

# *Recensioni*



Schola Salernitana - Annali, XXI (2016)

[www.scholasalernitana.unisa.it](http://www.scholasalernitana.unisa.it)

Università degli Studi di Salerno



PAOLO ZANINETTA, *Il potere raffigurato. Simbolo, mito e propaganda nell'ascesa della signoria viscontea*, Franco Angeli, Milano, 2013 (Studi di Scienze della storia e della società, 11), pp. 258. ISBN 978-88-204-0815-2.

Il volume – esito di una tesi di dottorato (*Milano, 1262-1322. Due segni di un potere nuovo*), discussa presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano nell'a.a. 2007/2008 – affronta il tema della propaganda politica di una dinastia in ascesa: i *de Vicecomitibus* di Milano. Lo studio, che si inserisce in un più ampio ritorno di interesse per il tema della propaganda politica di sovrani, di principi e signori cittadini (cf., per es., *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, a cura di PAOLO CAMMAROSANO, Roma 1994; *Linguaggi e pratiche del potere*, a cura di GIOVANNA PETTI BALBI e GIOVANNI VITOLO, Salerno 2007; *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII*, a cura di ROSSANA CASTANO, FORTUNATA LAELLA e TANIA SORRENTI, Roma 2007), è condotto mediante l'analisi delle forme della legittimazione simbolica del potere messe in atto sin dagli albori della dinastia e presenti nel ciclo murario della “sala di giustizia” della rocca di Angera e nell'emblema familiare della “vipera”, assunto quale segno distintivo e identificativo del casato. La commissione dei dipinti angeresi e la comparsa delle narrazioni relative al blasone dinastico dovettero rientrare – secondo l'A. – «in un'attività più o meno assidua, più o meno estesa, più o meno riuscita, promossa dalla nascente signoria lombarda per condizionare o influen-

zare la pubblica opinione all'interno e al di fuori del milanese» (p. 12). E ciò era stato possibile – continua l'A. – poiché un *potere nuovo* e instabile *ab origine*, quale quello della futura signoria dei Visconti, necessitava di ogni possibile sostegno che potesse provenirle dalle arti letterarie e figurative. L'idea di fondo dello studio è, infatti, che tanto i dipinti della rocca quanto l'emblema familiare risposero al desiderio da parte di Matteo e Ottone Visconti di offrire ai propri sudditi e ai propri pari un'immagine univoca dei nuovi governanti, anticipando all'ultimo ventennio del XIII secolo tendenze che sarebbero emerse in maniera significativa e in altri contesti solo a Trecento inoltrato (p. 14).

Dopo una *Premessa* (pp. 11-15), la prima parte del volume (*Un potere nuovo*, pp. 19-68) è costituita da un unico capitolo, articolato in due ampi paragrafi. L'A. vi affronta i vari problemi connessi alla ricostruzione di un albero genealogico e della parentela, vasta e complicata, del ceppo dei Visconti tra l'XI e il XII secolo. Sulla scorta degli studi condotti sino a oggi, l'A. mette in evidenza come l'*arbor* familiare risulti inquinato da un ammasso di carte, di regesti e di stemmi, dovuti alle numerose omonimie intergenerazionali e alla diffusione, nell'Italia centro-settentrionale, dell'appellativo *Vicecomes* o *de Vicecomitibus* (p. 20). Ac-

canto alla storia genealogica viene messo in evidenza di pari passo anche il ruolo politico e sociale dei primi Visconti. L'analisi della parentela procede poi con la disamina relativa al processo di ruralizzazione, che sembra aver interessato anche il ceppo familiare dei Visconti milanesi. Anche secondo l'A. (come già per Elisa Occhipinti e Paolo Grillo), risultato di questa dinamica è la preminenza, nella seconda metà del '200, della linea parentale rurale nel contado occidentale rispetto a quella cittadina (p. 36). Nella seconda parte del primo capitolo, l'A. ripercorre invece gli eventi storici che portarono alla designazione di Otto *de Vicecomitibus* alla cattedra ambrosiana e alla successiva lotta con la fazione dei Torriani, che dominava la realtà comunale milanese dalla seconda metà del XIII secolo. L'*excursus* storico viene concluso con la menzione della designazione, fortemente voluta da Ottone, di Matteo di Teobaldo Visconti nella guida politica della città e con le circostanze che portarono alla cacciata di Matteo da Milano, come effetto di una temporanea ed effimera riscossa della *pars Turrianorum*.

La seconda parte del volume (*Miti fondativi*, pp. 71-208) si articola invece in due più densi capitoli. Nel primo – *Il ciclo murario di Angera* – l'A. si sofferma sulla lettura iconografica del ciclo figurativo, presentando al lettore una focalizzazione diversa da quella che ha accomunato gli ultimi cento anni di storiografia sul famoso ciclo murario. Questi ultimi hanno infatti insistito o sulla controversa datazione o su una distratta lettura della valenza storico-politica delle pitture angeresi. Senza disconoscere questi studi, l'A. intende invece leggere il ciclo murario approfondendo sia il rapporto tra la narrazione per immagini delle gesta di

Ottone Visconti e le raffigurazioni astronomiche che le sovrastano, sia l'allegorico accostamento degli astri e delle storie alla luce della coeva trattatistica milanese (p. 71). L'esame iconografico dell'A. mette infatti a confronto gli elementi delle rappresentazioni angeresi con i riferimenti relativi alle stesse vicende, presenti nel *Liber de gestis in Civitate Mediolani* del frate domenicano Stefanardo da Vimercate o nelle altre fonti coeve. Il procedere dell'analisi consente di valutare, rappresentazione per rappresentazione, quanto quella muraria si discosti dalle narrazioni e quanto l'anonimo frescante del ciclo vi realizzi invece un'immagine coincidente. O, al contrario, valutare quanto il percorso potesse anche essere inverso e procedere quindi dalle fonti alle raffigurazioni, così come accadeva con i versi vergati in calce alle immagini astrologiche che riproducevano quelli di una filastrocca tramandata da un manoscritto milanese, contenente il *Tractatus de Sphaera* di Giovanni Sacrobosco. L'analisi si concentra quindi sul contesto storico e culturale all'interno del quale si generò la commissione dei dipinti e le finalità per le quali questi furono realizzati. L'idea di fondo di questa seconda parte della ricerca è infatti che per la prima volta nella storia dell'arte europea, ad Angera, alcuni eventi politici legati all'attualità contemporanea siano raffigurati insieme agli astri che ne avrebbero, in una certa misura, condizionato il corso (p. 76) e che vi possa essere – secondo l'A. – un nesso preciso tra le raffigurazioni dei pianeti e la *rota Fortunae*, rappresentata sul canto sinistro della parete settentrionale.

A rendere suggestiva questa ipotesi interpretativa è in primo luogo l'accostamento delle figure angeresi con quelle

allegoriche, contenute nel ms parigino dell'*Introductorium in astronomiam* di Abū Ma'shar, matematico, astronomo e filosofo dell'VIII-IX secolo. Secondo questo autore, ciascun pianeta avrebbe potuto sperimentare le fasi della *exaltatio et gloria*, della *dedecus et affinitas* oppure della *oppositio et contrarietas*, a seconda delle case astrali con le quali fosse entrato in congiunzione. Altra convergenza ideale tra il testo del filosofo persiano e il ciclo murario angerese l'A. rileva nel fatto che lo stesso Abū Ma'shar aveva rivoluzionato le immagini degli astri, dotandoli di stilemi regali, e ne aveva concluso l'intera sequenza astrologico-figurativa con la quadruplici immagine della *Ruota della Fortuna*. Sulla base di questa raffinata *contaminatio* tra due disparati temi figurativi, quello astrale e quello della fortuna, all'A. risulta un'evidente affinità col ciclo della "sala di giustizia". Così come al pari risulta l'analogia che vede entrambi i cicli figurativo-decorativi – quello di Abū Ma'shar e quello di Angera – riassunti e conclusi da una maestosa *rota Fortunae*.

Una seconda considerazione l'A. muove da una valutazione di tipo più tecnico e concerne la disposizione delle raffigurazioni sulla parete settentrionale. Queste ultime vi sono collocate in maniera differente da quelle che illustrano i fatti seguiti alla vittoria di Desio e rappresentative del *Trionfo di Ottone*. La fascia mediana e la fascia sommitale del canto sinistro del muro sulla parete settentrionale – rileva l'A. – sono infatti interamente occupate dalla raffigurazione allegorica della *Ruota della Fortuna* (pp. 76-77). Dando rilievo a quest'ultima figurazione che si staglia a più ampio campo sulla parete e che significativamente avvia e conclude la sequenza degli episodi della presa del

potere da parte di Ottone, l'A. vi rileva un'allegoria immediatamente riferibile al rivolgimento che travolse il *genus Turrianorum* ed esaltò quello dei *Vicecomitibus* (p. 115). Quest'ultima considerazione viene corroborata col rilevare che l'immagine della dea Fortuna, intenta ad azionare la manovella della ruota omonima, era già presente nel poema elegiaco d'argomento filosofico *De controversia hominis et fortune* di Stefanardo da Vimercate, composto, con ogni probabilità, a Milano, durante il settimo decennio del '200. Nella concezione di Stefanardo – e sul punto bene evidenzia l'A. – la Fortuna che imprime il moto alla ruota veniva tuttavia a coincidere con la divina e insondabile Provvidenza, che tiene i destini degli astri vaganti nel cielo e ha la prescienza delle sorti degli uomini (p. 123). E anche nel successivo *Liber de gestis in Civitate Mediolani*, a proposito delle vicende che videro contrapporsi il legittimo vescovo Ottone e i Torriani, il domenicano aveva continuato a mostrare di Ottone l'esclusivo affidamento nella *Virtus* e nella Provvidenza divina. Da queste considerazioni, l'A. ritiene possibile affermare che le posizioni dottrinali dell'anonimo frescante della "sala di giustizia" coincidano almeno in parte con le teorie propagate dalle due opere di Stefanardo da Vimercate.

In proposito, però, l'A. avverte anche che non si deve concludere necessariamente che sulle pareti della rocca angerese fossero trasposte in maniera pedissequa le teorie di Stefanardo o che questo fosse l'intento esclusivo del committente del ciclo. Questi presumibilmente mirava anzitutto a che le pitture fossero ben intese da chiunque si fosse introdotto nel salone (p. 124). L'A. mette infatti in evidenza come la *machina* della Fortuna rientrasse

tra i fattori di un immaginario culturale più ampio e largamente comprensibile. Il pubblico dell'arce avrebbe letto il ciclo murario secondo un'incarnazione di principi (*Leitideen*) ovvero nei termini di una rappresentazione in cui era la Provvidenza a governare gli astri e le sorti dell'universo e, con esse, anche quelle di Ottone Visconti. L'A. termina l'analisi di questo primo capitolo, ritenendo che sia possibile ipotizzare un articolato e ponderato piano pubblicistico *per imagines* non esclusivamente legato agli ambiti cittadini, allo scopo di fondare la piena legittimità della nascente signoria dei Visconti (p. 140) e di presentarla anche come giusta, perché avvenuta sotto l'egida della fortuna provvidenziale. Il ciclo murario angerese sarebbe pertanto – secondo l'A. – l'esito di una pubblicistica, indirizzata in primo luogo ai sudditi viscontei e verosimilmente intensificata durante l'ultimo quindicennio del secolo XIII anche a seguito della controversa investitura di Matteo a capitano generale di popolo del comune di Milano.

Il capitolo intitolato *La «vipera»* conclude la seconda e ultima parte della ricerca. In esso, l'A. ripropone per un diverso tema – quello appunto relativo al blasone dinastico – l'impostazione di metodo fatta valere nel precedente capitolo. Anche nel nuovo, l'informazione sceglie pertanto di sondare l'analisi di un rapporto: quello tra un ordinario emblema familiare e il suo accostamento a eroici fasti e artificiosi riferimenti al mito ormai letterario della crociata e al filone cavalleresco: gli uni e gli altri precedenti qualsiasi antico legame con l'istituzione comunale milanese. Secondo l'A., anche per il segno distintivo e identificativo del casato, Ottone Visconti e la sua parentela misero in atto una sistematica strategia volta a

ricollegare le origini dello stemma gentilizio a un passato relativamente recente e tuttavia estremamente fascinoso, quale quello del movimento crociato, allo scopo di nobilitare le proprie origini e, allo stesso tempo, di rafforzare il potere dell'emergente signoria. L'analisi dell'A. rintraccia nelle fonti quelle narrazioni che per prime contribuirono a consolidare la fama della “vipera” all'interno dello spazio cittadino, così come nel contado. Il richiamo storico al mito della prima crociata rispondeva – secondo l'A. – a un intento politico e insieme ideologico. L'obiettivo politico era quello di dimostrare la perfetta continuità tra l'età del comune, richiamata attraverso la rievocazione di uno dei vessilli – la “vipera” – impressi su una delle sei porte cittadine, e il primo *dominatus* visconteo. L'intento ideologico invece mirava a esaltare le virtù di Ottone e di Matteo Visconti, i cui natali se non proprio oscuri, erano poco noti ai contemporanei (p. 143). Dalla rassegna iconografica e testuale delle prime rappresentazioni dell'emblema della “vipera”, l'A. conclude come «alla metà del Trecento scrivere sul tema delle origini della “vipera” fosse ormai diventato un esercizio retorico, esibito dai panegiristi allo scopo di celebrare la virtù o la nobile ascendenza dei *domini* milanesi», e che pertanto «tale simbolo, prima del sopraggiungere della seconda parte del secolo, fosse stato ormai svuotato delle originarie e non banali valenze ideologiche, per diventare infine semplice stemma dinastico, ornamento per cimieri e monete» (p. 163).

La disamina della valenza simbolica dell'animale e dei suoi impieghi escatologici sin dalle prime attestazioni di età paleocristiana, legati al racconto biblico di Giona, conclude il capitolo. Una sin-

tetica ma efficace trattazione a partire dall'uso di rettili e serpenti sui *vexilla* guerreschi sin dalle notizie delle prime utilizzazioni presso i vessilliferi *dracognarii* dell'esercito romano, sino all'impiego della vipera come insegna del maligno da debellare nelle processioni liturgiche, durante tutta l'età di mezzo e la moderna, consente all'A. di inquadrare i contesti d'uso dell'emblema e, allo stesso tempo, di svolgere il tema delle artificiose, quanto fantomatiche origini saracene del *vexillum visconteo*, legate, come s'è detto, al movimento crociato. In proposito, l'A. rileva che l'attività mitofondativa che legava l'insegna a un antenato illustre a cui far risalire le origini dell'insegna stessa, trasformandola da un emblema tipicamente familiare in uno dalla più forte valenza comunitaria (p. 197), ebbe inizio presumibilmente al tempo in cui Ottone prese possesso della cattedra arcivescovile (1280 ca). Allo scopo quindi di offrire ai contemporanei una spiegazione plausibile della scelta dell'emblema della "vipera" come insegna del nuovo casato, si scelse di accostarvi anche il nome di un antenato che potesse essere ricollegabile al ciclo della crociata o a quello di Guglielmo d'Orange. Queste narrazioni – afferma l'A. – ben svolgevano il ruolo di "miti

di fondazione" dalla sicura sopravvivenza culturale. Come risultato conclusivo della ricerca e sulla scorta anche dei più recenti studi di Giancarlo Andenna, anche l'A. si chiede se l'insegna della "vipera" potesse essere stata una *inventio* del tempo di Ottone o se, al contrario, ne fosse stato privilegiato il segno rispetto all'interpretazione che di esso ne fu dato. A riguardo, sebbene venga rilevato come allo stato attuale degli studi non sia possibile dimostrare l'impiego dell'insegna della "vipera" da parte dei Visconti anteriormente all'ascesa al potere di Ottone (p. 204), l'A. ritiene nondimeno verosimile che essa possa essere stata tratta dal pubblico ufficio vicecomitale esercitato dai primi Visconti e che la parentela la abbia assunta come segno distintivo del casato quando si trovò nella necessità di provvedere a uno stemma da impiegare su più ampia scala. A Ottone e a Matteo risultò quindi agevole per "autorappresentarsi" appropriarsi del segno con il quale a Milano i Visconti erano ormai comunemente riconosciuti.

Completano il volume una bibliografia di fonti (pp. 209-218) e di studi (pp. 219-247) e un indice dei nomi (pp. 249-258).

ROSANNA LAMBOGLIA