovrano rispetto ai suoi grandi, i suoi cavalieri, i suoi semplici sudditi»⁴².

Ne conseguiva che questa fonte poteva finalmente essere utilizzata a pieno titolo per lo studio della regalità e delle forme di rappresentazione del potere politico del Medioevo.

Lo Schramm, nei suoi lavori, aveva privilegiato una lettura del messaggio figurativo che questi manufatti esprimevano, in altre parole aveva adottato un'esegesi, per dirla con la terminologia di Aby Warburg ed Erwin Panofsky, iconografica e iconologica⁴³. Alla base di questo approccio c'era un concetto di immagine che potremmo definire come *statico*, ovvero di immagine come *rappresentazione* che, attraverso specifici segni visivi, dava forma a un determinato contenuto (al quale essa rimandava) e che, appunto, veniva identificato e interpretato tramite l'esame intrinseco dell'immagine stessa. Tuttavia, a partire dagli anni '90 del Novecento, i filoni storiografici dei *Visual Studies* e della *Bildwissenschaft* hanno portato a maturare una nuova concezione di immagine⁴⁴. In particolare, gli scenari messi in essere dal cosiddetto *Iconic* o *Material Turn* e il crescente interesse della critica artistica verso lo spettatore dell'atto visivo⁴⁵ hanno condotto a una crescente attenzione storiografica verso la *visibilità*, la *ricezione* e l'*atto performativo* delle raffigurazioni medievali⁴⁶; mentre la lezione metodologica di Jérôme Baschet sul concetto di *immagine-oggetto*⁴⁷ ha contribuito a sviluppare una maggiore attenzione verso l'indagine della funzione sociale dei manufatti artistici⁴⁸. Ciò ha portato a un concetto di immagine che potremmo definire come *dinamica*, ovvero di immagine come *messa in scena* che dà forma a un determinato contenuto attraverso l'esposizione e la

⁴²Id., *Il simbolismo dello stato*, pp. 253-254.

⁴³Warburg, *Italianische Kunst*; Panofsky, *Studies in Iconology*; Id., *Iconography*.

⁴⁴Didi-Huberman, *Devant l'image*; Boehm, *Was ist*; Mitchell, *Picture Theory*; Belting, *Das Ende*; Id., *Bild-Anthropologie*.

⁴⁵Freedberg, *The Power of Images*; Gell, *Art and Agency*; Boehm, *Iconic Turn*; Mitchell, *Pictorial Turn*; Bredekamp, *Theorie*.

⁴⁶Sand, *Visuality*; Areford, *Reception*; Weigert, *Performance*.

⁴⁷Baschet, *Immagine*; Id., *L'iconografia*.

⁴⁸Baschet – Schmitt, *L'image*; Castelnuovo – Sergi, *Arti e storia*; Piva, *L'arte medievale*.

ricezione dei suoi specifici segni visivi all'interno di un distinto ambito espositivo e performativo.

In un tale contesto, e anche grazie all'apporto di altre discipline quali la Semiotica e le Scienze politiche e della comunicazione, la storiografia ha enormemente ampliato la gamma di aspetti legati alle immagini regie da poter indagare. Per esempio, ha iniziato a rivolgersi allo studio dei processi formativi dei vari ritratti, al ruolo di questi ultimi e alle loro funzioni all'interno delle società del tempo, alla loro efficacia (il loro potere) entro una determinata *strategia* comunicativa, alle loro potenzialità come strumento di governo (la visione del ritratto stabiliva fedeltà, rendeva visibili alleanze e rinforzava azioni sociali) e al loro rapporto con la realtà e le percezioni mentali della stessa (ovvero gli scarti rispetto al loro modello)⁴⁹. Ne è conseguito non solamente un profondo ampliamento delle tematiche investigate da chi si occupa di questa tipologia di fonte, ma anche un sostanziale ripensamento dell'approccio esegetico necessario a una corretta comprensione e lettura di quest'ultima. Alla luce dei nuovi interessi della ricerca, è infatti divenuto fondamentale analizzare le immagini regie medievali all'interno dei loro precipi contesti di realizzazione, utilizzo e fruizione.

Seguendo questa metodologia, il panorama si è arricchito di nuovi importanti contributi che hanno conseguito fondamentali acquisizioni storiografiche. Per esempio, è stata fortemente ridimensionata la portata propagandistica delle raffigurazioni regie altomedievali⁵⁰; è stato evidenziato come gran parte di queste ultime, in quanto non commissionate direttamente dal re e in alcuni casi neppure da membri della sua corte, non possono essere considerate «royal self-representation», come aveva un po' ingenuamente fatto lo Schramm⁵¹; oppure è stata portata l'attenzione, nel caso delle miniature imperiali contenute in codici liturgici, sulla funzione religioso-devozionale e di memoria-ricordo di queste immagini, ripensando anche completamente il significato di un tema figurativo come quello dell'incoronazione divina del re (passato dalla rappresentazione simbolica della provenienza del potere terreno

⁴⁹*Le portrait*. E per qualche interessante considerazione metodologica sul caso specifico dei ritratti di Federico I Barbarossa si veda Görich, *BarbarossaBilder*.

⁵⁰Bullough, *Imagines Regum*.

⁵¹Garipzanov, David, imperator; Id., *The Symbolic Language*.

alla raffigurazione della speranza di ricevere la corona della vita eterna nell'aldilà)⁵².

Nonostante queste nuove acquisizioni e i più aggiornati approcci esegetici che sono stati applicati allo studio delle immagini regie, è comunque rimasta ampiamente condivisa l'opinione che la raffigurazione del detentore del potere rientri perfettamente tra quelle espressioni materiali grazie alle quali, secondo la ricerca politologica e psicoanalitica, il *leader* condiziona e consolida il consenso e l'adesione del gruppo verso la propria *leadership*, rendendo così opportuno che egli ricorra con una certa insistenza alla diffusione delle proprie immagini all'interno della società e, d'altra parte, facendo in modo che alla caduta del suo governo queste siano prontamente distrutte dai fautori del nuovo ordine⁵³. Detto in altri termini, la critica storica, storico-artistica, antropologica e semiotica concorda pienamente sul fatto che il ritratto regio rappresenti un dispositivo di presentazione in luogo del monarca (un sostituto) in grado di marcare lo spazio, legittimare il potere e mediare tra il sovrano e i suoi sudditi al fine di consolidare l'unione alla Corona⁵⁴. Infatti, è stato notato come l'affermazione istituzionalizzata dell'autorità monarchica passi proprio attraverso la sostituzione dallo spazio pubblico del corpo reale del sovrano con il suo corpo in immagine, rappresentato su monete, medaglie, statue e ritratti in genere⁵⁵. D'altra parte, è stato anche attribuito un segno di prestigio (riservato in prevalenza ai dignitari stabiliti da Dio come espressione della loro sacralità) alla resa più o meno somigliante del volto adottata da alcuni uomini di potere del Medioevo nei loro ritratti, espressione delle virtù e delle dignità interiori del raffigurato (del suo carisma personale)⁵⁶. Così come, anche l'adozione di determinate caratteristiche fisionomiche nella ritrattistica di alcuni re o regine è stata messa in relazione alla volontà di trasmettere uno specifico messaggio ideologico, ispirato da intenti

⁵²Körntgen, *Königsherrschaft*; Id., *Herrschaftslegitimation*; Wagner, *Die liturgische*; Figurski, *Das sakramentale Herrscherbild*; Pizzinato, *Vision and Christomimesis*.

⁵³Haslam – Reicher – Platow, *Psicologia del leader*, pp. 279-291; Belting, *Facce*, p. 244.

⁵⁴*Le portrait*, pp. 11-12.

⁵⁵Le Gall, *L'impossible invisibilité*, p. 453.

⁵⁶Bacci, *Artisti*, pp. 672, 677; Olariu, *Réflexions*; Id., *Thomas Aquinas*; Bacci, *An Introductory*, p. 13.

politici e di promozione della regalità⁵⁷.

Insomma, tutto sommato, la lezione dello Schramm resta ancora sostanzialmente valida ed è opinione condivisa dagli studiosi che la raffigurazione del detentore del potere rappresentasse un efficace mezzo di governo e una forma di espressione dell'autorità di quest'ultimo e dei principi politici che ne costituivano la base ideologica, come provano sia le citate indagini sui giudici sardi che i risultati di alcune recenti iniziative editoriali che proprio a questo argomento sono state dedicate⁵⁸. Tuttavia, la succitata attenzione che la storiografia ha di recente rivolto alla visibilità e alla fruizione dei manufatti artistici medievali suscita degli interrogativi, soprattutto relativamente ai ritratti regi destinati a contesti religiosi e di uso liturgico, sui quali vale la pena riflettere con una maggiore attenzione.

5. Nuove prospettive interpretative

In una società particolarmente cristianizzata come quella medievale, ove i detentori del potere facevano ricorso a linguaggi e a messaggi religiosi per legittimare il loro potere, ove la manifestazione pubblica della propria religiosità (della propria *pietas*) poteva possedere una specifica funzione politica, e ove i testi della Bibbia e della sua esegesi costituivano un vero e proprio repertorio di modelli da porre al centro della riflessione politica e dei processi di legittimazione ideologica del potere, non desta stupore il fatto che politica e religione fossero intimamente connesse⁵⁹. Per tale ragione, risulta assolutamente plausibile che ritratti regi posti in spazi religiosi o che raffiguravano il detentore del potere terreno in connessione con figure della sfera celeste o mentre riceveva la corona del Regno dei Cieli rispondessero, celebrando la religiosità del raffigurato, a delle finalità prettamente politiche o di governo. In linea teorica, soluzioni più o meno monumentali che coinvolgessero gli spazi esterni degli edifici di culto si potevano, per il loro accen-

⁵⁷Suckale, *Die Porträts*; Olechnowicz, *The Queen*.

⁵⁸Vagnoni, *Royal Divine*; Bacci – Studer-Karlen – Vagnoni, *Meaning and Functions*; Vagnoni, *Encyclopedia*.

⁵⁹Torp, *Politica, ideologia*; Gaffuri – Ventrone, *Images*; Andenna – Gaffuri – Filippini, *Monasticum regnum*; Herrero – Aurell – Miceli Stout, *Political Theology*; Meier, *Liturgification*; Ruffing, *The Body(-ies)*; Figurski – Mroziewicz – Sroczyński, *Introduction*.

tuato impatto visivo, prestare bene a questi scopi⁶⁰. Ne sono esempi significativi la rappresentazione di sé nell'atto di essere incoronato che Ludovico il Pio fece porre sulla facciata della Cattedrale di Reims; la propria effigie che il duca dei Bretoni Nominoe, insorto contro Carlo il Calvo, fece erigere sul timpano della Chiesa dell'Abbazia di Glanfeuil, e che poi l'imperatore fece sostituire con una sua statua da collocare sul tetto della chiesa stessa; i ritratti dei signori della città di Friburgo in Brisgovia posti sulla torre occidentale della Cattedrale, nel luogo dove veniva amministrata la giustizia; le immagini che raffiguravano Carlo V re di Francia in veste di donatore nella strombatura del portale della Chiesa dei Celestini e sul timpano di quella degli Agostiniani a Parigi; il mosaico rappresentante Carlo IV re di Boemia in preghiera sopra il grande portico del transetto meridionale della Cattedrale di San Vito a Praga; o le raffigurazioni del duca d'Austria Rodolfo IV d'Asburgo poste nei portali laterali e nella facciata occidentale della Cattedrale di Santo Stefano a Vienna⁶¹.

Di più complessa interpretazione è, invece, il caso in cui le immagini regie erano collocate all'interno delle chiese e, più specificatamente, nell'area presbiteriale. Questa zona era generalmente riservata (salvo rarissime eccezioni) ai membri della chiesa stessa e preclusa ai laici e, per di più, a partire dall'XI secolo risultava separata dalle navate da alte recinzioni murarie (tramezzi) o da più o meno complessi pontili (*jubés*) che impedivano anche la sola visione delle aree del coro e del santuario (che, inoltre, potevano risultare sopraelevate rispetto alle navate da una sottostante cripta)⁶². In alcuni casi, dei veri e propri 'tragitti' di pellegrinaggio potevano consentire ai fedeli di avvicinarsi alle sacre reliquie conservate nei pressi dell'altare maggiore o nella zona absidale ma, anche in queste circostanze, le aree di competenza dei religiosi venivano sempre mantenute ben distinte da quelle accessibili ai laici⁶³. Dunque, le immagini regie collocate in questa parte della chiesa erano verosimilmente soggette a una visibilità alquanto limitata.

In genere, questo non è mai stato considerato un limite per la portata politica di questi manufatti. Infatti, sulla scia delle considerazioni di

⁶⁰Bacci, *Artisti*, pp. 651-653.

⁶¹Claussen, *Ritratto*, pp. 40-41; Bacci, *Artisti*, p. 675; Tomasi, *L'arte*, pp. 66, 70-71, 74.

⁶²Bacci, *Lo spazio*, pp. 79-85; Piva, *Lo 'spazio liturgico'*; Baschet, *L'iconografia*, pp. 49-53; Cooper, *Access All Areas*.

⁶³Piva, *L'ambulacro*.

Walter Benjamin⁶⁴, è stato fatto notare che, durante l'epoca della *non riproducibilità* delle opere d'arte, le immagini potevano avere una rilevanza ontologica e un alto valore simbolico che prevaleva sulla vastità espositiva⁶⁵. In altre parole, queste avevano più importanza per il fatto di esistere che non di essere viste e, effettivamente, un carattere in senso lato pubblico è stato attribuito anche a raffigurazioni di dimensioni ridotte e destinate a una visibilità limitata (se non addirittura assente), quali le miniature dei testi liturgici o i manufatti di destinazione religiosa (ritratti sepolcrali, effigi votive o devozionali, raffigurazioni del donatore o del fondatore), immagini che sostanzialmente erano indirizzate a un destinatario celeste ma che sovrapponevano il desiderio, da parte del raffigurato, di salvare la propria anima con la volontà di celebrare anche il suo ruolo sociale⁶⁶.

Una tale interpretazione impone però alcune riflessioni. In primo luogo, quali funzioni potevano effettivamente svolgere le immagini regie collocate entro l'area presbiteriale di una chiesa? Esse potevano realmente assolvere a un intento politico e di governo o trasmettere un messaggio relativo alla natura del potere regio? Come abbiamo già ricordato, si deve a Jérôme Baschet l'elaborazione del concetto di *immagine-oggetto*⁶⁷. Secondo questa teoria, l'immagine medievale costituiva sostanzialmente un oggetto o, quantomeno, a un oggetto (un manoscritto, un altare, una statua-reliquiario, le pareti di un edificio cultuale) era legata. Di conseguenza, essa collaborava allo svolgimento delle funzioni che di quello stesso oggetto erano proprie. Quello che ne consegue è che le immagini regie connesse a manufatti e a spazi relativi all'area presbiteriale di una chiesa verosimilmente erano state concepite per eseguire delle funzioni che, prevalentemente, erano legate all'ambito della devozione e della liturgia religiosa. Certamente, ciò di per sé non esclude che, a livello teorico, queste immagini potessero svolgere anche delle mansioni o trasmettere dei messaggi di portata politica. Tuttavia, la già ricordata attenzione posta recentemente dalla storiografia verso la *fruizione* dei manufatti artistici⁶⁸ e, per così dire, la loro «appropriata

⁶⁴Benjamin, *L'opera d'arte*, pp. 27-28.

⁶⁵Cammarosano, *Immagine visiva*, p. 23.

⁶⁶Keller, *Herrscherbild*, p. 311; Claussen, *Ritratto*, p. 33; Bacci, *Artisti*, pp. 671-677.

⁶⁷Baschet, *Immagine*; Id., *L'iconografia*.

⁶⁸Sand, *Visuality*; Areford, *Reception*; Weigert, *Performance*.

visione»⁶⁹ ha portato Gérard Sabatier a sottolineare come, nel caso di ritratti di non facile lettura e senza pubblico (troppo alti, troppo lontani, troppo scuri, contro-illuminati, poco accessibili, criptici), fosse più corretto parlare di una funzione memoriale o, eventualmente, di tipo encomiastico, piuttosto che propagandistica. Questi manufatti avrebbero costituito un discorso retorico, non persuasivo, ideato dal principe per rivolgersi in primo luogo al principe stesso e avrebbero rappresentato dei demarcatori di identità e di appartenenza ma non avrebbero avuto lo scopo di convincere un interlocutore politico sulla legittimità di un re o della sua attività politica⁷⁰. Allo stesso modo, più di recente, anche Vinni Lucherini ha posto in dubbio che l'arte potesse svolgere una reale funzione di legittimazione e di propaganda del potere. Partendo dalla considerazione che, nel Medioevo, la ratifica dell'autorità monarchica passava attraverso meccanismi prettamente giuridici, la studiosa ha ipotizzato che i manufatti artistici costituissero, durante quei secoli, un efficace mezzo idoneo a comunicare in maniera scenografica gli elementi costitutivi del potere ma non a legittimarlo⁷¹.

Dunque, seguendo la linea tracciata da questi recenti studi, sembrerebbe plausibile ipotizzare (ovviamente è doveroso verificare sempre caso per caso) che le immagini regie collocate all'interno delle aree presbiteriali delle chiese verosimilmente non rispondessero a delle finalità propagandistiche né svolgessero un ruolo di legittimazione del potere. Effettivamente, queste avevano una visibilità alquanto ridotta e generalmente circoscritta ai soli membri del clero delle strutture ove erano collocate. Questi istituti, se pensiamo ai succitati casi sardi (o anche alla situazione relativa al regno di Sicilia), erano di solito strettamente legati a quegli stessi regnanti che erano raffigurati al loro interno. Infatti, spesso queste chiese erano state fondate, costruite, decorate e dotate su iniziativa del re o della sua famiglia o, comunque, di figure a questa particolarmente vicine. Per esempio, fu re Guglielmo II a fondare la Cattedrale di Monreale⁷²; furono la regina Sancia di Maiorca insieme al

⁶⁹Haslam – Reicher – Platow 2013, p. 290.

⁷⁰*Le portrait*, p. 23.

⁷¹Lucherini, *Il potere medievale*, p. 298.

⁷²Vagnoni, *Dei gratia*, pp. 81-82 (con bibliografia precedente). Siamo consapevoli che gli argomenti trattati necessiterebbero di maggiori riferimenti bibliografici ma qui, così come anche altrove nel testo, si è preferito rimandare solamente a una recente pubblicazione in materia per non rendere ridondante l'apparato bibliografico.

marito Roberto d'Angiò a volere il Monastero di Santa Chiara a Napoli⁷³; fu l'arcivescovo Guidotto de Abbiate, di concerto con il re Federico III d'Aragona, a programmare la decorazione musiva della Cattedrale di Messina⁷⁴; mentre è al primo ministro Giorgio di Antiochia che si deve la Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo⁷⁵. Per tale motivo, possiamo ipotizzare che i rappresentanti di tali istituti religiosi fossero, di norma, perfettamente allineati alla politica della corte e difficilmente avrebbero avuto interesse a contestare l'autorità dei loro benefattori. Dunque, sembrerebbe improbabile che essi costituissero dei veri e propri interlocutori politici ai quali i vari sovrani avrebbero voluto (o dovuto) trasmettere un messaggio atto a dimostrare la legittimità del loro potere. D'altro canto, se con tali manufatti quegli stessi re avessero voluto trasmettere la legalità della loro sovranità ad altri soggetti, che magari non riconoscevano appieno la loro autorità o che non erano in completo accordo con le scelte politiche da loro compiute, non si capisce per quale ragione avrebbero scelto di posizionarle in contesti così poco visibili e non avrebbero optato, invece, per soluzioni che le rendessero più facilmente leggibili.

Se, dunque, la possibilità di una funzione politico-propagandistica appare fortemente ridimensionata, sembrerebbe invece che i ritratti posizionati all'interno delle aree presbiteriali delle chiese sarebbero stati comunque in grado di trasmettere un messaggio di natura politica, ovvero di manifestare visivamente quelli che erano gli elementi distintivi dell'autorità e dell'immaginario di un determinato sovrano. Effettivamente, le più aggiornate indagini sulle scene di incoronazione divina dei re medievali contenute entro codici liturgici hanno, da una parte, attribuito a queste immagini una funzione religiosa e, dall'altra, hanno anche individuato la natura politica del messaggio iconografico da esse trasmesso⁷⁶. Ma era proprio così? Possiamo realmente attribuire informazioni politiche a immagini che erano nate per svolgere una funzione religiosa? Esse comunicavano veramente gli elementi costitutivi del potere regio? Vediamo due esempi specifici.

⁷³Vagnoni, *La messa in scena*, p. 140 (con bibliografia precedente).

⁷⁴Id., *Royal epiphanies*, pp. 232-234 (con bibliografia precedente).

⁷⁵Id., *Dei gratia*, pp. 49-52 (con bibliografia precedente).

⁷⁶Manganaro, *Cristo*; Pizzinato, *Vision and Christomimesis*.

6. *Due casi siciliani*

Il Sud Italia presenta varie tipologie di raffigurazioni regie collocate all'interno di strutture religiose, due di queste sono casi particolarmente noti di scene di incoronazione divina del re. Nello specifico, si tratta del mosaico di Ruggero II nell'ex narcece della Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo (fig. 9) e di quello di Guglielmo II nel coro della Cattedrale di Monreale (fig. 10). A queste immagini, già a partire dalle prime ricerche di Sigfrid Steinberg e di Otto Demus e da quelle seguenti di Ernst Kitzinger, è stato attribuito un messaggio e una funzione di natura politica, ovvero di celebrazione dell'autorità regia e di visualizzazione della concezione e dei principi di legittimazione del potere dei re normanni⁷⁷. Tale lettura ha ricevuto negli anni un indiscusso credito da parte della critica storico-artistica, tanto che è stata sostanzialmente ripresa (e ulteriormente approfondita) in numerosi studi successivi⁷⁸. Effettivamente, dal punto di vista iconografico, queste immagini rappresentano i due re normanni in abiti imperiali bizantini e nell'atto di essere incoronati da Cristo. Così facendo si voleva far riferimento a specifiche ideologie politiche? Più nel dettaglio, si voleva, da una parte, rappresentare la provenienza divina del potere regio e il concetto di re come *a Deo coronatus* e, dall'altra, si voleva rendere visibile l'aspirazione a un'autorità di tipo imperiale e la rivendicazione al trono di Bisanzio?

Dal punto di vista legislativo, il dominio normanno sul Sud dell'Italia era stato reso legittimo dal papato e, dunque, a quest'ultimo risultava vincolato secondo il diritto feudale. Effettivamente, sebbene già a partire dal 1127 Ruggero II governasse, di fatto, su tutte le terre del Meridione, egli acquisì il titolo regio solo dopo l'autorizzazione da parte di papa Anacleto II (1130) e, per veder riconosciuto e pienamente legittimato il suo potere a livello internazionale, nel 1139 fu costretto a scendere

⁷⁷Steinberg, *I Ritratti*, pp. 42-46, 50-51; Demus, *The Mosaics*, pp. 302-304; Kitzinger, *On the Portrait*; Id., *I mosaici di Monreale*, pp. 13-21; Id., *I mosaici di Santa Maria*, pp. 191-198.

⁷⁸Giusto per fare qualche esempio nel vasto panorama esistente, si vedano queste ben più recenti pubblicazioni: Gandolfo, *Ritratti di committenti*, pp. 204-209; Bongiorno, *Al-Ḥadra ar-Ruġġariyya*, pp. 110-115; Bologna, *Il mantello*, pp. 80-83; Hayes, *Roger II*, pp. 139-185.

⁷⁹Sugli eventi storico-politici relativi al governo normanno sul Sud Italia che qui

a patti anche con papa Innocenzo II⁷⁹. Allo stesso modo, Guglielmo II intrattene ottimi rapporti con Roma e la fondazione della Cattedrale di Monreale avvenne sotto l'egida proprio di un papa: Alessandro III. Se i sovrani normanni cercarono costantemente l'approvazione dei pontefici e riconobbero la loro autorità legittimante, perché poi nel raffigurare le basi ideologiche del loro potere avrebbero completamente ignorato quella fonte di legittimazione e si sarebbero fatti raffigurare come incoronati direttamente da Cristo? In particolare, poi, perché ciò sarebbe avvenuto in momenti in cui non si registravano particolari tensioni tra re siciliani e papato (ovvero tra 1143 e 1149 e tra 1177 e 1183)? Che motivo avevano i Normanni di misconoscere l'autorità di quest'ultimo? In un tale contesto politico, questa scelta non sarebbe risultata fuori luogo, se non addirittura foriera di attriti e contrasti con quella autorità che insistentemente si era cercato di porre come garante del neo-formato regno? Se nei mosaici della Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio e della Cattedrale di Monreale si voleva realmente esprimere il fondamento dell'autorità politica dei re normanni, perché questi ultimi non venivano allora incoronati da colui che effettivamente aveva riconosciuto e legittimato il loro potere, ovvero il papa? In realtà, sembra più plausibile supporre che le due immagini non volessero esprimere tali concetti. Lavori recenti, insistendo sulla contestualizzazione funzionale, storica e culturale di queste raffigurazioni, hanno effettivamente attribuito loro una mansione e un messaggio più prettamente liturgico-devozionale⁸⁰. Allora, considerando la specifica funzione che esse avrebbero dovuto svolgere, sembrerebbe più plausibile che la presenza di Cristo non fosse indirizzata alla celebrazione dell'autorità dei re di Sicilia e alla legittimazione del loro potere ma più semplicemente costituisse l'oggetto della venerazione religiosa che, al fine di facilitare la salvezza dell'anima e l'acquisizione della corona della vita eterna da parte dei monarchi normanni, i due manufatti avrebbero dovuto agevolare.

Allo stesso modo, anche qualsiasi rivendicazione al trono di Bisan-

verranno citati ci rifacciamo a Chalandon, *Storia della dominazione*. Questo testo può essere integrato con Tramontana, *La monarchia*; Matthew, *I normanni*. Sullo specifico dell'azione politica di Ruggero II ora si veda anche Cantarella, *Ruggero II*.

⁸⁰Sulla funzione religiosa di tali manufatti si rimanda rispettivamente a Vagnoni, *Dei gratia*, pp. 49-80 e 81-128 (con ulteriori informazioni anche relativamente alle loro caratteristiche iconografiche, ai loro messaggi e alle interpretazioni precedenti).

zio o aspirazione imperiale sembrerebbe poco credibile. Vero è che Ruggero II fu in effetti protagonista di una vera e propria politica mediterranea: nel 1135 conquistò le isole di Malta, Pantelleria e Gerba; nel 1146 prese possesso di Tripoli e nel 1147 intraprese un'azione militare anche verso Oriente con la presa di Corfù e le razzie nel Peloponneso, ad Atene e a Tebe. Tuttavia, questi interventi non portarono mai a concreti tentativi di conquista del territorio bizantino né, tanto meno, di acquisizione del trono imperiale. Con Guglielmo II, addirittura, il baricentro del Regno venne progressivamente spostato verso l'area occidentale e il temporaneo riattivarsi di una politica mediterranea fu, nel 1185, coronato da una spedizione militare che era diretta a porre sul trono di Bisanzio solamente lo pseudo Alessio II Comneno e non anche Guglielmo. In realtà, la scelta di raffigurare i re siciliani in abiti imperiali fu verosimilmente dovuta, in parte, alle specifiche competenze tecnico-artistiche delle maestranze di cultura bizantina che lavorarono alla realizzazione di questi mosaici e, in parte, al rispetto di una tradizione iconografica già precedentemente affermata all'interno delle terre del Sud Italia⁸¹.

Infatti, all'indomani dell'acquisizione del titolo regio (1130), quando si era reso necessario confezionare un sigillo per il primo re di Sicilia, si era già deciso di optare per una bolla che, dal punto di vista figurativo, seguisse pedissequamente dei modelli bizantini, inclusa la foggia degli abiti e dei simboli del potere⁸². Evidentemente, l'iconografia adottata nei due mosaici non aveva alcuna velleità imperiale ma riprendeva semplicemente quella che era la tradizione figurativa dei re normanni, così come era esplicitamente espresso dalle iscrizioni che accompagnavano gli stessi manufatti e che facevano riferimento a Ruggero come PHΞ e a Guglielmo come REX. D'altro canto, se appare evidente che la scelta iconografica operata per la bolla fu dettata dall'intento di evidenziare il ruolo sociale e lo *status* regale rivestito da Ruggero II e dai suoi successori (che adottarono lo stesso tipo) in termini consoni a un territorio che politicamente era stato legato all'impero bizantino e dove l'elemento greco continuava ancora a essere preponderante dal punto

⁸¹Sulle maestranze dei mosaici normanni si veda, in sintesi, Iacobini, *Il mosaico*, pp. 367-374.

⁸²Vagnoni, *Epifanie del corpo*, pp. 35-37 (con bibliografia precedente); e ora anche la riedizione ampliata di Vagnoni, *Politiche di epifania*.

di vista culturale⁸³, tale spiegazione non sembra del tutto soddisfacente per i mosaici della Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio e della Cattedrale di Monreale.

Secondo il linguaggio iconografico che caratterizzò la raffigurazione umana durante il Medioevo, abiti regi e *regalia* potevano servire a favorire l'identificazione del soggetto raffigurato e, a tale fine, questi continuarono a essere presenti, insieme a iscrizioni, emblemi araldici e simboli del potere, anche in raffigurazioni dove iniziò ad affermarsi l'adozione dei reali tratti somatici del soggetto rappresentato⁸⁴. Emblematico, in tal senso, il caso di Roberto d'Angiò, primo re del Sud Italia che, in immagini destinate a una sfera che potremmo definire come 'personale' e di devozione 'privata', fu ritratto sì nelle sue sembianze naturali ma mantenendo ancora gli abiti e gli oggetti simbolici caratteristici del suo ruolo pubblico⁸⁵. Per tale motivo, le scelte operate a Palermo e a Monreale potrebbero, *in primis*, aver risposto a questa esigenza. Per di più, il corredo regio poteva risultare anche, e soprattutto, funzionale al tenore religioso delle scene lì disegnate: un Ruggero II che si presentava al cospetto del Salvatore per ricevere la corona del Regno dei Cieli sarebbe dovuto necessariamente apparire nei suoi abiti migliori come forma di rispetto verso l'autorità divina e per riguardo a quella specifica situazione; così come un Guglielmo II che voleva omaggiare e ringraziare Dio per aver fatto in modo che avesse conseguito la corona del regno di Sicilia sarebbe dovuto essere rappresentato con le vesti ufficiali che quel ruolo caratterizzavano. Dunque, sebbene il risultato visivo sia identico (o comunque molto simile) a quello del sigillo, l'intento che era alla base dell'iconografia di queste immagini sembrerebbe completamente differente. Nei due mosaici, abiti e simboli del potere non parrebbero finalizzati alla celebrazione del ruolo sociale del soggetto ma presumibilmente erano funzionali al messaggio religioso che questi manufatti volevano esprimere. Quindi, è attraverso questa chiave di lettura che, evidentemente, essi andrebbero considerati e interpretati.

⁸³*Ibid.*, pp. 37, 51, 57.

⁸⁴Perkinson, *Likeness*. Per alcuni più recenti contributi sul ritratto nel Medioevo si veda anche van der Ploeg, *Likeness and Presence*; Tomasi, *Il ritratto*; Voskoboynikov, *L'éloquence*.

⁸⁵Vagnoni, *La messa in scena*, pp. 85-152. A proposito di ritratti e funzioni devozionali si veda anche Châtelet, *Portait et dévotion*.

7. Conclusioni

Alla luce degli esempi qui fatti, sembrerebbe che i ritratti regi posti all'interno delle aree presbiteriali delle strutture religiose non necessariamente svolgessero delle specifiche funzioni politiche o di governo, né tanto meno fossero stati obbligatoriamente concepiti per trasmettere dei determinati messaggi ideologici e di legittimazione o per celebrare lo *status* sociale del raffigurato e la sua autorità. Quella che sembra emergere, certamente facendo attenzione a evitare facili anacronismi rispetto a tali categorie e verificando sempre caso per caso, è una possibile distinzione tra immagini pubbliche e che svolgevano funzioni politiche e raffigurazioni che invece erano connesse più alla sfera, per così dire, privata e personale e avevano scopi religiosi. Se così fosse, parrebbe a questo punto legittimo chiedersi se, realmente, qualsiasi manifestazione visiva di religiosità da parte di un re medievale dovesse necessariamente essere indirizzata a delle finalità prettamente politiche e se non esistesse, invece, la possibilità che questa esprimesse anche una devozione, per così dire, intima e che prescindesse dalla quotidiana amministrazione delle pratiche di governo. Se, generalmente, si è ritenuto che il Medioevo non conoscesse una netta separazione tra queste dimensioni, non possiamo neppure porre acriticamente sullo stesso piano immagini che per committenza, posizionamento e impatto visivo avevano caratteristiche assolutamente diverse e che, in maniera evidente, si collocavano in sfere di fruizione e utilizzo ben diverse tra di loro.

Tutto questo ci porta a riconsiderare la lettura già proposta dallo Schramm e quanto, relativamente alle raffigurazioni regie, in genere viene ancora dato come indiscutibilmente acquisito da parte della storiografia, ovvero il fatto che esse costituissero dei veri e propri strumenti di governo e manifestassero le ideologie che erano alla base del pensiero politico dei sovrani medievali. Di conseguenza, se quanto evidenziato per la Sicilia fosse corretto, dovremmo necessariamente porre in dubbio ciò che i recenti studi sulle immagini dei giudici sardi hanno proposto. Siamo veramente sicuri che la pala di Ottana volesse manifestare il ruolo che Mariano IV aveva nella società del tempo e svolgere una specifica finalità encomiastica del giovane principe? In considerazione delle nuove tendenze interpretative proposte dalla critica storico-artistica e delle riflessioni qui suggerite su alcuni specifici

casi siciliani, siamo ancora convinti che immagini come i busti della Chiesa di San Gavino martire a San Gavino Monreale o della Chiesa del Monastero di Santa Chiara a Oristano costituissero delle forme di comunicazione del potere che servivano a trasmettere dei precisi messaggi ideologici e fungevano da veri e propri strumenti di governo? Un po' più in generale, questi ritratti potevano realmente contribuire a rendere presente nella società e visibile ai propri sudditi il re?

Scopo di questo saggio, come anticipato, non è dare risposta a questi interrogativi ma semplicemente suscitare tali perplessità sulla base di alcune riflessioni metodologiche sull'esegesi dei ritratti regi. Insomma, a nostro avviso, le suggestioni qui brevemente proposte dovrebbero stimolare nuove riflessioni sull'argomento e spingere la storiografia specializzata su tali tematiche a (ri)verificare con una maggiore attenzione e con uno spirito più critico quale fosse la funzione e il messaggio di queste raffigurazioni, cercando di evitare di collocare queste ultime entro preconcette griglie interpretative. Solo ricostruendo con precisione il contesto di ideazione, utilizzo e fruizione e il quadro storico-politico e ideologico-culturale di cui ogni manufatto faceva parte (ovvero, solo attivando una stretta collaborazione tra indagine storico-artistica e storica) si potrà giungere a una più corretta lettura delle immagini regie medievali in generale e delle raffigurazioni dei giudici sardi in particolare. In tal senso, se le sopracitate recenti indagini hanno senz'altro il merito di portare all'attenzione della storiografia internazionale un consistente *corpus* di ritratti che rischia di rimanere appannaggio dei soli studiosi sardi, a questo punto si rende però anche necessario che la relativa critica storico-artistica si impegni in un più intenso sforzo esegetico. Solamente così, infatti, si potrà pervenire a una migliore comprensione delle funzioni di questi manufatti e dei messaggi da loro trasmessi e, eventualmente, si potranno finalmente superare certi vecchi schemi interpretativi.



Fig. 1. Fregio dell'archivolto dell'arcata centrale, seconda metà del XII secolo. Codrongianus, Basilica della SS. Trinità di Saccargia, porticato.

[Foto di pubblico dominio](#)



Fig. 2. Affreschi absidali, seconda metà del XII secolo. Codrongianus, Basilica della SS. Trinità di Saccargia, abside centrale.

[Foto di pubblico dominio](#)



Fig. 3. Sculture della mensola degli archi della bifora sinistra, 1173-1190. Comune di Ozieri, Chiesa di Sant'Antioco di Bisarcio, portico. Foto dell'autore.



Fig. 4. Capitello scolpito del pilastro nord, post 1173. Comune di Ozieri, Chiesa di Sant'Antioco di Bisarcio, area presbiteriale. Foto dell'autore.



Fig. 5. Sculture della mensola di imposta sinistra dell'arco trionfale, 1291.
Comune di Ghilarza, Chiesa di San Pietro di Zuri, area absidale.

[Foto di Gianni Careddu di pubblico dominio](#)



Fig. 6. Sculture dell'architrave del portale laterale, metà del XIV secolo circa.
Comune di Ghilarza, Chiesa di San Serafino, fianco sud della chiesa.

[Foto di Gianni Careddu di pubblico dominio](#)



Fig. 7. Scultura del peduccio di un costolone, 1347-1388. San Gavino Monreale, Chiesa di San Gavino martire, volta absidale.

[Foto di pubblico dominio](#)



Fig. 8. Maestro delle Tempere francescane, *Polittico con San Francesco e San Nicola*, dipinto su tavola, 1338. Ottana, Chiesa di San Nicola, braccio nord del transetto.

[Foto di Gianni Careddu di pubblico dominio](#)



Fig. 9. *Ruggero II incoronato da Cristo*, mosaico, 1143-1149. Palermo, Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, ex narteca. Foto dell'autore.



Fig. 10. *Guglielmo II incoronato da Cristo*, mosaico, 1177-1183.
Monreale, Cattedrale, coro.
Foto dell'autore.

Bibliografia

Aceto, *Per Simone Martini* = F. Aceto, *Per Simone Martini pittore: ancora sull'iconografia del 'San Ludovico' del Museo di Capodimonte a Napoli*, in *Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico di Tolosa. I testi e le immagini*, a cura di T. D'Urso – A. Periccioli Saggese – D. Solvi, Spoleto 2017, pp. 33-50.

Andenna – Gaffuri – Filippini, *Monasticum regnum = Monasticum regnum. Religione e politica nelle pratiche di governo tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di G. Andenna – L. Gaffuri – E. Filippini, Münster 2015.

Areford, *Reception* = D.S. Areford, *Reception*, in *Medieval Art History Today – Critical Terms*, ed. by N. Rowe, «Studies in Iconology. Special Issue», XXXIII (2012), pp. 73-88.

Bacci, *An Introductory* = M. Bacci, *An Introductory Essay. Mediterranean Perspectives on Royal Images*, in *Meanings and Functions of the Ruler's Image in the Mediterranean World (11th-15th Centuries)*, ed. by M. Bacci – M. Studer-Karlen – M. Vagnoni, Leiden-Boston 2022, pp. 1-32.

Bacci, *Artisti* = M. Bacci, *Artisti, corti, comuni*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo – G. Sergi, I, *Tempi. Spazi. Istituzioni*, Torino 2002, pp. 631-700.

Bacci, *Lo spazio* = M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma-Bari 2005.

Bacci – Studer-Karlen – Vagnoni, *Meaning and Functions = Meaning and Functions of the Ruler's Image in the Mediterranean World (11th-15th Centuries)*, ed. by M. Bacci – M. Studer-Karlen – M. Vagnoni, Leiden-Boston 2022.

Baschet, *Immagine* = J. Baschet, *Immagine*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, a cura di A.M. Romanini, VII, Roma 1996, *ad vocem*.

Baschet, *L'iconografia* = J. Baschet, *L'iconografia medievale*, Milano 2014 (ed. originale Paris 2008).

Baschet – Schmitt, *L'image = L'image. Fonctions et usage des images dans l'Occident médiéval*, sous la dir. de J. Baschet – J.-C. Schmitt, Paris 1996.

Belting, *Bild-Anthropologie* = H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

Belting, *Das Ende* = H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahre*, München 1995.

Belting, *Facce* = H. Belting, *Facce. Una storia del volto*, Roma 2014 (ed. originale München 2013).

Benjamin, *L'opera d'arte* = W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ora in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino 1966 (ed. originale Paris 1936), pp. 17-56.

Boehm, *Iconic Turn* = G. Boehm, *Iconic Turn. Ein Brief*, in *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, hrsg. von H. Belting, München 2007, pp. 27-36.

Boehm, *Was ist* = G. Boehm, *Was ist ein Bild?*, München 1994.

Bologna, *Il mantello* = C. Bologna, *Il mantello di re Ruggero*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di G. Bordi et al., Roma 2014, 1, *I luoghi dell'arte*, pp. 77-90.

Bongianino, *Al-Ḥaḍra ar-Ruġġāriyya* = U. Bongianino, *Al-Ḥaḍra ar-Ruġġāriyya. Arabismo e propaganda politica alla corte di Ruggero II di Sicilia*, in «Arte medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale», s. IV, II (2012), pp. 95-120.

Borsook, *Messages* = E. Borsook, *Messages in Mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily (1130-1187)*, Oxford 1990.

Bräm, *Neapolitanische Bilderbibeln* = A. Bräm, *Neapolitanische Bilderbibeln des Trecento. Anjou-Buchmalerei von Robert dem Weisen bis zu Johanna I*, Wiesbaden 2007, voll. 2.

Bredenkamp, *Theorie* = H. Bredenkamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010.

Brenk, *La Cappella Palatina* = *La Cappella Palatina a Palermo*, a cura di B. Brenk, Modena 2010, voll. 2.

Brodbeck, *Les saints* = S. Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicile. Iconographie, hagiographie et pouvoir royal (Sicile, fin du XII^e siècle)*, Rome 2010.

Bruzelius, *The Stones* = C. Bruzelius, *The Stones of Naples. Church Building in Angevin Italy. 1266-1343*, New Haven-London 2004.

Bullough, *'Imagines Regum'* = D. Bullough, *'Imagines Regum' and Their Significance in the Early Medieval West*, ora in Id., *Carolingian Renewal. Sources and Heritage*, Manchester 1991 (ed. originale Edinburgh 1975), pp. 39-96.

Cabizzosu – Mascia, *Il Retablo Maggiore* = *Il Retablo Maggiore di Ardara. 500 anni di storia, arte, fede*, a cura di T. Cabizzosu – D. Mascia, Sassari 2018.

Cadei, *Le cattedrali* = A. Cadei, *Le cattedrali all'origine del Gotico*, in *L'Arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 105-138.

Cammarosano, *Immagine visiva* = P. Cammarosano, *Immagine visiva e propaganda nel Medioevo*, in *I linguaggi della propaganda. Studio di casi: Medioevo, Rivoluzione Inglese, Italia liberale, Fascismo, Resistenza*, Milano 1991, pp. 8-29.

Cannas, *Alcuni aspetti* = M.C. Cannas, *Alcuni aspetti della decorazione scultorea dell'ex cattedrale di San Pantaleo in Dolianova: il busto del giudice d'Arborea Mariano II de Bas-Serra*, in «Medioevo. Saggi e Rassegne», XVI (1992), pp. 197-227.

Cannas, *Immagini di re* = M.C. Cannas, *Immagini di re e propaganda politica. Il potere taumaturgico dell'Agnus Dei sulla casa d'Arborea: da Mariano IV a Eleonora*, Elmas 2006.

Cantarella, *Ruggero II* = G.M. Cantarella, *Ruggero II. Il conquistatore normanno che fondò il Regno di Sicilia*, Roma 2020.

Castelnuovo – Sergi, *Arti e storia* = *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo – G. Sergi, III, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Torino 2004.

Casula, *Dizionario* = F.C. Casula, *Dizionario storico sardo*, Sassari 2001.

Casula, *La scoperta dei busti* = F.C. Casula, *La scoperta dei busti in pietra dei re o giudici d'Arborea: Mariano IV, Ugone III, Eleonora con Brancaleone Doria*, in «Medioevo. Saggi e Rassegne», IX (1984), pp. 9-28.

Cau, *Fabricata est* = G.G. Cau, «*Fabricata est haec ecclesia et consecrata sub tempore iudicis...*». *Il ritratto litico del giudice committente in talune chiese dell'Arborea e di Torres, tra XII e XIV secolo*, in «Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna», XXII (2013), pp. 265-308.

Cau, *Il Santo Stefano* = G.G. Cau, *Il Santo Stefano barbato e il capitello del Trionfo di Cristo sul basilisco del Sant'Antioco di Bisarcio*, in «Quaderni bolotanesi», XXXVIII (2012), pp. 159-178.

Cau, *Regnum terrenum = G.G. Cau, «Regnum terrenum pro cœlesti se commutasse gloriabatur». L'intronizzazione celeste del beato Gonnario re di Torres nell'affresco della SS. Trinità di Saccargia*, in «Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna», XXVIII (2019), pp. 291-314.

Chalandon, *Storia della dominazione* = F. Chalandon, *Storia della dominazione normanna in Italia e in Sicilia*, Cassino 2008 (ed. originale Paris 1907).

Châtelet, *Portait et dévotion* = A. Châtelet, *Portait et dévotion*, in *Le Portrait individuel: réflexions autour d'une forme de représentation, XIII^e-XV^e siècles*, sous la dir. de D. Olariu, Bern 2009, pp. 153-166.

Chiesa e monastero = *Chiesa e monastero di Santa Chiara di Oristano*, Oristano 1993.

Claussen, *Creazione e distruzione* = P.C. Claussen, *Creazione e distruzione dell'immagine di Federico II nella storia dell'arte. Che cosa rimane?*, in *Federico II. Immagine e potere*, Catalogo della Mostra (Bari, Castello Svevo, 4 febbraio-17 aprile 1995), a cura di M.S. Calò Mariani – R. Cassano, Venezia 1995, pp. 69-81.

Claussen, *Ritratto* = P.C. Claussen, *Ritratto*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, a cura di A.M. Romanini, X, Roma 1999, *ad vocem*.

Cooper, *Access All Areas* = D. Cooper, *Access All Areas? Spatial Divides in the Mendicant Churches of Late Medieval Tuscany*, in *Ritual and Space in the Middle Ages*, ed. by F. Andrews, Donington 2011, pp. 90-107.

Coroneo, *Architettura romanica* = R. Coroneo, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Nuoro 1993.

Coroneo – Serra, *Sardegna preromanica* = R. Coroneo – R. Serra, *Sardegna preromanica e romanica*, Milano 2004.

Demus, *The Mosaics* = O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949.

Dercks, *Le chapiteau* = U. Dercks, *Le chapiteau de la dédicace à Monreale et les chapiteaux historiés des cloîtres d'Italie méridionale e de Sicile*, in «Le Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XLVI (2015), pp. 107-118.

Didi-Huberman, *Devant l'image* = G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990.

Dittelbach, *La Cappella Palatina* = *La Cappella Palatina a Palermo. Storia, Arte, Funzioni*, a cura di T. Dittelbach, Künzelsau 2011.

Dittelbach, *Rex Imago Christi* = T. Dittelbach, *Rex Imago Christi: Der Dom von Monreale. Bildsprachen und Zeremoniell in Mosaikkunst und Architektur*, Wiesbaden 2003.

Ehrhardt, *Freiheit im Bild* = M. Ehrhardt, *Freiheit im Bild. Zu den Herrscherbildern unter Roger II. von Sizilien und ihren Auftraggebern*, München 2012.

Enderlein, *Die Grablegen* = L. Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343*, Worms 1997.

Fadda, *S. Serafino* = L. Fadda, *S. Serafino di Ghilarza. Storia di una chiesa. Contributo alla conoscenza delle antichità medioevali mediterranee, della storia del cri-*

stianesimo in Sardegna e della storiografia giudiciale, intr. di G. Farris, Oristano 1998.

Fansa – Ermete, *Kaiser Friedrich II = Kaiser Friedrich II. (1194-1250). Welt und Kultur des Mittelmeerraums*, Ausstellungskatalog (Oldenburg, Landesmuseum für Natur und Mensch, 10 Februar-15 Juni 2008), hrsg. von M. Fansa – K. Ermete, Mainz am Rhein 2008.

Farris, *Mecenatismo dei giudici* = G. Farris, *Mecenatismo dei giudici sovrani*, in *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudiciale al Settecento*, a cura di G. Mele, Oristano 2005, pp. 201-220.

Figurski, *Das sakramentale Herrscherbild* = P. Figurski, *Das sakramentale Herrscherbild in der politischen Kultur des Frühmittelalters*, in «Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster», L (2016), pp. 129-161.

Figurski – Mroziejewicz – Sroczyński, *Introduction* = P. Figurski – K.A. Mroziejewicz – A. Sroczyński, *Introduction*, in *Premodern Rulership and Contemporary Political Power. The King's Body Never Dies*, ed. by K.A. Mroziejewicz, Amsterdam 2017, pp. 9-18.

Franceschini, *Il santo monaco* = G. Franceschini, *Il santo monaco di Saccargia*, in «Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna», XXVI (2017), pp. 311-324.

Freedberg, *The Power of Images* = D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

Gaffuri – Ventrone, *Images = Images, cultes, liturgies: les connotations politiques du message religieux*, sous la dir. de L. Gaffuri – P. Ventrone, Roma 2014.

Gandolfo, *Ritratti di committenti* = F. Gandolfo, *Ritratti di committenti nella Sicilia normanna*, in *Medioevo: i committenti*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 201-214.

Garipzanov, *David, imperator* = I.H. Garipzanov, *David, imperator augustus, gratia Dei rex: Communication and Propaganda in Carolingian Royal Iconography*, in *Monotheistic Kingship. The Medieval Variants*, ed. by A. al-Azmeh – J. Bak, Budapest 2004, pp. 89-118.

Garipzanov, *The Symbolic Language* = I.H. Garipzanov, *The Symbolic Language of Authority in the Carolingian World (c. 751-877)*, Leiden 2008.

Gell, *Art and Agency* = A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

Giuliano, *Il ritratto* = A. Giuliano, *Il ritratto di Federico II: gli elementi antichi*, in «Xenia. Semestrale di antichità», V (1983), pp. 63-70.

Görich, *BarbarossaBilder* = K. Görich, *BarbarossaBilder – Befunde und Probleme. Eine Einleitung*, in *BarbarossaBilder. Entstehungskontexte, Erwartungshorizonte, Verwendungszusammenhänge*, hrsg. von K. Görich – R. Schmitz-Esser, Regensburg 2014, pp. 9-30.

Handbuch der Mediterranistik = *Handbuch der Mediterranistik. Systematische Mittelmeerforschung und disziplinäre Zugänge*, hrsg. von M. Dabag et al., Paderborn 2015.

Haslam – Reicher – Platow, *Psicologia del leader* = A.S. Haslam – S.D. Reicher – M.J. Platow, *Psicologia del leader. Identità, influenza e potere*, Bologna 2013 (ed.

originale Hove-New York 2011).

Haussherr, *Die Zeit = Die Zeit der Staufer. Geschichte-Kunst-Kultur*, Ausstellungskatalog (Stuttgart, 26 März – 5 Juni 1977), hrsg. von R. Haussherr, Stuttgart 1977-1979, voll. 5.

Hayes, *Roger II = D.M. Hayes, Roger II of Sicily: Family, Faith and Empire in the Medieval Mediterranean World*, Turnhout 2020.

Herrero – Aurell – Miceli Stout, *Political Theology = Political Theology in Medieval and Early Modern Europe. Discourses, Rites, and Representations*, ed. by M. Herrero – J. Aurell – A.C. Miceli Stout, Turnhout 2016.

Hobart, *A Companion = A Companion to Sardinian History, 500-1500*, ed. by M. Hobart, Leiden-Boston 2017.

Iacobini, *Il mosaico = A. Iacobini, Il mosaico in Italia dall'XI all'inizio del XIII secolo: spazio, immagini, ideologia*, in *L'Arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 359-396.

Keller, *Herrscherbild = H. Keller, Herrscherbild und Herrschaftslegitimation. Zur Deutung der ottonischen Denkmäler*, in «Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster», XIX (1985), pp. 290-311.

Kitzinger, *I mosaici di Monreale = E. Kitzinger, I mosaici di Monreale*, Palermo 1960.

Kitzinger, *I mosaici di Santa Maria = E. Kitzinger, I mosaici di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo*, con saggio di S. Ćurčić, Palermo 1990.

Kitzinger, *On the Portrait = E. Kitzinger, On the Portrait of Roger II in the Martorana in Palermo*, in «Proporzioni. Studi di Storia dell'Arte», III (1950), pp. 30-35.

Körntgen, *Herrschaftslegitimation = L. Körntgen, Herrschaftslegitimation und Heilserwartung. Ottonische Herrscherbilder im Kontext liturgischer Handschriften*, in *Memoria. Ricordare e dimenticare nella cultura del medioevo*, a cura di M. Borgolte – C.D. Fonseca – H. Houben, Bologna 2005, pp. 29-47.

Körntgen, *Königsherrschaft = L. Körntgen, Königsherrschaft und Gottes Gnade: zu Kontext und Funktion sakraler Vorstellungen in Historiographie und Bildzeugnissen der ottonisch-frühsalischen Zeit*, Berlin 2001.

Knipp, *The Mosaics = D. Knipp, The Mosaics of the Norman Stanza in Palermo. A Study of Byzantine and Medieval Islamic Palace Decoration*, Leuven-Paris-Bristol (Connecticut) 2017.

Le Gall, *L'impossible invisibilité = J.-M. Le Gall, L'impossible invisibilité du roi de France 1450-1600*, in *Il Principe invisibile. La rappresentazione e la riflessione sul potere tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di L. Bertolini et al., Turnhout 2015, pp. 453-470.

Lucherini, *Il potere medievale = V. Lucherini, Il potere medievale, la sua narrazione visuale e l'uso strumentale delle immagini*, in «Hortus Artium Medievalium», XXI (2015), pp. 296-298.

Lucherini, *Il refettorio = V. Lucherini, Il refettorio e il capitolo del monastero maschile di S. Chiara: l'impianto topografico e le scelte decorative*, in *La Chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, a cura di F. Aceto – S.

D'Ovidio – E. Scirocco, Salerno 2014, pp. 385-430.

Lusci, *Simboli del potere* = R. Lusci, *Simboli del potere nella Sardegna medievale: le spade di Mariano IV di Arborea*, in *Linguaggi e rappresentazioni del potere nella Sardegna medievale*, a cura di A. Soddu, Roma 2020, pp. 249-264.

Manganaro, *Cristo* = S. Manganaro, *Cristo e gli Ottoni. Una indagine sulle «immagini di autorità e di preghiera», le altre fonti iconografiche, le insegne e le fonti scritte*, in *Cristo e il potere. Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani – A. Paravicini Bagliani, Firenze 2017, pp. 53-80.

Massin Le Goff – Soulier, *L'Europe des Anjou = L'Europe des Anjou. Aventure des Princes Angevins du XIII^e au XV^e siècle*, Catalogue d'exposition (Fontevraud, 15 juin – 16 septembre 2001), sous la dir. de G. Massin Le Goff – D. Soulier, Paris 2001.

Matthew, *I normanni* = D. Matthew, *I normanni in Italia*, Roma-Bari 2008 (ed. originale Cambridge 1992).

Meier, *Liturgification* = M. Meier, *Liturgification and Hyper-sacralization. The Declining Importance of Imperial Piety in Constantinople between the 6th and 7th centuries A.D.*, in *The body of the king. The staging of the body of the institutional leader from Antiquity to Middle Ages in East and West*, ed. by G.-B. Lanfranchi – R. Rollinger, Padova 2016, pp. 227-246.

Metcalfé – Fernández-Aceves – M. Muresu, *The Making = The Making of Medieval Sardinia*, ed. by A. Metcalfé – H. Fernández-Aceves – M. Muresu, Leiden 2021.

Michalsky, *Memoria und Repräsentation* = T. Michalsky, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000.

Mitchell, *Pictorial Turn* = W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Eine Antwort*, in *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, hrsg. von H. Belting, München 2007, pp. 37-48.

Mitchell, *Picture Theory* = W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.

Norman, *Siena and the Angevins* = D. Norman, *Siena and the Angevins (1300-1350). Art Diplomacy, and Dynastic Ambition*, Turnhout 2018.

Die Normannen = Die Normannen. Eine Geschichte von Mobilität, Eroberung und Innovation, Ausstellungskatalog (Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen, 18 September 2022-26 Februar 2023), hrsg. von V. Skiba – N. Jaspert – W. Rosendahl – B. Schneidmüller, Regensburg 2022.

Olariu, *La genèse* = D. Olariu, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII^e siècle*, Bern 2014.

Olariu, *Réflexions* = D. Olariu, *Réflexions sur l'avènement du portrait avant le XV^e siècle*, in *Le Portrait individuel: réflexions autour d'une forme de représentation, XIII^e-XV^e siècles*, sous la dir. de D. Olariu, Bern 2009, pp. 83-101.

Olariu, *Thomas Aquinas* = D. Olariu, *Thomas Aquinas' definition of imago Dei and the development of lifelike portraiture*, in «BUCEMA. Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre», XVII, 2 (2013), pp. 1-17.

Olechnowicz, *The Queen* = E. Olechnowicz, *The Queen's Two Faces. The Portraiture of Elizabeth I of England*, in *Premodern rulership and contemporary political power. The king's body never dies*, ed. by K.A. Mroziejewicz – A. Sroczyński, Amster-

dam 2017, pp. 217-246.

Ortu, *La Sardegna dei giudici* = G.G. Ortu, *La Sardegna dei giudici*, Nuoro 2005.

Ortu, *La Sardegna* = G.G. Ortu, *La Sardegna tra Arborea e Aragona*, Nuoro 2017.

Pace, *Il "ritratto"* = V. Pace, *Il "ritratto" e i "ritratti" di Federico II*, in *Federico II e l'Italia. Percorsi, Luoghi, Segni e Strumenti*, Catalogo della Mostra (Roma, Palazzo Venezia, 22 dicembre 1995 – 30 aprile 1996), a cura di C.D. Fonseca, Roma 1995, pp. 5-10.

Pala, *Arredo liturgico* = A. Pala, *Arredo liturgico medievale. La documentazione scritta e materiale in Sardegna fra IV e XIV secolo*, Cagliari 2011.

Pala – Usai, *L'utilizzo* = A. Pala – N. Usai, *L'utilizzo delle nuove tecnologie a servizio della ricerca tradizionale: il caso della chiesa e monastero di Santa Chiara a Oristano. Dipinti e sculture lignee medievali*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», n.s., XXVI (2008), pp. 19-42.

Panofsky, *Iconography* = E. Panofsky, *Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art*, in E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Garden City (New York) 1955, pp. 26-41.

Panofsky, *Studies in Iconology* = E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939.

Perkinson, *Likeness* = S. Perkinson, *Likeness*, in *Medieval Art History Today – Critical Terms*, ed. by N. Rowe, «Studies in Iconology. Special Issue», XXXIII (2012), pp. 15-28.

Perriccioli Saggese, *Il ritratto* = A. Perriccioli Saggese, *Il ritratto a Napoli nel Trecento: l'immagine di Roberto d'Angiò tra pittura e miniatura*, in *La fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, a cura di G. Brevetti, Palermo 2019, pp. 37-46.

Piva, *L'ambulacro* = P. Piva, *L'ambulacro e i «tragitti» di pellegrinaggio nelle chiese d'Occidente. Secoli X-XII*, in *Arte medievale. Le vie dello spazio liturgico*, a cura di P. Piva, Milano 2010, pp. 80-129.

Piva, *L'arte medievale* = *L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006.

Piva, *Lo 'spazio liturgico'* = P. Piva, *Lo 'spazio liturgico': architettura, arredo, iconografia (nei secoli IV-XII)*, in *L'Arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 141-180.

Pizzinato, *Vision and Christomimesis* = R. Pizzinato, *Vision and Christomimesis in the Ruler Portrait of the Codex Aureus of St. Emmeram*, in «Gesta. International Center of Medieval Art», LVII, 2 (2018), pp. 145-170.

Poli, *Saccargia* = F. Poli, *Saccargia. L'abbazia della SS. Trinità*, Sassari 2008.

Porcu Gaias, *La Basilica* = M. Porcu Gaias, *La Basilica di Saccargia. Il monumento e la sua storia*, in «Sacer. Bollettino dell'Associazione Storica Sassarese», X (2003), pp. 49-61.

Le portrait = A. Pinelli et al., *Le portrait du roi: entre art, histoire, anthropologie et sémiologie*, in «Perspective. La revue de l'INHA», I (2012), pp. 11-28.

Prandi, *Un documento* = A. Prandi, *Un documento d'arte federiciana: Divi Friderici Caesaris imago*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia

dell'Arte», n.s., II (1953), pp. 263-302.

Quartino, *Iconografie federiciane* = L. Quartino, *Iconografie federiciane. Celebrazione dinastica della stirpe sveva*, in «Rendiconti. Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», s. IX, XXIX, 1-2 (2018), pp. 69-146.

Rabosio, *L'albero della vita* = C. Rabosio, *L'albero della vita. I mosaici della cattedrale di Otranto*, Milano 2021.

Romano, *Saggio di iconografia* = E. Romano, *Saggio di iconografia dei Reali Angioini di Napoli*, Napoli 1920.

Ruffing, *The Body(-ies)* = K. Ruffing, *The Body(-ies) of the Roman Emperor*, in *The body of the king. The staging of the body of the institutional leader from Antiquity to Middle Ages in East and West*, ed. by G.-B. Lanfranchi – R. Rollinger, Padova 2016, pp. 193-216.

Sand, *Visuality* = A. Sand, *Visuality*, in *Medieval Art History Today – Critical Terms*, ed. by N. Rowe, «Studies in Iconology. Special Issue», XXXIII (2012), pp. 89-95.

Schmidt, *Tavole dipinte* = V.M. Schmidt, *Tavole dipinte: tipologie, destinazione e funzioni (secoli XII-XIV)*, in *L'Arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 205-244.

Schramm, *Die deutschen Kaiser* = P.E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. Bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts (751-1152)*, Leipzig-Berlin 1928.

Schramm, *Il simbolismo dello stato* = P.E. Schramm, *Il simbolismo dello stato nella storia del Medioevo*, in *La storia del diritto nel quadro delle scienze storiche*, Firenze 1966, pp. 247-267.

Sedda, *Per una rilettura* = S. Sedda, *Per una rilettura degli affreschi della SS. Trinità di Saccargia: analisi delle fonti e nuovi confronti iconografici*, in «Biblioteca Francescana Sarda», X (2002), pp. 189-211.

Soddu, *Il potere regio* = A. Soddu, *Il potere regio nella Sardegna giudiciale (XI-XII secolo)*, in *Linguaggi e rappresentazioni del potere nella Sardegna medievale*, a cura di A. Soddu, Roma 2020, pp. 31-88.

Soddu, *Premessa* = A. Soddu, *Premessa*, in *Linguaggi e rappresentazioni del potere nella Sardegna medievale*, a cura di A. Soddu, Roma 2020, pp. 11-12.

Spano, *Memoria sulla badia* = G. Spano, *Memoria sulla badia di Bonarcadu e scoperte archeologiche fattesi nell'isola in tutto l'anno 1869*, Cagliari 1870.

Spiga, *Guida al Pantheon* = G. Spiga, *Guida al Pantheon degli Arborea a san Gavino Monreale*, Sassari 1992.

Spiga, *L'arte giudiciale* = G. Spiga, *L'arte giudiciale*, in *La provincia di Oristano. L'orma della storia*, a cura di F.C. Casula, Cinisello Balsamo 1990, pp. 142-148.

Steinberg, *I Ritratti* = S.H. Steinberg, *I Ritratti dei Re Normanni di Sicilia*, in «La Bibliofilia. Rivista di Storia del Libro e delle Arti Grafiche di Bibliografia ed Erudizione», XXXIX (1937), pp. 29-57.

Strinna – Vidili, *La basilica* = *La basilica di Saccargia: 900 anni di storia, arte, devozione*, a cura di G. Strinna – M. Vidili, Sassari 2014.

Strinna – Zichi, *S. Elia* = *S. Elia di Monte Santo. Il primo cenobio benedettino della Sardegna tra storia, arte e devozione popolare*, a cura di G. Strinna – G. Zichi,

Sesto Fiorentino 2017.

Suckale, *Die Porträts* = R. Suckale, *Die Porträts Kaiser Karls IV. als Bedeutungsträger*, in *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hrsg. von M. Büchsel – P. Schmidt, Mainz 2003, pp. 191-204.

Thelen, *Ancora una volta* = H. Thelen, *Ancora una volta per il rilievo del pulpito di Bitonto*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, a cura di A.M. Romanini, Galatina 1980, 1, pp. 217-225.

Tomasi, *Il ritratto* = M. Tomasi, *Il ritratto nel medioevo: una cornice*, in *Intorno al ritratto. Origini, sviluppi e trasformazioni*, a cura di F. Crivello – L. Zamparo, Torino 2019, pp. 83-92.

Tomasi, *L'arte* = M. Tomasi, *L'arte del Trecento in Europa*, Torino 2012.

Torp, *Politica, ideologia* = H. Torp, *Politica, ideologia e arte intorno a re Ruggero II*, in *Medioevo: immagini e ideologia*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 448-458.

Tramontana, *La monarchia* = S. Tramontana, *La monarchia normanna e sveva*, Torino 1986.

Tronzo, *The Cultures* = W. Tronzo, *The Cultures of His Kingdom. Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton (New Jersey) 1997.

Usai, *La pittura* = N. Usai, *La pittura nella Sardegna del Trecento*, Perugia 2018.

Usai, *Marianus de Arborea* = N. Usai, *Marianus de Arborea dominus Gociani et Mamille fecit fieri. Alcune riflessioni sulla pittura trecentesca in Sardegna*, in *Linguaggi e rappresentazioni del potere nella Sardegna medievale*, a cura di A. Soddu, Roma 2020, pp. 199-248.

Usai, *Modes and methods* = N. Usai, *Modes and methods of power consolidation in the Mediterranean courts: the case of the Giudicato of Arborea in the 14th century*, in «*RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*», n.s., V, 2 (2019), pp. 39-66.

Usai, *Rappresentazioni del potere* = N. Usai, *Rappresentazioni del potere tra giudicato d'Arborea, Corona d'Aragona e Regno di Napoli*, in «*Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge*», CXXXII, 1 (2020), pp. 131-145.

Usai, *Santissima Trinità* = N. Usai, *Santissima Trinità di Saccargia (Codrongianos, Sassari). Alcune riflessioni sul ciclo pittorico romanico*, in «*Studi e Ricerche*», IX (2016), pp. 39-64.

Usai, *Signori e chiese* = N. Usai, *Signori e chiese. Potere civile e architettura religiosa nella Sardegna giudiciale (XI-XIV secolo)*, Cagliari 2011.

Vagnoni, *Dei gratia* = M. Vagnoni, *Dei gratia rex Sicilie. Scene d'incoronazione divina nell'iconografia regia normanna*, Napoli 2017.

Vagnoni, *Encyclopedia* = *Encyclopedia of Medieval Royal Iconography*, ed. by M. Vagnoni, Basel 2022.

Vagnoni, *Epifanie del corpo* = M. Vagnoni, *Epifanie del corpo in immagine dei re di Sicilia (1130-1266)*, intr. di G. Travagliato, Palermo 2019.

Vagnoni, *La messa in scena* = M. Vagnoni, *La messa in scena del corpo regio nel regno di Sicilia: Federico III d'Aragona e Roberto d'Angiò*, Potenza 2021.

Vagnoni, *Le raffigurazioni* = M. Vagnoni, *Le raffigurazioni di Federico III d'Ara-*

gona nel contesto figurativo del regno di Sicilia, in «Hortus Artium Medievalium», XXVII (2021), pp. 607-620 (ma edito nel 2023).

Vagnoni, *Politiche di epifania* = M. Vagnoni, *Politiche di epifania del corpo regio in immagine nel regno normanno di Sicilia (1130-1189)*, in *Castrum Superius. Il Palazzo dei Re Normanni*, Catalogo della Mostra (Palermo, Palazzo dei Normanni, 15 maggio 2019-10 gennaio 2020), Palermo 2019, pp. 50-55; riedito in forma aggiornata e ampliata in *Thesaurus. Alla scoperta di un patrimonio segreto*, a cura di P. Montessoro, Catalogo della Mostra (Palermo, Palazzo dei Normanni, 12 dicembre 2023-30 settembre 2024), Palermo 2023, pp. 316-325.

Vagnoni, *Royal Divine* = *Royal Divine Coronation Iconography in the Medieval Euro-Mediterranean Area*, ed. by M. Vagnoni, Basel 2020.

Vagnoni, *Royal epiphanies* = M. Vagnoni, *Royal epiphanies in the kingdom of Sicily: Frederick III of Aragon (1296-1337)*, in *Meanings and Functions of the Ruler's Image in the Mediterranean World (11th-15th Centuries)*, ed. by M. Bacci – M. Studer-Karlen – M. Vagnoni, Leiden-Boston 2022, pp. 219-248.

van der Ploeg, *Likeness and Presence* = K. van der Ploeg, *Likeness and Presence in the Age before the Portrait Historié*, in *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present*, ed. by V. Manuth – R. van Leeuwen – A.M. Koldeweij, Turnhout 2016, pp. 93-108.

Vitolo, *Immagini religiose* = P. Vitolo, *Immagini religiose e rappresentazione del potere nell'arte napoletana durante il regno di Giovanna I d'Angiò (1343-1382)*, in «Annali di Storia moderna e contemporanea», XVI (2010), pp. 249-270.

Voskoboynikov, *L'éloquence* = *L'éloquence du visage entre Orient et Occident*, sous la dir. de O. Voskoboynikov, Florence 2022.

Wagner, *Die liturgische* = W.E. Wagner, *Die liturgische Gegenwart des abwesenden Königs: Gebetsverbrüderung und Herrscherbild im frühen Mittelalter*, Leiden-Boston 2010.

Warburg, *Italianische Kunst* = A. Warburg, *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, in *L'Italia e l'arte straniera*, a cura di A. Venturi, Roma 1922, pp. 179-193.

Weiger, *The portraits* = K. Weiger, *The portraits of Robert of Anjou: self-presentation as political instrument?*, «Journal of Art Historiography», IX, 2 (2017), n. 17, pp. 1-16.

Weigert, *Performance* = L. Weigert, *Performance*, in *Medieval Art History Today – Critical Terms*, ed. by N. Rowe, «Studies in Iconology. Special Issue», XXXIII (2012), pp. 61-72.

Wieczorek – Schneidmüller – Weinfurter, *Die Staufer* = *Die Staufer und Italien. Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*, Ausstellungskatalog (Mannheim, 19 September 2010 – 20 Februar 2011), hrsg. von A. Wieczorek – B. Schneidmüller – S. Weinfurter, Darmstadt 2010, voll. 2.

Willemsen, *Die Bildnisse* = C.A. Willemsen, *Die Bildnisse der Staufer: Versuch einer Bestandsaufnahme*, Göttingen 1977.