


L'araldica nell'iconografia dei santi¹

Vittoria Camelliti

Università degli Studi di Udine <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.96775>

Recibido: 29 de junio de 2024 • Aceptado: 11 de noviembre de 2024 • Publicado: 1 de enero de 2025

Riassunto: Non sempre gli attributi iconografici dei santi sono classificabili come emblemi araldici: nella maggior parte dei casi si tratta di emblemi generici, funzionali al riconoscimento dei diversi personaggi. Il santo (la cui immagine, di per sé, è spesso assunta a segno araldico), può essere qualificato araldicamente da attributi che gli sono propri e che lo identificano in quanto tale (come nel caso del vessillo crociato di san Giorgio, del piviale gigliato del santo angioino Ludovico da Tolosa o del fermaglio fasciato di san Ladislao d'Ungheria); oppure da attributi 'esterni' che lo riqualificano in senso identitario, come accade per i santi patroni cittadini cosiddetti vessilliferi. In assenza di attributi specifici, la qualificazione araldica dei santi è possibile grazie all'inserimento degli elementi di uno stemma (figure e colori) sulle vesti, all'interno degli sfondi e in altri dettagli della composizione. Le strategie figurative sono varie e impiegate secondo modalità simili sia con riferimento all'araldica civica che all'araldica familiare in contesti di devozione privata.

Parole chiave: santi; vessillo; patroni; devozione; politica; araldica.

ENG Heraldry in the iconography of saints

Abstract: The iconographic attributes of saints are not always classifiable as heraldic signs: in most cases they are generic emblems, functional to the recognition of the various characters. The saint (whose image is often assumed to be a heraldic sign), can be qualified heraldically by attributes that are proper to him and that identify him as such (as in the case of the crusader ensign of St. George or the lily cope of the Angevin saint Ludwig of Toulouse); or by 'external' attributes that requalify him in an identity sense, as is the case with the patron saints represented as standard-bearer. In the absence of specific attributes, the heraldic qualification of the saints is possible thanks to the inclusion of the elements of a coat of arms (figures and colours) on their robes, within the backgrounds and in other details of the composition. Figurative strategies are varied and employed in similar ways with reference to both civic heraldry and family heraldry in private devotional contexts.

Keywords: saints; standard; patrons; devotion; politics; heraldry

Sumario: 1. Premessa. 2. I santi vessilliferi: 2.1. *Il santo come intermediario: l'investitura divina del potere per vexillum*; 2.2. *I santi vessilliferi nel nome di Cristo*; 2.3. *I santi patroni cittadini* 3. Strategie di qualificazione araldica. 4. Conclusioni. 5. Fonti bibliografiche e risorse-

Cómo citar: Camelliti, Vittoria. "L'araldica nell'iconografia dei santi". En *Heráldica: un sistema de comunicación visual en renovación entre la Edad Media y la actualidad*, editado por Miguel Metelo de Seixas. Monográfico temático, *Eikón Imago* 14 (2025), e96775. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.96775>.

1. Premessa

Si parla genericamente di 'araldica dei santi' con riferimento a quell'insieme di attributi iconografici

– oggetti, simboli, animali, piante e persone – che ne permettono il certo riconoscimento nelle opere d'arte figurativa². In realtà, nella maggior parte dei

¹ Ringrazio per il generoso confronto e per le preziose osservazioni Alessandro Savorelli, Giovanni Giovino, Matteo Ferrari, Monica Baldassarri, Michele Turchi, Valentino Pace, Maria Falcone.

² Sugli attributi dei santi: Charlotte Denoël, *L'apparition des attributs individuels des saints dans l'art médiéval*, in "Cahiers de civilisation médiévale", 50.2007, 198, 149-160; Ead. "Les attributs des saints à travers l'histoire: des hagiographes aux iconologues", in *Des signes dans l'image Des signes dans l'image: usages et fonctions de l'attribut dans l'iconographie médiévale (du Concile de Nicée au Concile de Trente)*; actes du colloque de l'EPHE (Paris, INHA, 23 - 24 mars 2007), édités par Michel Pastoureau et Olga Vassilieva-Codognet (Turnhout: Brepols, 2014), 35-43. Sull'araldica dei santi: Vieri Favini, Alessandro Savorelli, "I santi vessilliferi."

casi, si tratta di emblemi generici con una semplice funzione identificativa: questi attributi sono infatti classificabili propriamente come emblemi araldici quando trovano una traduzione visiva in forma di stemma. Per fare alcuni esempi, le chiavi tradizionalmente associate all'apostolo Pietro, primo vescovo di Roma, campeggiano, decussate, sullo stemma della Chiesa; il giglio d'oro, attributo cristologico e mariano, è adottato dapprima in 'seminato' e in seguito nel numero di tre (con riferimento alla Trinità) sull'insegna araldica dei re di Francia; il leone dell'evangelista Marco è il segno distintivo della Repubblica di Venezia; la croce di san Giorgio (piana rossa in campo argento) è assunta a stemma della Repubblica di Genova e, inizialmente, del regno inglese (l'attuale bandiera del Regno Unito risulta dall'assemblaggio di tre croci riferite ai tre santi patroni di Inghilterra, Scozia e Irlanda, ovvero san Giorgio, sant'Andrea e san Patrizio). Ancora la conchiglia, attributo di san Giacomo Maggiore, compare sugli stemmi delle città di Aurillac (Francia) e Setubal (Portogallo); l'orso si trova invece in quello della città svizzera di San Gallo con riferimento al miracolo compiuto dall'omonimo santo monaco irlandese e fondatore dell'abbazia; l'alabarda di san Sergio campeggia sullo stemma di Trieste, mentre la spada di san Paolo occupa il quarto superiore dello stemma crociato di Londra.

La casistica è varia e non si limita all'araldizzazione dell'attributo del santo: è infatti l'immagine del santo stesso che, in molti casi, è assunta di per sé come segno 'araldico' su sigilli (pubblici, privati, ecclesiastici), monete e stemmi³. Inoltre, a volte, troviamo segni polivalenti come la colomba aureolata, simbolo dello Spirito Santo, che è assunta a Firenze come stemma del quartiere di Santo Spirito; o l'Agnus Dei, simbolo di Cristo e attributo di san Giovanni Battista, che è usato sempre a Firenze come insegna dell'Arte della Lana; ma l'agnello campeggia anche su stemmi di città italiane (come Bressanone o Avellino) e in molti stemmi di città francesi (come

Carcassone, Auch, Tolosa, Rouen) o inglesi (come Preston o Halifax).

Ai santi, e più in generale alle figure sacre (come Cristo o la Madonna) è riconosciuta una valenza identitaria perché la società medievale è una società cristiana e trova nella dimensione del Sacro la fondamentale legittimazione al suo funzionamento. Lo status del santo è, di base, quello di *advocatus*, ovvero di intermediario tra gli uomini e Dio, ma viene anche celebrato come patrono nella duplice veste di *protector* e *defensor* di singoli individui, corporazioni, città, regni, stati, imperi⁴. Nell'affrontare il tema dell'araldica nell'iconografia dei santi è quindi prioritario distinguere tra le diverse tipologie di attributi e il valore che viene loro riconosciuto. Il santo può essere infatti qualificato in senso araldico da attributi che gli sono propri, che Alessandro Savorelli ha definito «autoreferenziali e identitari» (come nel caso del vessillo crociato di san Giorgio, del piviale gigliato del santo angioino Ludovico da Tolosa o del fermaglio fasciato di san Ladislao d'Ungheria), oppure da attributi 'esterni' e funzionali a esprimere il concetto di appartenenza a un ente o a un luogo, i cosiddetti attributi «relazionali»⁵. È questo ad esempio il caso degli oggetti – tra cui i vessilli civici – che permettono di identificare i santi patroni cittadini in quanto tali.

L'impiego dell'araldica – intesa in senso proprio, come sistema rigidamente formalizzato di segni e colori – è dunque limitato a poche categorie di santi/figure sacre e a determinati contesti di provenienza/committenza. Ma, proprio per questo, la presenza di elementi araldici si configura come un dato rilevante dal punto di vista iconografico che ci permette di comprendere le ragioni che sottendono la realizzazione di una immagine sacra e coglierne significati sottili.

2. I santi vessilliferi

Tra gli oggetti funzionali alla 'comunicazione araldica' che troviamo precocemente associati ai santi c'è il vessillo: un drappo di stoffa (anche detto a seconda dei casi gonfalone, bandiera, labaro, insegna)⁶,

Patroni e araldica comunale" in Vittoria Camelliti, Vieri Favini, Alessandro Savorelli, *Santi, patroni, città: immagini della devozione civica nelle Marche*, a cura di Mario Carassai, Quaderno del Consiglio Regionale delle Marche, anno XVI, n. 132, settembre 2013, 15-68: 21-28; Andrea Rauch, Alessandro Savorelli, *Storie sante*, (Faenza, Pian di Sco: Principi & Principi, 2010), 12. Sulla sacralizzazione delle insegne regie: Laurent Hablot, *Manuel d'héraldique et d'émblématique médiévale. Des signes, une société, comprendre les emblèmes du Moyen Âge (XIIe-XVIIe siècles)* (Parigi: Presse Universitaires François Rabelais 2019) 99-101; Id., "The sacralisation of the royal coats of arms in medieval Europe", in *Political theology in Medieval and Early Modern Europe. Discourses, Rites and Representations*, a cura di Monserrat Herrero, Jaume Aurell, Angela C. Micelli Stout (Turnhout: Brepols, 2017), 313-336; Id., "L'héraldisation du sacré aux XIIe-XIIIe siècles. Une mise en scène de la religion chevaleresque?" in *Chevalerie et christianisme aux XIIe et XIIIe siècles*, under the direction of Martin Aurell and Catalina Girbea (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2019) 211-233. Sulla distinzione tra emblema e simbolo e sull'ambivalenza di alcuni segni: Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental* (Parigi: Éditions du Seuil, 2004), 13-14.

³ Valerio Giovanni Moneta, *Santi e monete: repertorio dei santi raffigurati sulle monete italiane dal VII al XIX secolo* (Milano: LED, 2010); Monica Baldassarri, "Identità urbana, sigilli e monete nel Mediterraneo occidentale medievale: alcuni casi a confronto" in *Polis, urbs, civitas, moneta e identità: atti del convegno di studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae* (Milano 25 ottobre 2012) a cura di Lucia Travaini, *Giampiera Arrigoni*, (Roma: 2013), 191-208.

⁴ La bibliografia al riguardo è molto vasta. Tra i saggi fondamentali ricordo: Hans Conrad Peyer, *Città e santi patroni nell'Italia medievale*, con un importante saggio introduttivo di Anna Benvenuti, (Firenze, le Lettere, 1998); Diana Webb, *Patrons and Defenders: the Saints in Italian City States*, (London: I. B. Tauris Publishers, 1996); *La religion civique à l'époque médiévale et moderne: (Chrétienté et Islam)*, Actes du colloque sous la dir. di André Vauchez, (Roma: École Française de Rome 1995). I saggi di Anna Maria Orselli molti dei quali raccolti in *Basileousa polis - regia civitas: studi sul Tardoantico cristiano*, a cura di Alba Maria Orselli, Luigi Canetti, Martina Caroli, Enrico Morini, Raffaele Savigni, (Spoleto: Collectanea / Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 2015); di André Vauchez (per ultimo: *Tra santi e città. Luci e ombre del Medioevo* (Novara: Interlinea 2019); di Paolo Golini (tra cui: *Città e culto dei santi nel Medioevo italiano*, Bologna: CLUEB, II ed. 1996). Di recente: Umberto Longo, "Santi e mondo comunale: alcune considerazioni sulle origini della santità civica (secoli XI-XIII)", in *Ingenita curiositas - Studi sull'Italia medievale per Giovanni Vitolo* a cura di Bruno Figliuolo, Rosalba Di Meglio, Antonella Ambrosio, (Battipaglia: Lavaglia&Carlone, 2018), 385-396.

⁵ Favini-Savorelli, "I santi vessilliferi", 23.

⁶ Sul problematico rapporto tra vessillologia e araldica Pastoureau, *Une histoire symbolique*, 277. Per una definizione dei 'segni vessillari' *ivi*, 277, 438, nota 4; Hablot, *Manuel*, in particolare: "Bannières, étendards et croix nationales", 282 ssg.

sventolato alla sommità di un'asta rigida, che ha una funzione sostanzialmente identificativa di un soggetto o di un ente (privato o pubblico) di cui reca i colori e le figure araldiche.

Il vessillo è, prima di tutto, un segno miliare di vittoria, ma si configura anche come uno strumento di investitura del potere feudale⁷. Nelle città comunali è riconosciuto a questo oggetto una valenza rappresentativa dell'identità cittadina al pari del sigillo civico e delle chiavi delle porte urbane e, come tale, compare come offerta nel contesto dei rituali di dedizione politica al nemico vincitore⁸.

I santi reggi-vessillo, cosiddetti vessilliferi, si dividono in due categorie principali: i santi guerrieri e/o martiri nel nome di Cristo che ostentano come attributo 'proprio' e qualificante il *signum Christi*, il vessillo della Resurrezione, ovvero una croce piana, generalmente rossa in campo bianco⁹. Ci sono poi i santi a cui è riconosciuto lo *status* di patrono, che recano come attributo 'esterno' il vessillo della città protetta o di altra entità politica/associativa.

La diffusione dell'iconografia dei santi vessilliferi (di entrambe le categorie) è però relativamente tarda in quanto sembra attestata solo a partire dal XIII secolo. Prima di questa data, e prima che come attributo qualificante il santo, il vessillo compare come oggetto di investitura divina del potere politico nel contesto di scene rituali dove il santo svolge il ruolo di intermediario tra Dio e gli uomini¹⁰.

2.1. Il santo come intermediario: l'investitura divina del potere per vexillum

Il tema iconografico dell'investitura divina del potere politico per *vexillum* sembra trovare una prima codificazione figurativa in età carolingia (fine VIII secolo), nei mosaici dell'arcone del triclinio lateranense commissionati da Leone III¹¹. Questa

monumentale struttura absidata, residuo delle demolizioni della residenza papale negli anni ottanta del Cinquecento, fu restaurata sotto il pontificato di Urbano VIII Barberini (1624-1625) e interamente ricostruita per volere di Benedetto XIV nel 1743. I mosaici originali, perduti, ci sono noti attraverso il rifacimento settecentesco, attualmente *in situ*, e una serie di disegni e incisioni precedenti alla loro distruzione¹².

Nell'estradosso dell'abside (dove troviamo raffigurato Cristo risorto benedicente tra gli apostoli) si vede su ciascun lato una scena di duplice investitura: a sinistra Cristo consegna le chiavi a san Pietro (anche identificato con papa Silvestro I) e un vessillo a Costantino (Fig. 1); a destra san Pietro consegna il pallio a papa Leone III e un vessillo a Carlomagno (Fig. 2). Il vessillo consegnato da Cristo a Costantino, assicurato a un'asta con all'estremità una croce, è rosso, seminato di croci d'oro e reca al suo interno sei dischi d'oro. Il secondo vessillo, consegnato da san Pietro a Carlomagno è fissato a una lancia, è di colore verde, seminato di gemme d'oro e reca al suo interno sei dischi rossi.

L'interpretazione di questi due vessilli non è agevole per diversi motivi: alla data in cui furono realizzati i mosaici (VIII secolo) l'araldica, intesa come sistema di colori e figure codificato, ancora non esisteva¹³; inoltre non abbiamo certezze sulla foggia e sui colori dei vessilli imperiali e papali delle origini di cui, in ogni caso, sembrano esserci solo attestazioni più tarde¹⁴. Il nodo cruciale, però, è che esistono forti dubbi sulla conformità di almeno uno di questi mosaici all'originale¹⁵: mentre il mosaico di destra raffigurante Carlo Magno e Leone III è descritto già da Onofrio Panvinio¹⁶ alla fine del Cinquecento ed è noto attraverso uno schizzo di Pompeo Ugonio (BAV, Barb. Lat. 2169, f. 55r) e da una serie di disegni riferiti ad Alonso Chacón (BAV, Barb. Lat. 2738, f. 104r; BAV Vat. Lat. 5407, f. 97r); le prime notizie riguardo alle condizioni del mosaico di sinistra raffigurante Costantino e san Pietro (anche identificato con san Silvestro) ci vengono fornite da Nicolò Alemanni il quale, nel suo *De lateranensibus parietinis*, ci informa che, essendo andato perduto, fu interamente rifatto in occasione dei restauri seicenteschi sulla base di un

⁷ L'investitura per *vexillum* è una pratica documentata nel mondo feudale: Charles Du Fresne Du Cange, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis* (Niort, L. Favre, 1883-1887 ed. Graz: Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1954), a.v. *Investitura - per vexillum*. Al riguardo Christoph Friedrich Weber, *Zeichen der Ordnung und des Aufstiegs Heraldische Symbolik in italienischen Stadtkommunen des Mittelalters*, (Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag, 2011), 57-87.

⁸ Vittoria Camelliti, "Patroni celesti" e "Patroni terreni": dedica e dedizione della città nel rituale e nell'immagine, in "Städtische Kulte im Mittelalter", a cura di Jörg Oberste (Regensburg: Schnell&Steiner, 2010), 97-124. Per il rituale di dedizione di Verona a Venezia cfr. *infra* nel testo, nota 53.

⁹ Sulla convenzione usata nella descrizione dei metalli negli stemmi (argento/oro) e dei colori corrispondenti nei vessilli (bianco/giallo) si veda: Michel Pastoureau, *Traité d'Héraldique* (Parigi, Picard éditeur, 4^e édition, 2003), 101.

¹⁰ Viceversa la rappresentazione dell'investitura feudale da parte di un imperatore nei confronti di un vescovo poi venerato come santo è attestata dalla placchetta in smalto oggi ad Amburgo (Museum für Kunst und Gewerbe 1877:155, 1160-1170 ca.): Esther-Luisa Schuster, "11.22, Emailplatte mit der investitur eines Bischofs durch einen Herrscher", in *Die Kaiser und die Säulen ihrer macht. Von Karl dem Grossen bis Friedrich Barbarossa*, (Darmstadt: wbg Theiss, 2020), 224.

¹¹ Per un inquadramento bibliografico si rinvia a Ingo Herklotz, "Francesco Barberini, Niccolò Alemanni e il Triclinio lateranense di Leone III. Restauro e studi medievali nel Seicento", in Id., *Apes urbanae. Eruditi, mecenati e artisti nella Roma del Seicento*, (Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 2017), Cap. III, 71-104. Di recente: John Osborne, "Rome in 800: the pontificate of Leo III", in Id. *Rome in the Ninth Century A History in Art*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), 10-50.

¹² Per un elenco delle fonti: Stephan Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, (Wien: Schroll, 1964- 85), 40. Per le incisioni di Matthäus Greuter pubblicate nel *De Lateranensibus parietinis* di Niccolò Alemanni (cfr. *infra* nota 12): Gigliola Emanuela Gentile, *I Barberini e le stampe: analisi di un fondo di matrici dell'istituto centrale per la grafica*, tesi di dottorato in Scienze documentarie, linguistiche e letterarie, Sapienza Università di Roma, XXXI ciclo, 2019.

¹³ Sugli antecedenti prearaldici Michel Pastoureau, *Traité d'Héraldique* (Parigi, Picard éditeur, 4^e édition, 2003), 20 ssg.

¹⁴ Carl Erdmann, "Kaiserliche und päpstliche Fahnen im hohen Mittelalter" in *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* vol. 25 (1933/34) 1-48: 44 ssg; Hans Horstmann, "Die rechtzeichen der europäischen Schiffe im mittelalter", in *Bremisches Jahrbuch*, I parte, 1965, 73-131: 111-115.

¹⁵ Herklotz, "Francesco Barberini, Niccolò Alemanni e il Triclinio", 74-75 note 4, 6; Osborne, "Rome in 800", 24, nota 55.

¹⁶ Onofrio Panvinio, *De Praecipuis Urbis Romae sanctioribusque basilicis, quas Septem ecclesias vulgo vocant, Liber*, (Romae: Apud Haeredes Antonii Bladii Impressores Camerales, 1570), 180-181.

antico disegno (oggi pure perduto)¹⁷. Non sappiamo quindi cosa raffigurasse veramente questo mosaico: se Costantino e san Silvestro (come dice Alemanni) oppure più verosimilmente Costantino e san Pietro, come sembrerebbe dedursi da un pagamento riferito ai restauri dei mosaici del triclinio esistente nell'archivio Barberini dove viene fatta esplicita menzione della scena della *Traditio Clavis*¹⁸.

Il vessillo che viene consegnato da san Pietro a Carlo Magno nel mosaico di destra, precocemente identificato come *insigne Imperii*¹⁹ è stato in seguito riconosciuto con il «*vexillum Romanae urbis*» inviato da Leone III al sovrano nel 796, dunque dopo la sua ascesa al seggio papale e prima della incoronazione imperiale avvenuta quattro anni dopo²⁰; per l'altro, consegnato da Cristo a Costantino, è stato proposto che si tratti del labaro²¹, il vessillo purpureo che, sulla base della descrizione di Prudenzio, recava il nome e la croce di Cristo e (entro tondi) i ritratti dell'imperatore e dei suoi figli²². Il problema è che il vessillo, che pure è rosso, non ha propriamente la forma del labaro, che era un drappo quadrato pendente da un'asta trasversale. Le incognite sull'entità dei restauri dei mosaici leoniani, più volte messe in evidenza dalla critica²³, lasciano comunque aperto uno spiraglio sulla possibilità che in origine, se mai davvero l'immagine della consegna del vessillo a Costantino sia esistita, fosse stato rappresentato il labaro: vessillo che doveva essere ben noto quanto rappresentato – è, ad esempio, attribuito dei

quattro santi *milites* effigiati sul cosiddetto *Arco di Eginardo*, un prezioso reliquiario a forma di arco di trionfo, oggi perduto e noto attraverso un disegno del XVII secolo (Parigi, BnF, fr. 10440)²⁴.

Il labaro, quale segno dell'eredità costantiniana, si trova nel corso del IX secolo come oggetto di investitura divina con una funzione di legittimazione degli imperatori d'Oriente. In una miniatura (sfortunatamente poco leggibile) di un manoscritto oggi alla Bibliothèque Nationale de France (Gr. 510, f. Cv) e contenente le Omelie di Gregorio Nazianzeno (880-883), l'imperatore Basilio I (811-886) viene rappresentato mentre riceve la corona dall'arcangelo Gabriele e il labaro dal profeta Elia – a cui tributava una particolare devozione perché apparso in sogno alla madre prefigurandone la sua ascesa alla guida dell'Impero come erede di Costantino²⁵. La pittura è quasi del tutto svanita lasciando in vista il prezioso fondo oro ma si distingue la mano del profeta che impugna l'asta del vessillo. Non è possibile verificare se Basilio I fosse raffigurato co-reggente o piuttosto colto nell'atto di ricevere questa insegna ma ciò sembra del tutto probabile alla luce dell'iconografia che caratterizza alcuni coevi tipi monetali dove lo stesso imperatore è raffigurato coreggente il labaro con il figlio Costantino (868-879)²⁶. La condizione di superiorità dell'imperatore è qui espressa dalla posizione della mano, più in alto rispetto a quella del figlio ed erede al trono, che si presta a evocare anche il gesto della consegna e dunque del passaggio di potere.

Il tema dell'investitura del labaro da parte di una figura sacra è proposto in seguito sulle coniazioni di diversi imperatori bizantini in alternanza ad altri tipi iconografici come la coreggenza (o passaggio?) della croce patriarcale, la coreggenza del globo o del castello turrito²⁷ e la scena

¹⁷ Nicolò Alemanni, *De Lateranensibus parietinis ab illustris. & reuerendiss. Domino D. Francisco card. Barberino restitutis Dissertatio historica* (Romae: apud haeredem Bartho- lomaei Zannetti, 1625) 55 nota 4. Cit. in Herklotz, "Francesco Barberini", 78, nota 14; *Ivi*, 77 nota 12 per l'ipotesi di Giacomo Grimaldi nel 1619 (*Descrizione della basilica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini Latino 2733*, a cura di Reto Niggli (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1972, 353-357) secondo cui il mosaico prevedeva la raffigurazione di san Paolo per bilanciare la presenza di san Pietro sul lato opposto.

¹⁸ Marilyn Aromberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art* (New York: New York University Press 1975), 8, doc. numero 66. Al riguardo Herklotz, "Francesco Barberini", 86, nota 39; Osborne, "Rome in 800", 26; Gaetano Curzi, *The two triclina of Pope Leo III as "icons of power"*, in *Ikon. Rijeka, Broj 9* (2016), 141-152:144.

¹⁹ Jakob Gretser, *De cruce Christi*, Tomus III (Ingolstadt: Ex Tipographia Adami Sartorii, 1605), 48 cit. in Herklotz, "Francesco Barberini", 77, nota 11.

²⁰ Sul rapporto tra vessillo di san Pietro e insegna imperiale si veda Carl Erdmann, *Alle origini dell'idea di Crociata*, traduzione a cura di Roberto Lambertini, (Spoleto: Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo 1996: ed. originaria Stuttgart: W. Kohlhammer, 1935), 194-195; Suzy Dufrenne, "Aux origines des gonfanons" in *Byzantion* vol. 43 (1973) 51-60: 51; Aldo Ziggio, "Viterbo" in *Vexilla Italica*, 14 (1981), 2-7. Di recente Osborne, "Rome in 800", 24.

²¹ Mario D'Onofrio, "Leone III (795-816)", in *La committenza artistica dei Papi a Roma nel Medioevo* a cura di Mario D'Onofrio, (Roma: Viella, 2016), 213-217: 214.

²² Sul labaro: Erdmann, *Alle origini dell'idea di Crociata*, 40; Elisabetta Galletti, "scheda 53. Ricostruzione del *labarum* di Costantino", in *Costantino 313 d.C.* (Milano: Electa, 2012), 202. Nello stesso volume Fabrizio Bisconti, "Il vessillo, il cristogramma: i segni della salvezza", 60-64. Antonio Pio Di Cosmo, *Regalia Signa. Iconografia e simbologia della potestà imperiale*, in "Porphyra, International academic journal in Byzantine Studies", Extra lusse 9, 2009, 58-67.

²³ Herklotz ("Francesco Barberini", 86) suppone che il mosaico del lato sinistro raffigurante Costantino sia stato esemplato sulla base di una copia che in realtà rappresentava quello della parte destra, con Carlo Magno, «faintesa, forse intenzionalmente, allorché il mosaico prese forma».

²⁴ Karl Hauck, "Das bisherige Ergebnis der Diskussion des Einhard-Bogens", in *Das Einhardkreuz. Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum arcus Einhardi* ed. Karl Hauck, (Göttinga: Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philological-Historical Class, Dritte Folge n. 87, Vandenhoeck Ruprecht, 1974), 13-33: 21. Nello stesso volume Kurt Weitzmann, "Der Aufbau und die unteren Felder des Einhard-Reliquiars", 33-49: 46-47.

²⁵ Leslie Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 158-162; Davide Ferraris, "Il culto del profeta Elia tra Oriente e Occidente", in *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 52 (2016/1) 47-64. Andrea Torno Ginnasi, *L'Incoronazione celeste nel mondo bizantino: politica, cerimoniale, numismatica e arti figurative* (Oxford: Archaeopress, 2014) 75-76.

²⁶ *Catalogue of the byzantine coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection* ed. by Alfred R. Bellinger and Philip Grierson, (Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1973), vol. 3, part. 2, 493-494, pl. XXXI. La stessa iconografia è ripresa nel ducale emesso nel 1140 per celebrare i dieci anni di regno di Ruggero II: al riguardo Silvana Balbi de Caro, *Monete e Popoli nell'età di mezzo*, (Cinisello Balsamo: Silvana, 1993), 146, n. 89. Rodolfo Spahr, *Le monete siciliane dai bizantini a Carlo I d'Angiò (582-1282)*, (Zurich: Association Internat. des Numismates Professionnels 1976), 153, n. 72.

²⁷ *Catalogue of the byzantine coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, vol. 4, pt. 2, a cura di Michael F. Hendy, (Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1999), 550-51, pl. XLVI. Al riguardo Vittoria Camelliti, "La città in una mano. Per una storia della rappresentazione di modelli urbani dalle origini all'Occidente medievale", in *Un Medioevo in lungo e in largo*.



Fig. 1. Triclinio Leoniano (VIII sec.; rifacimenti XVIII sec.): Cristo consegna le chiavi a san Pietro (?) e il vessillo a Costantino. Foto dell'autrice.



Fig. 2. Triclinio Leoniano (VIII sec.; rifacimenti XVIII sec.): San Pietro consegna il pallio a Leone III e il vessillo a Carlo Magno. Foto dell'autrice.

di incoronazione²⁸. In tutte le raffigurazioni dove è presente il labaro, la mano del santo è posizionata sull'asta più in alto rispetto a quella dell'imperatore, a indicarne la condizione di superiorità gerarchica e il ruolo come agente della consegna. Si vedano ad esempio le monete di Michele IV, che viene colto nell'atto di ricevere il labaro dall'Arcangelo Michele (Tessalonica, 1034-1041²⁹ Fig. 3); di Teodora che lo riceve dalla Vergine (Costantinopoli, 1055-1056³⁰); di Alessio I che riceve il labaro sia dalla Vergine³¹ (Tessalonica, 1092-1093) che da san Demetrio (Tessalonica, 1092-1093); di Giovanni II Comneno che si fa raffigurare con un santo *miles* (Giorgio o Demetrio?, Tessalonica, 1118-1143)³²; di Manuele I Comneno che compare insieme a san Demetrio (Tessalonica, 1160-1167?)³³ e di Alessio III, rappresentato insieme all'imperatore Costantino (Costantinopoli 1195-1197³⁴).

Da Bisanzio all'Occidente (VI-XVI secolo). Studi per Valentino Pace, a cura di Vittoria Camelliti e Alessia Trivellone (Ospedaletto: Pacini Editore, 2014), 289-297: 292.

²⁸ Torno Ginnasi, "L'Incoronazione celeste nel mondo bizantino".

²⁹ *Catalogue of the byzantine coins*, (vol. 3, part. 2), 726, pl. LVIII, 2.

³⁰ *Ivi*, 750.

³¹ *Catalogue of the byzantine coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, vol 4, pt 1, a cura di Michael F. Hendy, (Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1999), 228-229, pl. VI, nn. 28-29.

³² *Ivi*, 263-264, pl. XI, 8e.1- 8e.2.

³³ *Ivi*, 304-305, pl. XIII, 9.4-9.7.

³⁴ *Ivi*, 405-406, pl. XXIII, 2a.3-2a.4.



Fig. 3. L'imperatore Michele IV riceve il labaro dall'Arcangelo Michele (Tessalonica, Nomisma Histamenon 1034-1041); Dumbarton Oaks Collection. Fonte: <https://www.doaks.org/resources/online-exhibits/byzantine-emperors-on-coins/the-macedonians-and-their-immediate-successors-867-1081/nomisma-histamenon-of-michael-iv-1034-1041>

In Italia, dopo il mosaico del Triclinio lateranense, una delle prime immagini di investitura divina *per vexillum* (non un labaro) si rintraccia a corredo dell'*Oratio ad signum bellicum benedicendum* in un manoscritto che si ritiene di produzione milanese, conservato



Fig. 4. *Oratio ad signum bellicum benedicendum*, London, British Library, ms. Egerton 3763, fol. 121v. Fonte: © British Library Board.

alla British Library, noto come Libro di preghiere dell'arcivescovo Arnolfo II (Egerton 3763, f. 121v-122r; 998-1018) (Fig. 4)³⁵. Protagonista della scena è qui un santo vescovo (qualificato in quanto tale dall'aureola e dal pallio) colto nell'atto di consegnare a un *miles* armato a cavallo una lancia a cui è attaccato un piccolo vessillo verde. L'immagine potrebbe essere considerata semplicemente di supporto visivo alla descrizione del rituale di benedizione del vessillo militare (*hoc vexillum quod bellico usui preparatum est*) che culmina con la scena della sua consegna³⁶.

³⁵ Marco Rossi, "Il libro di preghiere dell'arcivescovo di Milano Arnolfo II (998-1018)", in *Il codice miniato in Europa: libri per la chiesa, per la città, per la corte*, a cura di Giordana Mariani Canova, Alessandra Perriccioli Saggese, (Padova: Il Poligrafo, 2014), 65-78; John Lowden, "Illuminated books and the liturgy: some observations", in *Objects, images, and the word: art in the service of the liturgy*, ed. by Colum Hourihane, (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 2003) 17-53: 36.

³⁶ Sulla funzione apotropaica dei vessilli M. Cecilia Gaposchkin, "From Pilgrimage to Crusade: The Liturgy of Departure, 1095-1300", in *Speculum* 88 (2013/1), 44-91. Sul vessillo di sant'Eusebio, destinato ai cittadini di Vercelli affinché lo portassero in battaglia contro i Saraceni (X secolo): Elisa Vergorio, "Liturgia e guerra santa. La benedizione del vessillo di Sant'Eusebio nel codice CLV della Biblioteca Capitolare di Vercelli", in *Bollettino storico vercellese*, (2004), vol. 63, n. 2, 5-46. Aldo A. Settia, *Barbari e infedeli nell'alto medioevo italiano: storia e miti storiografici* (Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2011) 256-259.

Tuttavia, nell'ipotesi che il codice sia appartenuto all'arcivescovo milanese Arnolfo II (998-1018), ne è stata proposta una lettura in chiave politica, quale espressione della sua posizione filoimperiale (qui evocata dalla figura di sant'Ambrogio colto nell'atto di investire del potere Enrico II) in opposizione ad Arduino d'Ivrea³⁷.

Se questa interpretazione fosse corretta (e a meno di non identificare il personaggio a cavallo con un esponente delle milizie cittadine), la consegna rituale del vessillo, come già nel mosaico lateranense, avrebbe anche in questo caso una funzione di legittimazione del potere imperiale.



Fig. 5. *Il doge Enrico Dandolo riceve il vessillo di san Marco*. Grosso d'argento (1193-94/1201-02). Collezione privata.

L'impiego della stessa iconografia in contesti comunali/repubblicani sembra documentabile solo più tardi, a partire dalla prima metà del XII secolo, e prevede la rappresentazione del santo patrono della città colto nell'atto di consegnare il vessillo civico ai cittadini (o al loro legittimo rappresentante). Il tema fa la sua comparsa, sembra per la prima volta, a Venezia sulla bolla plumbea di Pietro Polani (1130-1143) che raffigura san Marco, seduto in trono e reggente con la mano destra l'asta del vessillo e al suo fianco il doge, in piedi, mentre impugna la stessa asta con la mano sinistra, ma più in basso rispetto al santo, a rimarcare la posizione di subordinazione³⁸. L'immagine, evidentemente derivata da modelli bizantini³⁹, resterà pressoché invariata nella sfragistica veneziana fino alla caduta della Repubblica e verrà impiegata nell'ambito della monetazione a partire dai grossi di Enrico Dandolo (1193-94/1201-02)⁴⁰ (Fig. 5). Diversamente da quanto si può osservare sulle

³⁷ Lowden, "Illuminated books", 36; Eric Palazzo, *L'évêque et son image. L'illustration du pontifical au Moyen Âge*, (Turnhout: Brepols 1999), 63; Rossi, "Il libro di preghiere", 76.

³⁸ Il nesso con i mosaici lateranensi è colto da Rosada *Sigillum Sancti Marci. Bolle e sigilli di Venezia*, in *Il sigillo nella storia e nella cultura*, Catalogo della mostra (Venezia 1985) a cura di Stefania Ricci, (Roma: Jouvence, 1985), 111-148: 114-115.

³⁹ Rosada "Sigillum", 120.

⁴⁰ Per la datazione: Alan M. Stahl, "The Grosso of Enrico Dandolo", in *Revue belge de numismatique et de sigillographie*, vol. 145 (1999) 261-268.



Fig. 6, Nicolò, *San Zeno tra i cittadini veronesi investiti del vessillo civico*, Verona, Cattedrale di san Zeno, portale centrale, lunetta, 1138. Fonte: I, Saikko, CC BY-SA 3.0 <<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, da Wikimedia Commons.

bolle, però, su questa moneta il doge e san Marco sono rappresentati entrambi in piedi, l'uno accanto all'altro, sullo stesso piano⁴¹. Anche in questo caso la distinzione gerarchica tra i due personaggi, del tutto compresa nella 'direzione' del gesto del consegnare il vessillo, si focalizza, come anche altrove, nel solo dettaglio della mano del doge che risulta posta più in basso rispetto a quella del santo.

Questo schema figurativo, funzionale a esaltare l'interdipendenza tra culto marciano e autorità politica laica, conoscerà nella monetazione veneziana una fortuna indiscussa con una sola eccezione: il ducato d'oro, emesso a partire dal dogato di Giovanni Dandolo (1284), dove si osserva la variante del doge inginocchiato⁴²; dunque, finalmente, in una condizione di ostentata subordinazione rispetto al santo patrono⁴³. La scena di investitura dei dogi trova una traduzione figurativa originale anche in contesti monumentali, sebbene le testimonianze giunte fino a noi siano tarde e frammentarie: resta una statuetta di dimensioni ridotte (h 51 cm) raffigurante il doge Antonio Venier (Venezia, Museo Correr, 1382-1400) inginocchiato e in origine reggente il vessillo marciano che, insieme al perduto leone di san Marco,

si ritiene fosse stata concepita per un portale di Palazzo Ducale⁴⁴; resta quindi parte della testa del doge Francesco Foscari (Venezia, Museo dell'Opera, Palazzo Ducale, 1423-1457), appartenente a un gruppo scultoreo già sulla Porta della Carta in Palazzo Ducale che, distrutto nel Settecento, è oggi sostituito da una copia ottocentesca⁴⁵. In entrambe queste sculture san Marco non era rappresentato nelle sue sembianze umane, come nelle monete, ma sotto forma di leone, suo animale-attributo assunto anche a insegna di Venezia e come tale rappresentato sui vessilli. Il leone cosiddetto 'in moleca' comparirà per la prima volta sui vessilli rappresentati sulle bolle dogali a partire dal 1261, in sostituzione della croce presente sui primi esemplari⁴⁶. Ne resta una testimonianza in un disegno a corredo di una cronaca veneziana quattrocentesca (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. Z 18 (4793) f. 97r, col. 2), che mette in scena la consegna rituale del vessillo al

⁴¹ Mario De Ruyts, *Monete a Venezia nel tardo Medioevo. Un ritorno alle fonti*, (Trevi: Canova, 2001), 38, 39.

⁴² De Ruyts, *Monete*, 45.

⁴³ Sulle monete emesse a imitazione di questo tipo veneziano dal Senato romano (metà del XV secolo), con san Pietro e il senatore genuflesso: Moneta, *Santi e monete*, 98, d6. Balbi de Caro, *Monete e Popoli*, 216, n. 177. Sulla imitazione della moneta veneziana vedi il caso singolare del grosso anonimo (1256-1328) a Mantova (Moneta, *Santi*, 103).

⁴⁴ Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, (Venezia: Alfieri, 1972) vol. II, 142, 220.

⁴⁵ *Ivi*, 281-283.

⁴⁶ Al riguardo cfr. Alberto Rizzi, *I leoni di San Marco. Il simbolo della Repubblica Veneta nella scultura e nella pittura*, (Venezia: Arsenale Editrice, 2001), vol. I, 18, 47. Sembra che il leone in moleca compaia secondo modalità simili su alcuni grossi emessi a nome del doge Giovanni Soranzo (1312-1328). Al riguardo Luciano Binaschi, *La moneta veneziana denominata grosso*. Sunto della relazione tenuta presso il Centro Culturale Numismatico Milanese (22/05/2018) (<https://centroculmuralenumismaticomilanese.it>). Per le diverse modalità di raffigurazione del leone sulle monete veneziane (a cominciare dalle emissioni di Francesco Dandolo) si veda: Moneta, *Santi e monete*, 117-121.

doge da parte del primicerio della basilica marciana, suo vicario *in spiritualibus*⁴⁷.

L'iconografia dell'investitura per *vexillum* da parte del santo patrono nei confronti dell'autorità politica civica sembra essere circoscritta inizialmente alla Serenissima. Tuttavia, pochi anni dopo la circolazione delle prime bolle veneziane, la stessa idea si riverbera nel programma figurativo della lunetta del protiro della chiesa di San Zeno a Verona (1138): un'opera capitale della propaganda comunale in Italia, concepita in forma monumentale per un luogo fortemente rappresentativo dell'identità civica, l'ingresso principale della basilica intitolata al santo patrono (Fig. 6).

Immagine e parola si integrano qui in una stratificazione di significati che implica più livelli di comunicazione. L'investitura divina del vessillo civico è celebrata dai versi leonini che corrono lungo l'arco della centina che incornicia la scena – DAT PRESUL SIGNUM POPULO MUNIMINE DIGNUM / VEXILUM ZENO LARGITUR CORDE SERENO⁴⁸. In accordo con l'iscrizione spetta a san Zeno il compito di affidare il vessillo benedetto al Popolo con cuore sereno. È, d'altra parte, compito del Popolo difendere il vessillo che il santo patrono ha concesso perché degno di essere difeso. Quanto annunciato per iscritto, però, non trova una traduzione puntuale sul piano figurativo: san Zeno è infatti ritratto al centro della lunetta, in posizione trionfale, in piedi e benedicente, mentre calpesta il maligno e lo tramortisce con l'asta del pastorale – in adesione a una iconografia sfruttata spesso in chiave 'antieretica'⁴⁹. Alla sua destra e alla sua sinistra si radunano rispettivamente i *pedites* (i fanti) e i *milites* (i combattenti a cavallo) che esibiscono il vessillo già in loro possesso. La consegna dell'insegna civica è evidentemente già avvenuta: l'immagine fotografa una condizione di equilibrio politico del Comune veronese, fondato saldamente sulla figura unificatrice del santo patrono.

Il valore identitario attribuito a questa immagine ha fatto sì che nel corso dei secoli fosse oggetto di

ridipinture che hanno interessato principalmente gli elementi araldici. L'insegna che campeggia oggi sui vessilli e sugli scudi dei cavalieri, la croce gialla (o d'oro) in campo azzurro del Comune, è infatti esito di un rifacimento che si ritiene successivo al 1387, anno in cui i Della Scala persero il dominio di Verona – Luigi Simeoni per primo ha suggerito che questo intervento risalga verosimilmente agli anni di governo degli abati Emilei, tra 1399-1430, come indica la presenza dei loro stemmi che, in questa occasione, furono apposti alla base del santo e sopra le due cariatidi angolari. Su uno degli scudi dei cavalieri in armi, al di sotto della croce d'oro, si intravede però ancora parte di una ridipintura intermedia (pure segnalata da questo studioso) identificabile con la scala, insegna araldica dei Della Scala (una scala d'argento in campo rosso), risalente all'epoca del dominio scaligero. Non abbiamo assolute certezze sull'entità di questi interventi, tuttavia l'ipotesi di Simeoni secondo cui in origine i vessilli e gli scudi avrebbero recato l'insegna del primo Comune di Verona, la croce bianca in campo rosso, sembra aver trovato delle conferme grazie alle indagini tecniche condotte sui pigmenti che hanno rivelato la presenza di rosso cinabro «a diretto contatto con il marmo in dettagli della decorazione con preciso significato: vessilli e insegne»⁵⁰.

Si suppone che fossero questi i colori del vessillo crociato rappresentato su uno dei rilievi della tomba di Cangrande (oggi privo di policromia) che celebra la sua nomina a vicario imperiale di Verona (con il fratello Alboino) da parte di Arrigo VII di Lussemburgo; ma si può credere che sia da intendersi come una croce argento in campo rosso anche il vessillo rappresentato in un altro rilievo del monumento funebre, con riferimento all'investitura a Cangrande della città di Vicenza (il cui stemma è ancora oggi una croce argento in campo rosso)⁵¹. Furono invece due, entrambi crociati ma di colori diversi, i vessilli consegnati dal Comune di Verona ad Alberto e Mastino (figli di Alboino) che subentrarono a Cangrande come Capitani del Popolo il giorno dopo la sua morte, avvenuta il 23 luglio del 1329. Oltre al «*vexillum populi*», crociato rosso-bianco fu dato loro anche il «*vexillum comunitatis misteriorum*», ovvero il vessillo delle Arti che dagli statuti del 1276 sappiamo «*habet curtem (crucis sic!) auream silve çalnam et campum laçurum*», ovvero una croce d'oro (o gialla) in campo azzurro⁵². Gli stessi vessilli sono ricordati ancora in occasione della dedizione della città a Venezia, il 12 luglio 1405 allorché Verona, sconfitta, rese il sigillo, le chiavi e due bandiere: una «*banderiam crucis albe in campo vermiglio sive rubeo*» presentata dai *milites* e nobili di Verona, ideali rappresentanti dell'élite del primo Comune, e una «*banderiam crucis auree in campo azzurro sive insignia populi et ministeriorum*»⁵³.

⁴⁷ Rosada, "Sigillum", 117, 125. Si veda anche: Primicerio di San Marco (inizio sec. IX - 1807 ottobre 19), ArchiVista (Ministero della Cultura), <https://archivista-icar.cultura.gov.it/creators/1289> (consultato: 29 dicembre 2024).

⁴⁸ Sulla ridipintura della lunetta: Luigi Simeoni, *La Basilica di S. Zeno di Verona. Illustrazione su documenti nuovi*, (Verona: C.A. Baroni&co. Libreria Editrice, MCMIX), ristampa anastatica 2009, 51-52; Alessandro da Lisca, *La Basilica di San Zeno in Verona*, (Verona: Edizioni di Vita Veronese, 1956), 73-74. Per la bibliografia più recente si rinvia a Fabio Coden, Tiziana Franco, *San Zeno in Verona*, (Caselle: Cierre Edizioni, 2023), XXXVII-XXXVIII. Di particolare interesse: Giuseppina Fazio, Marisa Laurenzi Tabasso, "La lunetta dipinta, la predella e le mensole con i Mesi nel protiro di San Zeno", in *San Zeno Maggiore a Verona. Il campanile e la facciata. Restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni* a cura di Francesco Butturini e Flavio Pachera, (Verona: Istituto Salesiano San Zeno, 2015), 323-356; nello stesso volume: Tiziana Franco, "Note sulla policromia della facciata", 379-505.

⁴⁹ Sulla demonizzazione degli eretici nelle fonti iconografiche, spesso associati a un drago-serpente, si veda Alessia Trivellone, "Le diable et l'hérétique: un rapport d'oralité", in *Diabolus in littera*, ed. Catherine Nicolas e Fabrice Quero, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, in corso di stampa. Cit. in Alessia Trivellone, Conclusion, in *Hérésies chrétiennes dans l'Orient médiéval (ive-xve siècle). Approche comparatiste des discours polémiques et des contextes politiques*, Under the direction of Alessia Trivellone (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024), <https://books.openedition.org/pur/196491>

⁵⁰ Fazio-Laurenzi Tabasso, "La lunetta dipinta", 353.

⁵¹ Ettore Napione, *Le arche scaligere*, (Torino, Allemandi, 2009), 160-161.

⁵² *Gli statuti Veronesi del 1276 colle correzioni e le aggiunte fino al 1323 (Cod. Campostrini, Bibl. Civica di Verona)*, a cura di Gino Sandri, (Venezia: Deputazione di Storia Patria per le Venetie, 1940) 437.

⁵³ Gian Maria Varanini, "Gli angusti orizzonti. Lessico delle dedizioni e «costituzione materiale» negli stati territoriali italiani: l'esempio della Terraferma veneziana (secolo XV e ss.)", in *Des chartes aux constitutions. Autour de l'idée constitutionnelle en Europe (XIIe-XVIIe siècle)*, a cura di François Foronda



Fig. 7. Giovanni di Balduccio, *Allegoria di Milano* (dettaglio della Tomba di Azzone Visconti), Milano, Chiesa di San Gottardo in Corte, post 1339; 1342-1344. Foto Matteo Ferrari.

Il rilievo del portale della basilica veronese costituisce un caso straordinario di attualizzazione dell'immagine del santo patrono attraverso l'araldica: la successiva ridipintura dei vessilli che i cittadini in armi avevano ricevuto da san Zeno in epoca comunale è valsa, da sola, a rinnovarne il significato per oltre due secoli, legittimando per poi rinnegare il governo signorile.

Ed è proprio nel corso del pieno Trecento e stavolta con riferimento alla celebrazione di un *dominus*, Azzone Visconti, signore di Milano, che l'associazione del vessillo al santo patrono trova ancora una codificazione molto sofisticata in chiave allegorica con un risvolto espressamente politico. L'immagine, articolata in un complesso gruppo scultoreo a decorazione del sarcofago della sua tomba, realizzata da Giovanni di Balduccio e ancora oggi nella chiesa di San Gottardo in Corte (post 1339; 1342-1344?), è incentrata sulla dedica rituale delle città sottomesse al dominio visconteo in continuità con una pratica di pubblico omaggio ben documentato dalle fonti (Fig. 7)⁵⁴.

Le città, ciascuna accompagnata dal proprio santo patrono, sono rappresentate inginocchiate in forma umana e qualificate araldicamente dalle insegne civiche che ne decorano le vesti e gli scudi. Il corteo, distribuito su entrambi i lati del sarcofago, converge verso il centro per celebrare Milano. Qui, sullo sfondo di un drappo sorretto da angeli, troviamo in piedi sant'Ambrogio, patrono della città e protettore della signoria. Lo affiancano due personaggi, entrambi seduti su bassi seggi: quello alla sua destra, con due borse, è stato identificato in modo pressoché unanime con la personificazione del Comune. Più incerto il riconoscimento dell'altro personaggio, recante nella mano sinistra il globo, segno di potestà, che è forse la personificazione della Signoria. Al primo spetta sorreggere insieme al santo l'asta (oggi spezzata) del vessillo crociato milanese (con una croce rossa piana in campo bianco), il secondo impugna l'asta di un oggetto perduto identificato variamente con uno scettro o bastone del potere, lo staffile o il pastorale⁵⁵. Qualunque cosa fosse (non possiamo averne certezza in assenza di fonti) la scena si presta a essere interpretata in diversi modi: non è infatti chiaro se venga celebrata la 'coreggenza' *ex aequo* di questi oggetti, evidentemente rappresentativi del potere civico e signorile oppure se, come abbiamo visto altrove, ne venga evocato il momento della consegna da parte del santo. Anche qui le mani dei due personaggi sono posizionate più in

and Jean-Philippe Genet, (Paris, Editions de la Sorbonne, 2019) 417-440.

⁵⁴ Vittoria Camelliti, "Patroni celesti", 114-115. Di recente: Matteo Ferrari, *La "politica in figure": temi, funzioni, attori della comunicazione visiva nei Comuni Lombardi (XII-XIV secolo)*, (Roma: Viella, 2022), 280-281; Francesca Girelli, "Giovanni di Balduccio e la sepoltura di Azzone Visconti", in *Le residenze viscontee da Palazzo Reale a San Giovanni in Conca*, a cura di Serena Romano, Marco Rossi, (Milano: Silvana Editoriale, 2023), 134-143; Guido Cariboni, "«Aquila in auro terribilis». Le rappresentazioni del vicariato imperiale presso i Visconti fino a Carlo IV", in *Studi Storici*, (2024/2), 287-310: 309.

⁵⁵ Da valutare anche l'ipotesi che si trattasse di un secondo vessillo, recante forse il biscione, stemma dei Visconti.



Fig. 8. Andrea Orcagna, *La cacciata del Duca d'Atene*, Firenze, Palazzo Vecchio, Salotta. Post 1343.
Fonte: I, Sailko, CC BY-SA 3.0 <<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, da Wikimedia Commons

basso, ma entrambi appaiono seduti (non inginocchiati), dunque potrebbero essere colti nell'atto di esercitare le proprie funzioni, sotto la guida e con il supporto e la protezione di sant'Ambrogio.

Negli stessi anni, a Firenze, la consegna dei vessilli da parte di un santo con una precisa funzione di legittimazione del potere politico si trova nella pittura di propaganda comunale antitirannica in un famoso affresco staccato oggi a Palazzo Vecchio ma proveniente dal carcere delle Stinche: spetta stavolta a sant'Anna assunta nel *pantheon* dei protettori fiorentini perché festeggiata nel giorno della cacciata di Gualtieri di Brienne (meglio noto come Duca d'Atene, già vicario di Carlo di Calabria e vicino a Roberto d'Angiò) il 24 luglio del 1343, consegnare i vessilli con le insegne del Popolo (croce rossa in campo bianco), del Comune (partito bianco-rosso) e della Città (giglio rosso in campo bianco) ai cittadini in arme inginocchiati al suo cospetto (Fig. 8)⁵⁶.

L'attribuzione del vessillo civico a santi 'acquisiti' perché considerati meritevoli di aver preso le parti della città in un momento cruciale della storia cittadina è un tema documentato per tempi lunghi

e in diversi contesti geografici. A San Ginesio nelle Marche la vittoria dei Ginesini sui Fermani, avvenuta il 30 novembre del 1377, giorno dedicato nel calendario liturgico a sant'Andrea, è ricordata in un dipinto, commissionato a distanza di un secolo dai fatti e destinato a una cappella posta sotto il patronato del Comune, che mette in scena la miracolosa apparizione del santo, di grandi dimensioni, benedicente e con lo stendardo civico stretto nella mano sinistra, al di sopra della città protetta, mentre infuria la battaglia appena fuori dalle mura (Fig. 9)⁵⁷. Ancora nel 1503, la liberazione di Gubbio da Cesare Borgia (28 agosto) è celebrata da un affresco attribuito a Orlando Merlini nel Palazzo dei Consoli, oggi in stato frammentario, che ha come protagonisti il legittimo santo patrono cittadino, Ubaldo, e il santo festeggiato proprio in quel giorno, Agostino, entrambi coreggenti il vessillo cittadino⁵⁸.

2.2. I santi vessilliferi nel nome di Cristo

I primi santi a essere raffigurati come vessilliferi, ovvero recanti come attributo iconografico 'proprio' un vessillo, sono i santi cavalieri e martiri nel nome di Cristo (come Giorgio, Michele Arcangelo, Orsola) a

⁵⁶ Si rinvia a Matteo Ferrari, "Scheda n. 48", in *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 14 maggio-8 dicembre 2013), a cura di Maria Monica Donato e Daniela Parenti (Milano: Skira, 2013), 212-213; Id., "Avaro, traditore, pittura d'infamia e tradizione figurativa del tradimento politico tra Lombardia e Toscana (1250-1350)" in *Images and words in exile*, a cura di Elisa Brilli, Laura Fenelli, Gerhard Wolf, (Firenze: SISMEI - Edizioni del Galluzzo, 2015), 23-38; Vittoria Camelliti, "L'araldica nell'Arte. Immagini, funzioni, significati" in *A ciascuno il suo 'segno'. Insegne e simboli nell'araldica Toscana e montapolese*, a cura di Monica Baldassarri, (Pisa, Felici Editori 2022), 11-34: 22.

⁵⁷ Camelliti, 'Tradizione e innovazione', 95-97; *Le Marche sugli Scudi. Atlante storico degli stemmi comunali*, a cura di Mario Carassai. Fermo: AndreaLivi Editore 2015, 163-165.

⁵⁸ Ettore A. Sannipoli, *L'affresco della restaurazione feltresca* in "Gubbio Arte", 4, (1986), nn. 4-6, 3-4; Patrizia Biscarini, "Splendore e decadenza di una città: Gubbio tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento; alcune note di storia", in *La maiolica italiana del Cinquecento: il lustro eugubino e l'istoriato del Ducato di Urbino* a cura di Gian Carlo Bojani (Firenze: Centro Di, 2002), 31-48: 32.



Fig. 9. Nicola di Ulisse da Siena, *Apparizione di sant'Andrea durante la battaglia tra ginesini e fermani*, 1460-1470, San Ginesio (MC), Auditorium di Sant'Agostino. Foto Sailko, CC BY 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>>, via Wikimedia Commons.

cui è affidato un vessillo crociato, il *signum Christi*, emblema della Resurrezione e simbolo del trionfo della fede. Questo vessillo, generalmente una croce piana rossa in campo argento, è spesso attribuito anche a santi 'specializzati' nella difesa di particolari pericoli (pestilenze, alluvioni o altro), come san Floriano di Lorch, e si può trovare associato all'Agnus Dei, in quanto attributo di san Giovanni Battista o di sant'Agnese.

L'iconografia di questi santi è ben codificata e generalmente molto stabile. Le principali varianti che è possibile riscontrare sin dalle origini riguardano la forma della croce (di varie fogge) e l'inversione dei colori per cui l'insegna si configura come una croce bianca (o argento) in campo rosso. Non abbiamo certezze assolute sul significato di questa alternanza cromatica ma è possibile osservare che già nelle raffigurazioni più antiche, risalenti all'inizio del Duecento, le due insegne sono usate in modo interscambiabile. Negli affreschi del monastero siriano di Deir Mar Musa al-Habashi (San Mosé l'Abissino, 1208-09) i santi Sergio e Bacco, a cavallo, impugnano entrambi

una bandiera crociata: il primo reca quella con la croce rossa in campo bianco, il secondo quella con la croce bianca in campo rosso.⁵⁹

Nelle prime opere documentabili in Italia, risalenti alla seconda metà del Duecento, l'insegna crociata prima che sul vessillo (che non è sempre presente), si trova sull'armatura o sullo scudo del santo e la croce rappresentata (quasi mai una croce piana) è generalmente d'argento in campo rosso. Questa combinazione di colori si osserva a Fossa, negli affreschi di Santa Maria in Cryptas (1269-1283), dove una croce latina decora lo scudo e la sella del cavallo su cui siede san Giorgio, colto nell'atto di uccidere il drago, qui posto

⁵⁹ Come rileva anche Valentino Pace, "Arte dei crociati e ordini militari. Realtà storica e mito storiografico nell'Oltremare mediterraneo e in Puglia", in *Gli Ordini di Terrasanta. Questioni aperte, nuove acquisizioni (secoli XII-XVI)*, Atti del Convegno a cura di Arnaud Baudin, Sonia Merli, Mirko Santanicchia (Perugia: Fabrizio Fabbri Editore, 2021) 131-154:136; Heather A. Badamo, *Saint George between Empires. Image and Encounter in the Medieval East* (University Park, Pennsylvania, Penn State University Press, 2023), 171.

specularmente di fronte a un altro santo *miles* privo di attributi araldici, identificato con Mercurio⁶⁰. A Verona nello stesso periodo la croce argento (patente e gigliata come nella miniatura del ms. 1853, f. 26r, della Biblioteca Civica; o piana come in un affresco sulla parete meridionale della basilica di San Zeno) decora lo scudo di san Giorgio impegnato a combattere il drago che la principessa della *Legenda Aurea* tiene al guinzaglio⁶¹.

Nella cattedrale di Piacenza, ancora san Giorgio, con sopravveste rossa e scudo dello stesso colore su cui spicca una croce bianca trifogliata, tiene la fanciulla in groppa al suo cavallo (Fig. 10). Il santo è rappresentato qui entro un riquadro, di lato alla gigantesca immagine di san Cristoforo, in *pendant* a un riquadro analogo in cui è raffigurato il santo patrono cittadino, Antonino, quest'ultimo pure a cavallo ma qualificato da scudo e vessillo rosso su cui campeggia il dado bianco, con riferimento allo stemma della città (sui santi patroni vessilliferi cfr. *infra* 2.3)⁶². Una croce bianca piana compare quindi sul grande scudo rosso di san Giorgio in un affresco votivo della cripta di San Lorenzo in Doliolo, a San Severino Marche⁶³ e nella cripta di sant'Antonio Abate nell'agro di Nardò (Lecce)⁶⁴.

Una delle prime opere italiane che mostra un san Giorgio come vessillifero è l'affresco di Pietro Cavallini nell'abside della chiesa di San Giorgio al Velabro a Roma (1295 ca.): il santo, in piedi davanti al suo cavallo, impugna un vessillo su cui campeggia la croce rossa in campo bianco⁶⁵. In seguito la croce (sempre rossa) contrassegna spesso anche l'armatura o le vesti bianche del santo – come si vede nell'affresco proveniente dall'Oratorio di San Giorgio a Fidenza, oggi conservato nella cattedrale⁶⁶ e in quelli dell'Oratorio di San Giorgio di Altichiero a Padova – in adesione alla descrizione della *Legenda Aurea* secondo cui san Giorgio apparve ai cristiani sulle mura di Gerusalemme «albis armis indutus et cruce rubra insignitus»⁶⁷.



Fig. 10. Anonimo, *San Giorgio*, Piacenza Cattedrale (affresco XIII sec.). Foto dell'autrice.

La croce rossa in campo bianco campeggia quindi su vessillo, scudo e armatura del san Giorgio affrescato sulla lunetta di Porta San Giorgio a Firenze⁶⁸ ma anche sul vessillo attribuito al santo in numerose immagini prodotte a Genova dove divenne insegna del Comune. Esisteva però in questa città una seconda insegna, il cosiddetto «vexillum sancti Georgii» detto anche «vexillum Januensis Universitatis» o «magnum vexillum lanuensium»⁶⁹: un drappo purpureo su cui spicca l'immagine del santo vessillifero, a cavallo e colto nell'atto di trafiggere il drago. Nella più antica immagine che ne documenta l'esistenza, a corredo degli *Annales lanuenses* (XIII secolo; Parigi, BNF, ms. Lat. 10136, f. 148), il vessillo di san Giorgio sventola a contrassegno dell'accampamento dei genovesi durante l'assedio vittorioso di Savona⁷⁰. In una miniatura più tarda, appartenente al frammentario trattato sulle Virtù e i Vizi del cosiddetto codice Cocharelli (XIV secolo, Londra, British Library, MS Add. 27695, f. 10v⁷¹ Fig. 11) attorno a questo stesso vessillo si raduna un

⁶⁰ Daniele Giorgi, "Il progetto decorativo duecentesco di Santa Maria ad Cryptas", in *Santa Maria ad Cryptas. Storia, arte, restauri*, a cura di Michele Maccherini e Luca Pezzuto (Roma: Paparo Editore 2021), 60-73.

⁶¹ Giuseppa Z. Zanichelli, "Santi e immagini: il ms. 1853 della Biblioteca Civica di Verona" in *Preghiera alla Vergine: con le leggende di San Giorgio e Santa Margherita*, Commentario all'edizione in facsimile del manoscritto 1853 della Biblioteca Civica di Verona, a cura di Daniele Bini. Testi di Giuseppa Z. Zanichelli, Agostino Contò (Modena: Il Bulino Ed. Arte, 2007), 19-84: 74.

⁶² Donatella Vignola, "Il San Cristoforo dipinto nel Duomo di Piacenza: le fonti e la tradizione", in *Strenna piacentina*, (2022), 14-23.

⁶³ Non fa parte del ciclo figurativo di Jacopo e Lorenzo Salimbeni su cui: Mauro Minardi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni: vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria* (Firenze: Olschki, 2008): Appendice 137-144.

⁶⁴ Pace, "Arte dei crociati", 139.

⁶⁵ Vittoria Camelliti, "San Giorgio: culto, immagini e sacre rappresentazioni nelle città dell'Italia centro-settentrionale tra XII e XV secolo", in *I santi Giorgio ed Eustachio: Milites Christi in terra amalfitana, Atti del convegno (Ravello 2010) a cura di Claudio Caserta* (Napoli: ESI, 2012) 235-276: 259.

⁶⁶ Giacomina Lottici Tessadri, "L'impronta artistica di Bartolomeo e Jacopino da Reggio a Piacenza", in *Bollettino storico piacentino*, 93.1998, 219-236: 231.

⁶⁷ Camelliti, "San Giorgio", 267.

⁶⁸ Vittoria Camelliti, "scheda n. 1", in *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 14 maggio-8 dicembre 2013), a cura di Maria Monica Donato e Daniela Parenti (Milano: Skira, 2013) 100-101.

⁶⁹ Giorgi et Ihoannis Stella, *Annali Genuenses*, a cura di Giovanna Petti Balbi, (RIS 17.2) (Bologna: Zanichelli, 1975) 1, nota 3. Sulla bandiera di san Giorgio come bandiera dell'esercito: Christoph Friedrich Weber, *Zeichen*, 148-165.

⁷⁰ Al riguardo Camelliti, "San Giorgio", 269.

⁷¹ Sul manoscritto: Chiara Concina, "Unfolding the Cocharelli Codex: some preliminary Observations about the Text, with a Theory about the Order of the fragments", in *Medioevi. Rivista di letterature e culture medievali*, 2, (2016), 189-269: 226. Più di recente i saggi pubblicati nel numero monografico di Medioevi n. 6.2020 tra cui in particolare: Antonio Musarra, I molti orizzonti di un manoscritto "mediterraneo". Il codice

gruppo di laici, cittadini genovesi. Il primo di questi reca un cartiglio su cui si legge una frase dai toni apocalittici «Ite maledicti in ignum [sic] eternum I iusticia precipit» che richiama a un passo del Vangelo di Matteo relativo al Giudizio Universale (25.41) qui connesso all'esercizio della Giustizia. Secondo l'ipotesi oggi più accreditata, i personaggi rappresentati andrebbero identificati con gli esponenti della Parte Guelfa, tra cui i neoeletti capitani Gaspare Grimaldi e Carlo Fieschi, colti nell'atto di spiccare un bando nei confronti dei ghibellini genovesi, capeggiati dai nobili Spinola e Doria, avvenimento occorso il 10 novembre del 1317 e causa di una guerra civile che si concluderà solo il 2 settembre del 1331 con la riammissione dei fuoriusciti in città⁷².



Fig. 11. Codice Cocharelli, Londra, British Library, MS Add. 27695, f. 10v © British Library Board.

Un altro santo *miles* precocemente qualificato dall'insegna crociata è san Michele Arcangelo. Al santo è attribuito lo scudo con una croce (qui gigliata e patente) in un rilievo erratico che in origine era

parte della lunetta sovrastante il portale della chiesa dei santi Michele e Gaetano a Firenze⁷³. L'assenza di policromia non permette di stabilire quali fossero i colori ma la croce è probabilmente da intendersi rossa in campo argento come si osserva in opere fiorentine successive, tra cui ad esempio il polittico di Bernardo Daddi oggi alla Galleria dell'Accademia ma proveniente dal monastero di San Niccolò a Cafaggio⁷⁴: sullo scudo attribuito al santo, di colore rosso, è disegnato un quadrilobo mistilineo all'interno del quale si trova uno scudo più piccolo con la croce piana rossa in campo argento. Diversamente, in un dossale oggi nella Galleria Nazionale dell'Umbria, attribuito al Maestro di Paciano (post 1319 – ante 1330), l'insegna che campeggia sullo scudo di san Michele è una croce argento in campo rosso⁷⁵. Ma è rosso anche lo scudo, recante una croce piana argento, attribuito al santo in un dipinto di Spinello Aretino a Pisa (Fig. 12)⁷⁶, così come è rossa la corazza crociata dell'arcangelo nel *Giudizio Finale* in Sant'Anastasia a Verona: insegna che si ripete sul drappo che pende anche dalle trombe suonate dagli angeli che sovrastano la mandorla dove siede Cristo Giudice⁷⁷.

Il vessillo crociato nella versione con in colori invertiti (croce bianca in campo rosso) si trova a Pisa anche come attributo di sant'Orsola, sembra per la prima volta, nella predella del polittico dipinto dal senese Simone Martini per la chiesa di Santa Caterina (1319-20) (Fig. 13)⁷⁸.

L'impiego di questa insegna non sembra però sistematico: la sant'Orsola raffigurata in una bandinella processionale di poco più tarda oggi al Museo Nazionale di San Matteo, reca il vessillo con la consueta croce rossa in campo bianco⁷⁹; mentre il vessillo attribuito alla stessa santa nel dipinto noto come *Sant'Orsola che salva Pisa dalle acque* (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, inv.1656) non rientra propriamente in questa casistica poiché l'insegna rappresentata, una croce pomettata bianca in campo rosso, ha una valenza di propaganda politica *ad personam*: oggi è l'insegna del Comune di Pisa, ma in epoca repubblicana (*ante* 1406, anno della presa di Firenze) identificava la parte di Popolo. La scelta di associare alla santa questo vessillo si lega a una vicenda del tutto particolare che interessa il committente del dipinto, il capitano del Popolo Jacopo d'Appiano,

⁷³ Ezio Chini, *La chiesa e il convento dei santi Michele e Gaetano a Firenze*, (Firenze: Cassa di Risparmio, 1984), 191.

⁷⁴ *Capolavori sconosciuti a Palazzo Pitti: restauri di dipinti dal XIV al XVIII secolo*, a cura di Marco Chiarini e Angelo Tartuferi, (Milano: Fabbri, 1995), 14-15.

⁷⁵ Marzia Sagini, "scheda 14.", in *Arti del Medioevo: capolavori dalla Galleria nazionale dell'Umbria*, a cura di Marco Pierini e Veruska Picchiarelli (Milano: Skira, 2022), 96-97.

⁷⁶ Vittoria Camelliti, *Artisti e committenti a Pisa. Storie di stemmi, immagini, devozioni e potere*, (Pisa: Edizioni ETS, 2020), 35.

⁷⁷ Fausta Piccoli, "Il Giudizio universale in Sant'Anastasia: immagini e parole per i frati domenicani di Verona", in *Arte cristiana*, Volume 110, fascicolo 930 (maggio/giugno 2022), 218-225.

⁷⁸ "Il polittico di Santa Caterina di Simone Martini nel Museo Nazionale di San Matteo a Pisa", in *Bollettino d'arte*, 7. Serie, anno 106, 49 (gennaio-marzo 2021), 15-88.

⁷⁹ Maria Falcone, "scheda n. 54", in *Alvaro Pirez d'Évora: a Portuguese painter in Italy on the Eve of the Renaissance*, Museu Nacional de Arte antiga, 29 nov 2019 - 15 mar 2020, scientific coordinators: Joaquim Oliveira Caetano, Lorenzo Sbaraglio, (Lisbona: Museu Nacional de Arte antiga, 2020), 184-185.

Cocharelli tra Acri, Cipro e Genova, 74-110: 107-108; e Francesca Fabbri, *Il codice Cocharelli e il suo contesto*, 183-223. Musarra, "I molti orizzonti", 107-108; Fabbri, "Il manoscritto", 215. Sull'avvenimento Giovanna Petti Balbi, "L'assedio di Genova degli anni 1317-133: maligna et durans discordia inter gibelinos et guelfos de lanua", in *Reti Medievali Rivista*, VIII, 1997, 1-25.

usurpatore del potere al suo predecessore, Pietro Gambacorta, con un colpo di stato avvenuto il 21 ottobre del 1392, giorno in cui si festeggiava sant'Orsola nel calendario liturgico che, da quel momento, fu assunta a sua ideale santa protettrice⁸⁰.



Fig. 12. Spinello Aretino, *San Ranieri, san Sisto e san Michele Arcangelo*, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, 1390-94. A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

Nel corso del Trecento, il vessillo rosso con la croce piana bianca è attribuito di sant'Orsola nel ciclo di affreschi della chiesa omonima di Vigo di Cadore (Belluno)⁸¹, nell'affresco di Pietro da Rimini e bottega (*ante* 1350) nella distrutta cappella Vecchia al Castello di San Salvatore del Conti di Collalto (Susegana)⁸², signori della Marca di Treviso e negli affreschi di Tommaso da Modena (1355-1358) nella chiesa di Santa Margherita a Treviso⁸³. A Venezia si trova in seguito in un dipinto di Giovanni Bellini oggi nelle Gallerie dell'Accademia (1456?)⁸⁴ e in uno dei teleri di Carpaccio per la Scuola di Sant'Orsola (1490-95, Gallerie dell'Accademia). Sono note anche raffigurazioni in cui a sant'Orsola sono associati due vessilli crociati: in una tavola di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna (Brescia Seminario

Vescovile, 1443-1444⁸⁵) sono bianchi con la croce rossa, e vengono tenuti dalla santa insieme a quattro compagne; nella *Gloria di sant'Orsola* di Andrea Previtali all'Accademia Carrara di Bergamo (1520-1525) i due vessilli, uno bianco e uno rosso, sono sorretti dalle sole compagne: la croce che si ripete più volte su entrambi è però, stavolta, una croce di Gerusalemme, ovvero una croce potenziata d'oro, accantonata da quattro crocette dello stesso⁸⁶.



Fig. 13. Simone Martini, *Sant'Orsola* (polittico, dettaglio 1319-1320), Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. Foto dell'Autrice. Su concessione del Ministero della Cultura - Direzione Regionale Musei Nazionali Toscana - Firenze.

Il vessillo rosso recante la croce bianca ricorre eccezionalmente anche come attributo di Cristo risorto: a Siena, in alcune Storie della Maestà di Duccio di Buoninsegna (1308-1311) e, più tardi, intorno alla metà Trecento, in ambito veneto, negli affreschi della chiesetta di San Pietro in Briano a Cazzano di Tramigna (VR)⁸⁷. Lo stesso vessillo è attribuito del Cristo che appare nella *Madonna dell'Umiltà* di Lorenzo e Jacopo Salimbeni nell'Oratorio di San Giovanni Battista a Urbino, che una iscrizione riferisce alla moglie di un non meglio identificato Pilingotto («usor sic! Pil[ing]ot[ti]») ⁸⁸; ma si trova ancora associato a Cristo e a sant'Orsola nel ciclo di

⁸⁰ Camelliti, "Artisti e Committenti", 2020, 193-204.

⁸¹ *Vigo di Cadore*, a cura di Rita Bernini (Belluno: Provincia di Belluno Editore, 2003).

⁸² Anonimo riminese sec. XIV, *Sant'Orsola e le compagne*, Fototeca Zeri, n. scheda 8836: <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>.

⁸³ *Orsola svelata: il restauro del ciclo di affreschi di Tomaso da Modena*, a cura di Maria Elisabetta Gerhardinger ed Emilio Lippi (Vicenza: Terra Ferma, 2009), 38-39, 56.

⁸⁴ Antonio Mazzotta, "Per la Sant'Orsola dell'Accademia di Venezia", in Id., *Con Giovanni Bellini. Dodici esercizi di lettura* (Roma: Officina Libraria 2020), 94-101.

⁸⁵ Elisabetta Bianchi, "scheda 2", in Vincenzo Foppa. *Un protagonista del Rinascimento*, a cura di Giovanni Agosti, Mauro Natale, Giovanni Romano (Milano: Skira, 2002), 84-85.

⁸⁶ Antonia Abbattista Finocchiaro, Gianmario Petrò, "Bergamo e Venezia nell'età di Lorenzo Lotto: momento di straordinarie proposte artistiche", in *La rivista di Bergamo*, N.S. 26.2001, 36.

⁸⁷ Renato Molinarolo, Daniela Noli, Marco Pasa, Vittorio Zambaldo, *San Pietro in Briano* (Vago di Lavagno: Gianni Bussinelli, 2013).

⁸⁸ Minardi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni*, 64.

affreschi della chiesa di Santa Maria a Campi, in provincia di Teramo⁸⁹; alla santa (Orsola?) che compare nella schiera di santi nel *Giudizio Universale* oggi in stato frammentario sulla parete absidale della chiesa di San Francesco ad Amatrice (Rieti)⁹⁰ e all'*Agnus Dei* che campeggia al centro della volta della cripta della cattedrale di San Massimo a Penne (Pescara)⁹¹. L'*Agnus Dei* con il vessillo crociato rosso è invece attribuito di sant'Agnese nello scomparto di polittico di Memmo di Filippuccio proveniente dal monastero di Santa Chiara di San Gimignano e oggi nel Museo Civico (*ante* 1317; Fig. 14)⁹² e in quello dello smembrato *Polittico del Carmine* di Pietro Lorenzetti nella Pinacoteca Nazionale di Siena, 1329)⁹³.

Questa rapida rassegna, per quanto solo orientativa, permette di verificare come la ricorrenza della croce bianca in campo rosso nell'iconografia dei santi vessilliferi (e più in generale delle figure sacre tra cui Cristo) per quanto diffusa sia circoscritta a determinate aree geografiche e/o città. Non è escluso, quindi, che l'adozione di questa insegna (in sostituzione della croce rossa in campo bianco, propriamente codificata come *signum Christi*) in contesti sacri voglia ricalcare schemi noti dell'araldica civica e/o possa rientrare in una consuetudine di comunicazione politica: secondo una ipotesi di Eugenio Dupré Theseider⁹⁴, gli stemmi di numerose città ghibelline in età comunale deriverebbero infatti dalla bandiera imperiale, la *Blutfahne*, inizialmente rossa e in seguito crociata – di cui la prima attestazione risale al 6 giugno 1195 allorché Enrico VI concesse a Cremona un «confanonem rubeus habens crucem albam intus»⁹⁵. Sulla base di questa interpretazione l'impiego dell'insegna rossa, anche caricata della croce (o altra figura) bianca, avrebbe avuto nell'araldica civica lo scopo di distinguere le città filoimperiali da quelle antiimperiali che, diversamente, avrebbero conservato l'insegna con la croce rossa in campo bianco. In questa chiave, la presenza del vessillo con la croce bianca in campo rosso in associazione con figure sacre, andrebbe quindi considerata un indicatore prezioso per contestualizzare meglio la committenza di opere spesso studiate solo in chiave devozionale, come ad esempio gli affreschi della cappella funeraria di Ainaro da Vigo (tra 1312 e 1320 podestà della città per conto di Rizzardo

IV da Camino, sostenitore ghibellino degli scaligeri e redattore degli Statuti cadorini nel 1344). La questione però è più complessa e di difficile inquadramento perché il campo rosso è anche diffuso negli stemmi di città guelfe: è rosso quello di Perugia, con un grifone argento (e infatti il vessillo attribuito a san Michele nel Dossale del Maestro di Paciano reca una croce bianca in campo rosso). Così come è rosso, non a caso, lo stemma della Chiesa, nella sua specificità pure crociato (con le chiavi argento e oro decussate attribuito di san Pietro). È dunque difficile stabilire se l'inversione dei colori nei vessilli crociati in contesti figurativi sacri sia impiegata davvero come espressione di un orientamento politico. Certo, si trova in città dichiaratamente filoimperiali come Pisa (anche se non sempre) e Verona (con maggiore continuità); ma è frequente anche a Venezia (la cui bandiera con il leone marciano era rossa) e nelle città dell'Italia centrale, nei territori contesi dallo Stato della Chiesa e lacerati da feroci lotte tra fazioni. Anche a Siena, il vessillo crociato rosso, si trova in opere pittoriche realizzate in anni non sospetti quando la città, che pure poteva vantare un passato ghibellino, era ormai retta dal Governo dei Nove di ispirazione guelfa (1292-1355).



Fig. 14. Memmo di Filippuccio, (dettaglio di polittico, *ante* 1317), San Gimignano, Museo Civico. Foto dell'Autrice.

2.3. I santi patroni cittadini

Una categoria di vessilliferi sicuramente molto più eterogenea ma, per certi aspetti, meno problematica è quella dei santi patroni cittadini che si fregiano del vessillo civico: un oggetto che non è proprio dell'iconografia del santo ma che, per usare le parole di Alessandro Savorelli e Vieri Favini, «finisce per diventare – a seconda delle tradizioni – una componente costante della sua immagine»⁹⁶.

⁸⁹ Ferdinando Bologna, "Affreschi della cripta. Chiesa di Santa Maria in Platea. Clampi", in *Le valli della Vibrata e del Salinello, Documenti dell'Abruzzo teramano*, IV, 2, (Teramo: Carsa Edizioni, 1996) 516-532.

⁹⁰ Rossana Torlontano, "La pittura ad Amatrice tra Trecento e Quattrocento. I cicli affrescati in San Francesco e Sant'Emidio", in *Amatrice. Forme e immagini del territorio*, a cura di Anna Imponente, Rossana Torlontano (Milano: Mondadori, 2015), 46-61.

⁹¹ Pierluigi Leone De Castris, "Pittura", in *Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara*, Documenti dell'Abruzzo teramano, 6.1, (Pescara: Carsa 2003), 479.

⁹² Gabriele Borghini, scheda n. 11, in *Mostra di Opere d'Arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, (Genova: Sagep editrice, 1979) 41.

⁹³ Michela Becchis, *Pietro Lorenzetti*, (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2012) 92-93.

⁹⁴ Eugenio Dupré Theseider, "Sugli stemmi delle città comunali italiane", in *La storia del diritto nel quadro delle scienze storiche*, (Firenze: Leo Olschky, 1966), 311-348.

⁹⁵ Weber, *Zeichen*, 88-102. Sui colori dei primi vessilli imperiali e sullo stretto rapporto tra vessillo di San Pietro (sulle cui fattezze non abbiamo alcuna certezza) e insegna imperiale si veda Erdmann, *Alle origini*, 194-198. L'adozione del vessillo crociato da parte degli imperatori sarebbe legato all'impegno di partire per la crociata: al riguardo Zigglioto, "Viterbo", 6.

⁹⁶ Favini-Savorelli, "I santi vessilliferi", 24



Fig. 15. Simone Martini, Lippo Memmi, *Sant'Ansano* (dettaglio dell'*Annunciazione*), Firenze, Galleria degli Uffizi, 1333. Catalogo Generale dei Beni Culturali. <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900284557>



Fig. 16. Allegretto Nuzi, *San Giuliano* (Trittico), Macerata, Curia vescovile, 1369. Public domain, via Wikimedia Commons



Fig. 17. Andrea Mantegna, *San Daniele da Padova* (politico), Milano, Pinacoteca di Brera, 1453-1454. Fonte: Catalogo Generale dei Beni Culturali. http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007116/ICCD8182691_C0014229.jpg

Non potendo rendere conto del ricchissimo catalogo di opere raffiguranti i santi patroni vessilliferi in Italia in età comunale, mi limiterò qui a proporre alcune osservazioni mirate ad alcuni casi particolari. Si deve subito dire che non tutti i santi patroni cittadini sono rappresentati come vessilliferi e non sempre il vessillifero è il patrono principale della città. Il *pantheon* dei protettori cittadini prevede la venerazione di un numero variabile di 'campioni' di santità: oltre il santo patrono principale (spesso scelto tra figure autorevoli e potenti come la Madonna e Giovanni Battista, oppure tra i primi vescovi della città), il culto civico contempla un buon numero di santi cosiddetti 'avvocati', perché schierati come intercessori presso Dio e che sono scelti spesso tra i martiri di cui la città possiede le reliquie. A questi si devono aggiungere, come abbiamo già visto in più occasioni, i santi acquisiti *ex novo* nel santorale cittadino per meriti particolari, a cui è riconosciuto un intervento attivo di protezione e difesa della città contro un nemico o contro una calamità naturale. L'iconografia dei vessilliferi cittadini si afferma non prima della seconda metà del XIII secolo, e il suo sviluppo sembra seguire parallelamente quello dei vessilliferi di Cristo a cui è associato il vessillo crociato. La distinzione tra queste due categorie di santi vessilliferi non è tuttavia così scontata. Il vessillo civico costituisce infatti un segno distintivo immediato solo nel caso in cui sia effettivamente riconoscibile: come accade, per fare alcuni esempi, per il dado bianco in campo rosso di Piacenza, già ricordato, che campeggia sul vessillo del santo patrono Antonino; della balzana bianco-nera di Siena che identifica inequivocabilmente il martire Ansano, uno dei santi 'avvocati' della città (si veda ad esempio l'*Annunciazione* dipinta nel 1333 da Simone Martini e Lippo Memmi oggi

agli Uffizi, Fig. 15)⁹⁷; della macina in campo rosso di Macerata, che campeggia sul vessillo attribuito a san Giuliano, titolare della cattedrale (come in un trittico di Allegretto Nuzi⁹⁸, Fig. 16) o dello scaccato rosso-bianco associato a santa Eulalia, eletta a compatrona di Pistoia allorché il 10 dicembre 1314, giorno in cui ricorreva la sua festa nel calendario liturgico, fu respinto l'assalto di Uguccione della Faggiola⁹⁹.

Meno immediata l'individuazione dei santi (soprattutto santi *milites*) che tengono un vessillo crociato che, salvo alcuni casi eccezionali (come san Giorgio a Genova o san Secondo ad Asti) è nel contempo sia il vessillo civico che l'attributo 'proprio' del santo venerato come patrono. Le insegne di molte città (ma anche di parti politiche, come il Popolo) ostentano (o ostentavano) una croce – rossa in campo bianco (come quelle di Padova e Bologna); bianco in campo rosso (come fu la prima insegna di Verona o quella attuale di Vicenza); giallo in campo azzurro (come quella di Modena; o l'attuale insegna di Verona).

L'identificazione del santo, a meno di non conoscere l'esatta provenienza dell'opera, può comportare quindi alcuni problemi. Nei casi dubbi ci può soccorrere la presenza di iscrizioni o la valutazione di altri elementi formali e iconografici. Ad esempio a Padova, san Daniele, vessillifero della città, è sempre bene identificabile non solo perché viene rappresentato come diacono, con il vessillo crociato (croce piana rossa in campo bianco), ma anche perché gli viene spesso associato un altro oggetto dalla valenza spiccatamente identitaria che, come il vessillo è, dal Trecento in poi, attributo peculiare dei santi patroni cittadini: il modello tridimensionale della città protetta¹⁰⁰. L'iconografia di san Daniele come vessillifero e modelloforo conoscerà una fortuna indiscussa, trovando un precoce impiego nella monetazione carrarese¹⁰¹ e, ancora in pieno Quattrocento, nel *Polittico di San Luca* di Andrea Mantegna (Milano, Pinacoteca di Brera, 1453-1454 - Fig. 17) e nell'*Altare del Santo* di Donatello (1446-1453).

Questi due oggetti (vessillo e modello della città), a seconda dei contesti e dei periodi storici, possono

comparire in associazione a uno o più santi patroni cittadini. La codificazione iconografica dei santi come vessilliferi e modellofori, per quanto documentata, appare tuttavia circoscritta a determinate realtà e, nella maggior parte dei casi, si lega a una tradizione specifica: non solo (e non sempre) nei centri maggiori dove pure è registrata con una certa continuità (come Siena, Firenze, Bologna); ma anche in contesti considerati più periferici (si pensi ad esempio all'elevata concentrazione di santi vessilliferi e modellofori documentabili delle Marche)¹⁰².

Non è detto, inoltre, che al santo venga sempre attribuito lo stesso vessillo: santa Reparata – onorata come una eroina civica perché secondo la tradizione, nel giorno in cui ricorreva la sua festa nel calendario liturgico, furono respinti da Firenze i goti di Ragadasio – porta quasi sempre un vessillo recante una croce rossa in campo bianco, che era l'insegna del Popolo – come si vede nel polittico di San Pancrazio di Bernardo Daddi (1338), nella pala di Nardo di Cione oggi a Brooklyn, nella Pala dell'Incoronazione all'Accademia di Firenze e in una delle placchette del reliquiario di Francesco Vanni oggi al Museo dell'Opera del Duomo. Invece, nella vetrata di Agnolo Gaddi per la cattedrale di Santa Maria del Fiore (1394-96)¹⁰³ (Fig. 18), così come in un affresco frammentario di Gherardo Starnina, già nella cappella di San Girolamo nella chiesa fiorentina di Santa Maria del Carmine (1412)¹⁰⁴, sul vessillo sorretto dalla santa campeggia il giglio fiorentino, rosso in campo bianco.

Il vessillo attribuito a san Venanzio, santo *miles* patrono di Camerino ma anche patrono della diocesi camerte, è ogni volta diverso a seconda della città a cui era destinata l'opera in cui compariva in adesione, sembra, all'araldica civica locale: a Fabriano, il vessillo è generalmente troncato bianco e rosso¹⁰⁵; a Camerino invece è partito bianco e rosso¹⁰⁶: le due insegne, però, non sono esattamente conformi agli stemmi della città (quello di Fabriano con la fucina di un fabbro e quello di Camerino con tre casette argento in campo rosso) e, come è stato proposto, potrebbero riferirsi forse a una parte politica, il Popolo¹⁰⁷.

Nel polittico di Paolo Veneziano per la chiesa dei domenicani di Sanseverino Marche, il vessillo che viene attribuito a san Venanzio è crociato: con una croce piana bianca in campo rosso. Anche in questo caso l'insegna non trova una corrispondenza puntuale nell'araldica civica sanseverinate (dove lo stemma reca una chiesa fortificata in campo rosso), anche

⁹⁷ Raffaele Argenziano, Fabio Bisogni, "L'iconografia dei santi patroni Aniano, Crescenzo, Savino e Vittore", in *I santi patroni senesi*, Atti di un seminario a cura di Franca Ela Consolino, Siena 1991 (Bullettino senese di storia patria, 97:1990, 84-115).

⁹⁸ *Le Marche sugli scudi*, 134-137.

⁹⁹ Al riguardo Natale Rauty, *Il culto dei santi a Pistoia nel Medioevo*, (Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo 2000), 142-143. Tra le opere più antiche si segnala: la statuetta eseguita per l'altare argenteo di San Jacopo tra 1381-1390 (al riguardo Lucia Gai, "L'altare argenteo di San Jacopo" in *Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti fra Romanico e Gotico* (catalogo della mostra, Pistoia 2021-2022), a cura di Angelo Tartuferi, Enrica Neri Lusanna, Ada Labriola) e l'affresco frammentario sulla volta della sagrestia nuova nel Palazzo dei Vescovi opera di Sano di Giorgio nel 1407 dove la santa compare come vessillifera e modellofora.

¹⁰⁰ Camelliti, "La città in una mano", 289-300; Ead., "L'araldica nelle immagini di città tra Medioevo e Rinascimento", in *Heraldry in the Medieval City: The Case of Italy in the European Context*, (Journées Héraldiques 5), Rome, 5th-7th May 2015 par Laurent Hablot and Torsten Hiltmann (Parigi, École Française de Rome, c.s.)

¹⁰¹ Andrea Saccocci, "Le monete dei signori da Carrara", in *Padova carrarese. Guariento e la Padova carrarese*, a cura di Giovanna Baldissin Molli, Francesco Cozza, Vincenza Cinzia Donvito (Venezia Marsilio 2011), 82-85. Sulla questione iconografica: Vittoria Camelliti, *Gli affreschi del coro della Cappella Scrovegni: una nuova proposta* in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', Firenze, 2012, 54.2010/12, 3, 387-404

¹⁰² Camelliti-Favini-Savorelli, "Santi, patroni, città"; *Le Marche sugli Scudi. Atlante storico degli stemmi comunali*, a cura di Mario Carassai, (Fermo: AndreaLivi Editore 2015).

¹⁰³ Camelliti, "I santi patroni: le immagini della "devozione civica" a Firenze fra Duecento e primo Cinquecento", in *Dal giglio*, 78-85.

¹⁰⁴ Francesco Suppa, "scheda 5.3", in *Empoli 1424. Masolino e gli albori del Rinascimento*, a cura di Silvia de Luca, Andrea De Marchi, Francesco Suppa, (Firenze: Mandragora, 2024), 166-167.

¹⁰⁵ Per un approfondimento: *Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano: oro e colore nel cuore dell'Appennino*, a cura di Andrea De Marchi, Matteo Mazzalupi (Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2021).

¹⁰⁶ Per un orientamento: *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, a cura di Andrea De Marchi e Maria Giannatiempo López (Milano: Federico Motta Editore, 2002).

¹⁰⁷ *Le Marche sugli Scudi*, 143-145; 197-198.



Fig. 18. Agnolo Gaddi, *San Zanobi e santa Reparata*, vetrata (dettaglio), Firenze, cattedrale di Santa Maria del Fiore (navata destra), 1394-1395. Archivio Fotografico Opera di Santa Maria del Fiore. Foto: BAMS per Scripta Maneant.

se ne ripropone la stessa alternanza cromatica per le figure e lo sfondo. Le ipotesi possibili sono che, come anche a Camerino, il vessillo crociato si riferisca a una parte politica (il Popolo?) oppure, come è stato proposto, che documenti l'insegna originaria della città¹⁰⁸. Si deve però tenere conto anche del fatto che il polittico è opera di importazione di un artista veneziano e quindi non è escluso che la scelta di associare a san Venanzio un generico vessillo rosso crociato non esprima una volontà precisa della committenza. Si tratta, in ogni caso, di un *unicum*, almeno a questa altezza cronologica: un vessillo crociato (di cui possiamo solo immaginare i colori) è associato

a san Venanzio solo più tardi, nella seconda metà del Quattrocento, su una moneta, il grosso camerte, emesso a nome di Giulio Cesare da Varano¹⁰⁹.

A Pesaro, il santo identificato variamente come Venanzio o Terenzio, patrono locale, che troviamo rappresentato nel polittico di Antonio Vivarini oggi alla Pinacoteca Vaticana, reca il vessillo civico, inquartato bianco e rosso; nello scomparto del pilastro laterale della pala di Giovanni Bellini a Terenzio è invece attribuito il vessillo bianco contrassegnato da una croce piana rossa¹¹⁰.

¹⁰⁹ Moneta, "Santi e Monete", 184.

¹¹⁰ Vittoria Camelliti, *Tradizione e innovazione nell'iconografia dei santi patroni marchigiani tra Medioevo e Rinascimento*, in

¹⁰⁸ *Ivi*, 147.

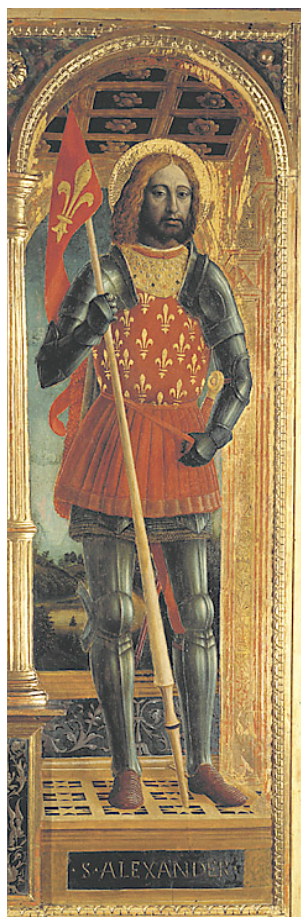


Fig. 19. Vincenzo Foppa, *Sant'Alessandro*, Milano, Pinacoteca di Brera, 1500-1505, Fonte: Catalogo Generale dei Beni Culturali. http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007116/ICCD8181536_C0026702.jpg

Un caso del tutto particolare è costituito da sant'Alessandro, patrono di Bergamo (Fig. 19)¹¹¹. Nel celebre dipinto di Francesco Foppa per la chiesa francescana di Santa Maria delle Grazie (Milano, Pinacoteca di Brera, 1500-1505), al santo, rappresentato come vessillifero, non è attribuito, come ci aspetteremmo, il vessillo partito rosso e oro della città (insegna che pure decora l'armatura della personificazione urbana accompagnata dallo stesso santo nel corteo delle città sottomesse a Milano sulla già ricordata tomba di Azzone Visconti, entro il 1344), ma un vessillo rosso, su cui campeggia un grande giglio d'oro; e ancora numerosi gigli d'oro, più piccoli, sono disseminati sulla cotta d'arme rossa che ne copre l'armatura. È, sì, mantenuta (si suppone intenzionalmente) l'alternanza dei colori propri dell'araldica civica (l'oro e il rosso), tuttavia il giglio non è qui da intendersi come una figura araldica ma come un emblema che rimanda alla leggenda agiografica secondo cui nel luogo ove il santo fu sepolto dopo il martirio fiorirono copiosamente dei gigli. Lo stemma, apocrifo, è dunque funzionale in prima battuta alla certa identificazione di sant'Alessandro ma, nel contempo, grazie alla presenza dei colori dello stemma della città, si presta a evocare anche il ruolo di patrono cittadino.

Camelliti-Favini-Savorelli, "Santi, patroni, città", 71-121: 105; *Le Marche sugli scudi*, 71-72.

¹¹¹ Alessandro Savorelli, *Piero della Francesca e l'ultima crociata. Araldica, storia e arte tra gotico e Rinascimento*, (Firenze: Le Lettere, 1999), in particolare: *Il S. Alessandro del Foppa. Araldica e agiografia*, 41-42.



Fig. 20. Albrecht Dürer, *Sant'Eustachio*, Altare Paumgartner, Monaco, Alte Pinakothek, 1502-1504, Public domain, da Wikimedia Commons.

L'invenzione del Foppa troverà una eco immediata nell'iconografia bergamasca di sant'Alessandro, come si può verificare nel trittico di Lepreno da Francesco di Simone da Santacroce (1506, Bergamo, Accademia Carrara), dove il santo ostenta un vessillo rosso su cui si vedono tre gigli d'oro¹¹² e in numerose altre opere successive tra cui *Sant'Alessandro a cavallo protettore di Bergamo* di Fabio Ronzelli (cattedrale, XVII sec.) qualificato da un vessillo rosso su cui spicca un grande giglio, anche frainteso come insegna della Legione Tebea¹¹³.

L'invenzione del vessillo di sant'Alessandro nel politico del Foppa è confrontabile, da un punto di vista delle strategie iconografiche, con quella del vessillo attribuito a sant'Eustachio nell'Altare di Paumgartner (Alte Pinakothek, Monaco, 1502-1504) dipinto da Albrecht Dürer pressoché negli stessi anni (Fig. 20). Il santo è raffigurato in uno dei pannelli laterali, specularmente a san Giorgio (due santi *milites* sotto le cui sembianze si celano i fratelli committenti, Stephan e Lukas). L'immagine tradizionale di quest'ultimo santo come vessillifero di Cristo è bilanciata qui attribuendo a sant'Eustachio un vessillo del tutto immaginario: l'emblema che si staglia sul candido drappo, una testa di cervo con un crocifisso tra le corna, ha infatti la funzione di evocare la miracolosa apparizione che portò alla conversione del santo permettendone, in tal modo, il certo riconoscimento.

¹¹² Simone Facchinetti, *Intorno ai Santacroce*, Bergamo, 2010.

¹¹³ Cesare Bizzioli, "Fabio Ronzelli", in *I pittori bergamaschi: dal XIII al XIX secolo*, dir. generale dell'opera Gian Alberto Dell'Acqua (Bergamo: Bolis 4,2. Il Seicento, 2, 1984), 357-365: 362.



Fig. 21. Getto di Jacopo, *San Ludovico da Tolosa* (Tavola d'altare, dettaglio, 1391), Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.
Fonte: Vittoria Camelliti, *Artisti e committenti a Pisa*, Pisa: Edizioni ETS, 2020, 109.



Fig. 22. Maestro di Paciano, *San Ludovico da Tolosa* (Trittico), Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 1326 ca. Foto dell'autrice.

3. Strategie di qualificazione araldica

In assenza di attributi specifici, come i vessilli, la qualificazione araldica dei santi è sempre possibile grazie all'inserimento degli elementi dello stemma (figure e colori) sulle loro vesti, sui monili da loro indossati, all'interno degli sfondi e in altri dettagli della composizione. Le strategie decorative sono le stesse sia nel caso di santi patroni cittadini che di santi protettori di singoli individui.

Un caso studio particolarmente significativo per seguire queste dinamiche iconografiche è quello di Ludovico da Tolosa, santo appartenente alla famiglia angioina ben riconoscibile grazie alla presenza del piviale azzurro seminato di gigli d'oro: motivo decorativo che ricalca lo stemma familiare e che troviamo generalmente impiegato anche per caratterizzare altri esponenti della famiglia – valga qui a titolo di esempio il caso dei drappi araldici che ricoprono i seggi su cui siedono i sovrani nella famosa miniatura della genealogia angioina della Bibbia di Malines a Lovanio¹¹⁴.

L'iconografia di questo santo è ben codificata, eppure è possibile verificare incidentalmente la ricorrenza di alcune varianti che conferiscono ogni

volta un significato peculiare all'immagine. Ad esempio il san Ludovico che compare nella tavola pisana di Getto di Jacopo firmata e datata al 1391 (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo), omonimo del committente Ludovico del Testa, non indossa il consueto piviale gigliato, ma un piviale rosso trapunto di pampini d'oro con esplicito riferimento allo stemma della famiglia Del Testa (troncato d'oro e rosso, quest'ultimo caricato di tre pampini d'oro) (Fig. 21)¹¹⁵.

Nel trittico attribuito al già ricordato Maestro di Paciano, oggi nella Galleria Nazionale dell'Umbria (post 1319-ante 1326¹¹⁶), san Ludovico indossa invece un piviale in cui si alternano entro polilobi mistilinei il seminato di gigli d'oro angioini in campo azzurro nonché i grifi e leoni argentei perugini in campo rosso (Fig. 22): associazione araldica che intende esprimere qui in modo immediato la posizione politica della guelfa Perugia come alleata degli Angiò e che ricorre in forma ancora più elaborata nella decorazione della lunetta del portale scolpito per il Palazzo dei Priori¹¹⁷. Ancora a Perugia, nel *Polittico di San Francesco al Prato* (Galleria Nazionale dell'Umbria, 1403) Taddeo di Bartolo rappresenta sant'Ercolano, patrono della città, con indosso un prezioso piviale purpureo su cui si alternano entro corone

¹¹⁴ Vittoria Camelliti, "Vestiti di nobilissimi drappi e di molto oro rilucenti: l'araldica dei tessuti nell'arte tra Medioevo e Rinascimento: note preliminari, in *Per parole e per immagini. Scritti in onore di Gigetta Dall'i Regoli*, a cura di Stefano Bruni, Annamaria Ducci, Emanuele Pellegrini (Pisa: Edizioni ETS 2022), 85-91; *The Anjou Bible: a royal manuscript revealed*, edited by Lieve Watteuw, (Parigi-Lovanio-Bristol: CT Peeters, 2023).

¹¹⁵ Ivi, 87. Camelliti, *Artisti e committenti*, 94-114.

¹¹⁶ Marzia Sagini, "Scheda 15", in *Arti del Medioevo: capolavori dalla Galleria nazionale dell'Umbria*, a cura di Marco Pierini e Veruska Picchiarelli (Milano: Skira, 2022), 98-99.

¹¹⁷ Alessandro Savorelli, *Piero della Francesca*, in particolare il capitolo: "Un rompicapo di fiori di pietra", 49-86.



Fig. 23. *San Geminiano a cavallo*, Modena, Archivio Storico del Comune, *Statuta Civitatis Mutine*, c.4r 1327. Fonte: *Civitas Geminiana. La città e il suo patrono* a cura di Francesca Piccinini, Modena, Franco Cosimo Panini, 1997, 89.

fogliate dei grifi d'oro con riferimento allo stemma cittadino¹¹⁸.

A Modena, negli Statuti del 1327 (Archivio Storico Comunale, Camera Segreta, l. 4, f. 4r), san Geminiano, vescovo e patrono, viene rappresentato con indosso un piviale araldico d'oro su cui campeggia la croce azzurra: insegna della città che si ripete altre due volte sulla sfarzosa gualdrappa del suo cavallo (fig. 23)¹¹⁹. L'iconografia ricalca quella del sigillo civico del 1313, perduto, ma noto attraverso una dettagliata descrizione grazie alla quale sappiamo che alla figura del santo, rappresentato a cavallo e identificato da un leonino «Geminiane bonus Mutiniensibus esto patronus», era associata un'aquila coronata, incisa sulla groppa del cavallo¹²⁰: la stessa aquila, segno imperiale, che nel libro degli Statuti è rappresentata invece di grandi dimensioni entro un riquadro, in coppia con quella del santo patrono cittadino.

Ancora a Pietrasanta (LU) la venerata Madonna del Sole (XIV sec.) siede sullo sfondo di un drappo araldico dove si ripete serialmente entro orbicoli la sofisticata insegna della città (due colonne sostenenti un arco a sesto acuto, con nel mezzo una colonna con capitello sostenente una sfera) (fig. 24)¹²¹; a Trieste, la statua della Madonna in preghiera nel monastero di San Cipriano (1430-1440) indossa una veste trapunta di alabarde d'oro con esplicito riferimento all'alabar-

da, attributo del santo patrono Sergio, che campeggia nello stemma della città¹²².

L'impiego di sfondi araldici o di vesti e paramenti araldici come contrassegno identitario di una figura sacra è ben documentabile almeno a partire dalla metà XIII secolo: sia come indicatore di committenza privata – si pensi, per fare esempi noti, alla griglia di gigli d'oro che fa da sfondo alla venerata *Maestà* di Montano d'Arezzo (1296-98, Abbazia di Montevergine) o alle placchette gigliate sulla veste del busto-reliquiario di san Gennaro (1305, Napoli, Duomo, cappella del Tesoro di San Gennaro), di committenza angioina¹²³ – ma anche come espressione dell'identità civica. Nelle città ghibelline ricorre precocemente il motivo dell'aquila imperiale: in particolare a Pisa, vera e propria roccaforte dell'Impero fino alla fine della Repubblica (1406), questo segno (anche presente su sigilli e monete) si ritrova nel lungo periodo come motivo decorativo associato ai santi e altre figure sacre, a cominciare dal dossale con *Storie di Santa Caterina* nel Museo Nazionale di San Matteo (XIII sec.) dove la santa, che si staglia a figura intera di grandi dimensioni al centro della tavola e viene raffigurata anche nelle storie laterali, è sempre qualificata da un mantello verde trapunto di aquile nere (fig. 25)¹²⁴.

Nelle città in origine ghibelline ma poi diventate guelfe, la presenza di aquile all'interno di opere d'arte sacra può essere quindi un indizio utile per la loro datazione. Ad esempio nel dossale con *Storie di san Francesco* oggi al Museo Civico Pistoia, il giaciglio dove è deposta la salma del santo nella scena dei funerali è coperto da un drappo rosso a orbicoli

¹¹⁸ Taddeo di Bartolo, a cura di Gail Solberg, (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2020), 205-219.

¹¹⁹ «Civitas Geminiana. La Città e il suo Patrono», a cura di Francesca Piccinini, (Modena: Franco Cosimo Panini Editore) 1997, 163-164 (scheda 18).

¹²⁰ «Que quidem littere sigillale erant sigillo cere rubre, in quo quidem sigillo sculpta est imago unies militis ad equum sedentis. In circulo cuius sigilli scriptum est: Geminiane bonus Mutiniensibus esto patronus. Item etiam in alio circulo iuxta sculpturam est scriptus: Sigillum Communis Mutine. Item etiam supra croppas dicti equi est sculpta quedam aquila cum corona in capite». Al riguardo Emilio Paolo Vicini, *Lo stemma del comune di Modena*, (Modena: Tip. G. Ferraguti e C., Modena, 1907), 14-15.

¹²¹ Camelliti, «Vestiti di nobilissimi drappi», 89. *Pietrasanta araldica. Stemmii ed emblemii nel centro storico*, a cura di Claudio Casini e Fabrizio Mancassola, (Pietrasanta: Bottega Grafica, 2023), 37-41.

¹²² Michela Messina, «scheda 23.7», in *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento* a cura di Paolo Cammarosano, (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2008), 175.

¹²³ *La Maestà di Montevergine: storia e restauro*, a cura di Francesco Gandolfo e Giuseppe Muollo (Roma: Artemide, 2014); Francesco Aceto, «La Maestà di Montevergine di Montano d'Arezzo dalla storia alla leggenda: il ruolo del cardinale Oliviero Carafa», in *Immagini medievali di culto dopo il Medioevo* a cura di Vinni Lucherini, (Roma: Viella, 2018), 87-102.

¹²⁴ Per una rassegna dei casi si rinvia a Camelliti, *Artisti e committenti*, 93-94; Ead., «Vestiti», 89-90.



Fig. 24. *Madonna del Sole*, Pietrasanta, Collegiata di San Martino, XIV secolo. Fonte: Ufficio Diocesano per il Beni Culturali di Pisa.



Fig. 25. *Paliotto di Santa Caterina*, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, XIII secolo. Fonte: Cimabue a Pisa a cura di Mariagiulia Burrelli e Antonino Caleca, Ospedaletto (PI), Pacini Editore, 2005, 193.

contenenti aquile d'oro (fig. 26)¹²⁵: segno imperiale che orienta a datare il dipinto prima del 1254, quando la città passò alla parte guelfa oppure, più verosimil-

mente, dopo la sconfitta dei fiorentini da parte dei senesi nella battaglia di Montaperti nel 1260 quando Pistoia tornò ghibellina. La stessa prassi di comunicazione araldica è documentata in questo frangente anche dalla cosiddetta *Madonna del Bordone* (Siena, basilica di Santa Maria dei Servi) che si caratterizza per la presenza di un velo ornato di aquile d'oro: l'immagine sacra fu dipinta nel 1261, proprio all'indomani

¹²⁵ Angelo Tartuferi, "Scheda n. 9", in *L'arte di Francesco. Capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, a cura di Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli, (Firenze: Giunti 2015), 184-187.



Fig. 26. *Funerali di san Francesco* (dett. Maestro della Croce n. 434 e Maestro di Santa Maria Primerana, *San Francesco e otto storie della sua vita e miracoli post mortem*, XIII sec.), Pistoia, Museo Civico d'arte antica (inv. 1975, n. 18). Foto dell'autrice. Su concessione del Comune di Pistoia/Musei Civici.

del trionfo di una Siena all'epoca ancora ghibellina, a titolo di riscatto da un pittore fiorentino caduto prigioniero, Coppo di Marcovaldo¹²⁶.

I tessuti, anche all'interno di strutture più articolate – come nel caso dei baldacchini araldici che si vedono nella *Maestà* di Simone Martini in Palazzo Pubblico a Siena o nella coeva *Maestà* di Lippo Memmi nel Palazzo del Podestà di San Gimignano¹²⁷ – si prestano in modo particolare a veicolare il messaggio araldico nelle opere d'arte figurativa. Altrettanto efficace risulta l'inserimento di accessori preziosi: ad esempio, con riferimento all'araldica familiare, il fermaglio che chiude il piviale di san Ludovico da Tolosa nel dipinto di Simone Martini oggi a Capodimonte, partito con la croce di Gerusalemme e il seminato di gigli d'oro angioino (manca qui il fasciato argento e rosso d'Ungheria che si alterna invece serialmente all'insegna gigliata entro rombi sul bordo del piviale)¹²⁸

o, quello solo seminato di gigli che qualifica lo stesso santo nel trittico perugino del Maestro di Paciano (fig. 22). Similmente uno scudo con il fasciato d'Ungheria, si staglia all'altezza del petto sulla veste del re santo, Ladislao d'Ungheria, nella tavola di Simone Martini oggi al Museo di Altomonte in Calabria, così come sul rilievo raffigurante lo stesso santo sulla tomba dei Sangineto ancora oggi nella chiesa della stessa cittadina (fig. 27)¹²⁹. Hanno invece una valenza espressamente civica il fermaglio a forma di scudo crociato, stemma di Bologna, che chiude il piviale di san Petronio in numerose opere di pittura e scultura bolognesi¹³⁰ o quello, rotondo, con il giglio rosso in campo argento che qualifica san Zanobi, patrono di Firenze, nella già ricordata vetrata di Santa Maria del Fiore (fig. 20).

Le soluzioni figurative adottate ricalcano generalmente schemi sperimentati con minime varianti. Non mancano tuttavia invenzioni del tutto originali,

¹²⁶ Camelliti, "Vestiti di nobilissimi drappi", 89.

¹²⁷ Matteo Ferrari, "Au service de la Commune. Identité et culture des peintres héraldistes dans les villes italiennes aux XIII^eme-XIV^eme siècles", in *Heraldic Artists and Painters in the Middle Ages and Early Modern Times*, eds. Torsten Hiltmann and Laurent Hablot, (Ostfildern:Thorbecke 2018), 56-76: 61; Vittoria Camelliti, "L'araldica nell'Arte. Immagini, funzioni, significati" in *A ciascuno il suo 'segno'. Insegne e simboli nell'araldica Toscana e montapolese*, a cura di Monica Baldassarri, (Pisa, Felici Editori 2022), 11-34: 17.

¹²⁸ Tra i contributi più recenti: Francesco 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, a cura di Teresa D'Urso, Alessandra Perriccioli Saggese e Daniele Solvi (Spoleto: Medioevo francescano. Saggi, 34, 2017) 33-50.

¹²⁹ *Calabria Angioina (1263-1382). Novità gotiche e tradizione bizantina al tramonto del Medioevo*, a cura di Stefania Paone, (Soveria Mannelli: Rubettino Editore 2023); Stefania Paone, *Santa Maria della Consolazione ad Altomonte. Un cantiere gotico in Calabria*, (Roma: Gangemi Editore 2014).

¹³⁰ Per un orientamento: *Petronio e Bologna. Il volto di una storia. Arte storia e culto del Santo Patrono*, a cura di Beatrice Buscaroli e Roberto Sernicola (Bologna: Edisai srl 2001).



Fig. 27. San Ladislao d'Ungheria, Altomonte, Chiesa di Santa Maria della Consolazione, Tomba Sangineto, XIV secolo. Foto dell'autrice.



Fig. 28. Anonimo, San Secondo, Pergola, Antiquarium, 1400-1420. Fonte: Museo dei bronzi dorati della città di Pergola, <https://www.bronzidorati.com/wp-content/uploads/2022/06/4-San-Secondo-mod.jpg>

come si registra ad esempio caso della statua di san Secondo, patrono della città marchigiana di Pergola (Antiquarium, 1400-1420 fig. 28) che viene raffigurato in associazione con il piccolo modello della città e che in origine era collocato su un piedistallo formato dai tre monti araldici propri dello stemma civico (perduti) da cui si partiva il tralcio di vite (insegna parlante di Pergola) che, come si vede ancora oggi, ne avvolge i piedi e si inerpica sulla veste¹³¹.

4. Conclusioni

La qualificazione araldica dei santi ha una funzione identitaria che non si esaurisce nel riconoscimento del santo di per sé ma che ha anche lo scopo di precisarne le relazioni esterne di appartenenza: con riferimento alla devozione privata oppure alla devozione civica.

Il santo, in quanto mediatore privilegiato tra Dio e gli uomini, è inizialmente protagonista delle scene di investitura del potere politico attraverso la rituale consegna di un vessillo. Questo oggetto è anche attributo dei santi cosiddetti vessilliferi con una duplice valenza: come attributo iconografico proprio, nel caso dei vessilliferi nel nome di Cristo recanti il vessillo crociato (croce rossa in campo bianco) per cui si osserva, talvolta, una significativa alternanza nei colori (croce bianca in campo rosso). Di questa variante non sono chiare le origini né le ragioni d'uso, ma in alcuni casi è forse possibile riconoscerli un riferimento all'araldica civica o una consuetudine di

comunicazione politica, da valutare singolarmente con riferimento al contesto storico e a livello locale. Il vessillo con le insegne della città protetta, compare quindi come attributo 'esterno' dei santi patroni cittadini, insieme ad altri oggetti a cui è attribuita una valenza civica (spesso pure contrassegnati da stemmi), tra cui il modello urbano della città protetta.

In assenza di attributi specifici, la qualificazione araldica dei santi è possibile grazie all'inserimento degli elementi di uno stemma (figure e colori) sulle vesti, all'interno degli sfondi e in altri dettagli della composizione. Le strategie figurative sono varie e impiegate secondo modalità simili sia con riferimento all'araldica familiare che all'araldica civica, e costituiscono talvolta un indizio significativo ai fini della corretta datazione e interpretazione dell'opera.

5. Fonti bibliografiche e risorse

- Aceto, Francesco, "La Maestà di Montevergine di Montano d'Arezzo dalla storia alla leggenda: il ruolo del cardinale Oliviero Carafa". In *Immagini medievali di culto dopo il Medioevo* a cura di Vinni Lucherini, 87-102. Roma: Viella, 2018.
- Alemanni, Nicolò, *De Lateranensibus parietinis ab illustris. & reuerendiss. Domino D. Francisco card. Barberino restitutis Dissertatio historica*. Romae: apud haeredem Bartho- lomaei Zannetti, 1625.
- Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano: oro e colore nel cuore dell'Appennino, a cura di Andrea De Marchi, Matteo Mazzalupi (Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2021).
- Argenziano, Raffaele e Bisogni, Fabio, "L'iconografia dei santi patroni Ansano, Crescenzo, Savino e Vittore", in *I santi patroni senesi*, Atti di un seminario a cura di Franca Ela Consolino, Siena

¹³¹ *Tardogotico e Rinascimento a Pergola: Testimonianze artistiche dai Malatesta ai Montefeltro*, a cura di Marisa Baldelli, (Pergola, Museo dei Bronzi Dorati e della Città di Pergola 2004); *Le Marche sugli Scudi*, 87-88.

- 1991 (Buletino senese di storia patria, 97.1990, 84-115)
- Badamo, Heather A., *Saint George between Empires. Image and Encounter in the Medieval East*. University Park, Pennsylvania, Penn State University Press, 2023.
- Balbi de Caro, Silvana, *Monete e Popoli nell'età di mezzo. Cinisello Balsamo: Silvana, 1993*.
- Baldassarri, Monica, "Identità urbana, sigilli e monete nel Mediterraneo occidentale medievale: alcuni casi a confronto" in *Polis, urbs, civitas, moneta e identità: atti del convegno di studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae (Milano 25 ottobre 2012) a cura di Lucia Travaini, Giampiera Arrigoni, 191-208*. Roma: Edizioni Quasar, 2013.
- Basileousa polis - regia civitas: studi sul Tardoantico cristiano*, a cura di Alba Maria Orselli, Luigi Canetti, Martina Caroli, Enrico Morini, Raffaele Savigni. Spoleto: Collectanea /Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 2015.
- Becchis, Michela, *Pietro Lorenzetti*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2012.
- Bianchi, Elisabetta, "scheda 2", in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, a cura di Giovanni Agosti, Mauro Natale, Giovanni Romano. Milano: Skira, 2002, 84-85.
- Biscarini, Patrizia, "Splendore e decadenza di una città: Gubbio tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento; alcune note di storia", in *La maiolica italiana del Cinquecento: il lustro eugubino e l'istoriato del Ducato di Urbino* a cura di Gian Carlo Bojani, 31-48. Firenze: Centro Di, 2002.
- Bisconti, Fabrizio, "Il vessillo, il cristogramma: i segni della salvezza", in *Costantino 313 d.C.*, 60-64. Milano: Electa, 2012.
- Bizioli, Cesare, "Fabio Ronzelli", in *I pittori bergamaschi: dal XIII al XIX secolo*, dir. generale dell'opera Gian Alberto Dell'Acqua. Bergamo: Bolis 4,2. Il Seicento, 2, 1984, 357-365.
- Bologna, Ferdinando, "Affreschi della cripta. Chiesa di Santa Maria in Platea. Clampi". In *Le valli della Vibrata e del Salinello, Documenti dell'Abruzzo teramano*, IV, 2, 516-532. Teramo: Carsa Edizioni, 1996.
- Borghini, Gabriele, scheda n. 11, in *Mostra di Opere d'Arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*. Genova: Sagep editrice, 1979, 41.
- Brubaker, Leslie, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Calabria Angioina (1263-1382). Novità gotiche e tradizione bizantina al tramonto del Medioevo*, a cura di Stefania Paone. Soveria Mannelli: Rubettino Editore 2023.
- Camelliti, Vittoria, "Patroni celesti e Patroni terreni: dedica e dedizione della città nel rituale e nell'immagine. In *Städtische Kulte im Mittelalter*, a cura di Jörg Oberste, 97-124. Regensburg: Schnell&Steiner, 2010.
- Camelliti, Vittoria, "San Giorgio: culto, immagini e sacre rappresentazioni nelle città dell'Italia centro-settentrionale tra XII e XV secolo". In *I santi Giorgio ed Eustachio: Milites Christi in terra amalfitana, Atti del convegno (Ravello 2010) a cura di Claudio Caserta, 235-276*. Napoli: ESI, 2012.
- Camelliti, Vittoria "Gli affreschi del coro della Cappella Scrovegni: una nuova proposta" in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', Firenze, 2012, 54.2010/12, 3, 387-404
- Camelliti, Vittoria, "scheda n. 1". In *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 14 maggio-8 dicembre 2013), a cura di Maria Monica Donato e Daniela Parenti, 100-101. Milano: Skira, 2013.
- Camelliti, Vittoria, "I santi patroni: le immagini della "devozione civica" a Firenze fra Duecento e primo Cinquecento", In *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 14 maggio-8 dicembre 2013), a cura di Maria Monica Donato e Daniela Parenti, 78-85. Milano: Skira, 2013.
- Camelliti, Vittoria, *Tradizione e innovazione nell'iconografia dei santi patroni marchigiani tra Medioevo e Rinascimento*, in Vittoria Camelliti, Vieri Favini, Alessandro Savorelli, *Santi, patroni, città: immagini della devozione civica nelle Marche*, a cura di Mario Carassai, Quaderno del Consiglio Regionale delle Marche, anno XVI, n. 132, settembre 2013, 71-121.
- Camelliti, Vittoria, "La città in una mano. Per una storia della rappresentazione di modelli urbani dalle origini all'Occidente medievale". In *Un Medioevo in lungo e in largo. Da Bisanzio all'Occidente (VI-XVI secolo). Studi per Valentino Pace*, a cura di Vittoria Camelliti e Alessia Trivellone, 289-297. Ospedaletto: Pacini Editore, 2014.
- Camelliti, Vittoria, *Artisti e committenti a Pisa. Storie di stemmi, immagini, devozioni e potere*. Pisa: Edizioni ETS, 2020.
- Camelliti, Vittoria, "L'araldica nelle immagini di città tra Medioevo e Rinascimento". In *Heraldry in the Medieval City: The Case of Italy in the European Context*, (Journées Héraldiques 5), Rome, 5th-7th May 2015 a cura di Laurent Hablot and Torsten Hiltmann. Parigi, École Française de Rome, (c.s.)
- Camelliti, Vittoria, "Vestiti di nobilissimi drappi e di molto oro rilucenti: l'araldica dei tessuti nell'arte tra Medioevo e Rinascimento: note preliminari. In *Per parole e per immagini. Scritti in onore di Gigetta Dalli Regoli*, a cura di Stefano Bruni, Annamaria Ducci, Emanuele Pellegrini, 85-91. Pisa: Edizioni ETS 2022.
- Camelliti, Vittoria, "L'araldica nell'Arte. Immagini, funzioni, significati". In *A ciascuno il suo 'segno'. Insegne e simboli nell'araldica Toscana e montopolese*, a cura di Monica Baldassarri, 11-34. Pisa, Felici Editori 2022.
- Capolavori sconosciuti a Palazzo Pitti: restauri di dipinti dal XIV al XVIII secolo*, a cura di Marco Chiarini e Angelo Tartuferi. Milano: Fabbri, 1995.
- Cariboni, Guido, "«Aquila in auro terribilis». Le rappresentazioni del vicariato imperiale presso i Visconti fino a Carlo IV", in *Studi Storici*, (2024/2), 287-310: 309.
- Catalogue of the byzantine coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection* a cura di Alfred R. Bellinger e Philip Grierson, vol. 3, pt. 2. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1973.

- Catalogue of the byzantine coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, vol 4, pt. 1, a cura di Michael F. Hendy. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1999.
- Catalogue of the byzantine coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, vol. 4, pt. 2, a cura di Michael F. Hendy. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1999.
- Chini, Ezio, *La chiesa e il convento dei santi Michele e Gaetano a Firenze*. Firenze: Cassa di Risparmio 1984.
- Coden, Fabio - Franco, Tiziana, *San Zeno in Verona. Caselle: Cierre Edizioni, 2023*.
- Concina, Chiara, "Unfolding the Cocharelli Codex: some preliminary Observations about the Text, with a Theoy about the Order of the fragments", in *Medioevi. Rivista di letterature e culture medievali*, 2, (2016), 189-269.
- Curzi, Gaetano, "The two triclinia of Pope Leo III as "icons of power", in *Ikon. Rijeka, Broj 9* (2016), 141-152.
- da Lisca, Alessandro, *La Basilica di San Zenone in Verona. Verona: Edizioni di Vita Veronese, 1956*.
- Denoël, Charlotte, *L' apparition des attributs individuels des saints dans l'art médiéval*, in "Cahiers de civilisation médiévale", 50.2007, 198, 149-160;
- Denoël, Charlotte, "Les attributs des saints à travers l'histoire: des hagiographes aux iconologues", in *Des signes dans l'image Des signes dans l'image: usages et fonctions de l'attribut dans l'iconographie médiévale (du Concile de Nicée au Concile de Trente); actes du colloque de l'EPHE, (Paris, INHA, 23 - 24 mars 2007), édités par Michel Pastoureau et Olga Vassilieva-Codognet* (Turnhout: Brepols, 2014), 35-43.
- De Castris, Pierluigi Leone, "Pittura", in *Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara, Documenti dell'Abruzzo teramano*, 6.1, Pescara: Carsa 2003.
- De Ruits, Mario, *Monete a Venezia nel tardo Medioevo. Un ritorno alle fonti. Treviso: Canova, 2001*.
- Di Cosmo, Antonio Pio, Regalia Signa. *Iconografia e simbologia della potestà imperiale*, in "Porphyra, International academic journal in Byzantine Studies", Extra lusse 9, 2009, 3-67.
- Dufrenne, Suzy, "Aux origines des gonfanons" in *Byzantion* vol. 43 (1973) 51-60.
- Du Cange, Charles Du Fresne, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*. Niort, L. Favre, 1883-1887 ed. Graz: Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1954, a.v. *Investitura - per vexillum*.
- Dupré Theseider, Eugenio, "Sugli stemmi delle città comunali italiane", In *La storia del diritto nel quadro delle scienze storiche*, 311-348. Firenze: Leo Olschky, 1966.
- D'Onofrio, Mario, "Leone III (795-816)". In *La committenza artistica dei Papi a Roma nel Medioevo* a cura di Mario D'Onofrio. Roma: Viella, 2016, 213-217
- Erdmann, Calr, "Kaiserliche und päpstliche Fahnen im hohen Mittelalter" in *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* vol. 25 (1933/34), 1-48.
- Erdmann, Carl, *Alle origini dell'idea di Crociata*, traduzione a cura di Roberto Lambertini. Spoleto: Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo 1996 (ed. originaria Stuggart: W. Kohlhammer, 1935).
- Fabbri, Francesca, "Il manoscritto Cocharelli e il suo contesto", in *Medioevi* n. 6.2020, 183-236.
- Facchinetti, Simone, *Intorno ai Santacroce*, Bergamo, 2010.
- Falcone, Maria, "scheda n. 54". In *Alvaro Pirez d'Évora: a Portuguese painter in Italy on the Eve of the Renaissance*, Museu Nacional de Arte antiga, 29 nov 2019 - 15 mar 2020, scientific coordinators: Joaquim Oliveira Caetano, Lorenzo Sbaraglio, 184-185, Lisbona: Museu Nacional de Arte antiga, 2020.
- Favini, Vieri - Savorelli, Alessandro, "I santi vessilliferi. Patroni e araldica comunale" in Vittoria Camelliti, Vieri Favini, Alessandro Savorelli, *Santi, patroni, città: immagini della devozione civica nelle Marche*, a cura di Mario Carassai, Quaderno del Consiglio Regionale delle Marche, anno XVI, n. 132, settembre 2013, 15-68.
- Fazio, Giuseppina -Laurenzi Tabasso, Marisa, "La lunetta dipinta, la predella e le mensole con i Mesi nel protiro di San Zeno". In *San Zeno Maggiore a Verona. Il campanile e la facciata. Restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni* a cura di Francesco Butturini e Flavio Pachera, 323-356. Verona: Istituto Salesiano San Zeno, 2015.
- Franco, Tiziana "Note sulla policromia della facciata", In *San Zeno Maggiore a Verona. Il campanile e la facciata. Restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni* a cura di Francesco Butturini e Flavio Pachera, 379-505. Verona: Istituto Salesiano San Zeno, 2015.
- Ferrari, Matteo, "Scheda n. 48", in *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 14 maggio-8 dicembre 2013), a cura di Maria Monica Donato e Daniela Parenti, 212-213. Milano: Skira, 2013.
- Ferrari, Matteo, "Avaro, traditore, pittura d'infamia e tradizione figurativa del tradimento politico tra Lombardia e Toscana (1250-1350)" in *Images and words in exile*, a cura di Elisa Brilli, Laura Fenelli, Gerhard Wolf, 23-38. Firenze: SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2015.
- Ferrari, Matteo, "Au service de la Commune. Identité et culture des peintres héraldistes dans les villes italiennes aux XIIIème -XIVème siècles". In *Heraldic Artists and Painters in the Middle Ages and Early Modern Times*, eds. Torsten Hiltmann and Laurent Hablot, 56-76. Ostfildern: Thorbecke 2018.
- Ferrari, Matteo, La "politica in figure": temi, funzioni, attori della comunicazione visiva nei Comuni Lombardi (XII-XIV secolo). Roma: Viella, 2022.
- Ferraris, Davide, "Il culto del profeta Elia tra Oriente e Occidente", in *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 52 (2016/1) 47-64.
- Finocchiaro, Antonia Abbattista -Petrò, Gianmario, "Bergamo e Venezia nell'età di Lorenzo Lotto: momento di straordinarie proposte artistiche", in *La rivista di Bergamo*, N.S. 26.2001, 36

- Gaposchkin, M. Cecilia, "From Pilgrimage to Crusade: The Liturgy of Departure, 1095-1300", in *Speculum* 88 (2013/1), 44-91.
- Gagetti, Elisabetta, "scheda 53. Ricostruzione del *labarum* di Costantino", in *Costantino 313 d.C.*, 60-64. Milano: Electa, 2012.
- Gai, Lucia, "L'altare argenteo di San Jacopo" in *Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti fra Romanico e Gotico* (catalogo della mostra, Pistoia 2021-2022), a cura di Angelo Tartuferi, Enrica Neri Lusanna, Ada Labriola. Firenze: Mandragora, 2021.
- Gentile, Gigliola Emanuela, *I Barberini e le stampe: analisi di un fondo di matrici dell'istituto centrale per la grafica*, tesi di dottorato in Scienze documentarie, linguistiche e letterarie, Sapienza Università di Roma, XXXI ciclo, 2019.
- Georgi et Ihoannis Stella, *Annali Genuenses, a cura di Giovanna Petti Balbi, (RIS 17.2)*. Bologna: Zanichelli, 1975.
- Giorgi, Daniele, "Il progetto decorativo duecentesco di Santa Maria ad Cryptas". In *Santa Maria ad Cryptas. Storia, arte, restauri*, a cura di Michele Maccherini e Luca Pezzuto, 60-73. Roma: Paparo Editore 2021.
- Girelli, Francesca, "Giovanni di Balduccio e la sepoltura di Azzone Visconti", in *Le residenze viscontee da Palazzo Reale a San Giovanni in Conca*, a cura di Serena Romano, Marco Rossi, 134-143. Milano: Silvana Editoriale, 2023.
- Gli statuti Veronesi del 1276 colle correzioni e le aggiunte fino al 1323 (Cod. Campostrini, Bibl. Civica di Verona)*, a cura di Gino Sandri. Venezia: Deputazione di Storia Patria per le Venezie, 1940.
- Golinelli, Paolo, *Città e culto dei santi nel Medioevo italiano*, Bologna: CLUEB, II ed.1996
- Gretser, Jakob, *De cruce Christi*, Tomus III. Ingolstadii: Ex Tipographia Adami Sartorii, 1605.
- Grimaldi Giacomo, *Descrizione della basilica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini Latino 2733*, a cura di Reto Niggli. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1972.
- Hablot, Laurent, *Manuel d'héraldique et d'emblématique médiévale. Des signes, une société, comprendre les emblèmes du Moyen Âge (XIIe-XVIe siècles)*. Parigi: Presse Universitaires François Rabelais 2019.
- Hablot, Laurent, "The sacralisation of the royal coats of arms in medieval Europe". In *Political theology in Medieval and Early Modern Europe. Discourses, Rites and Representations*, a cura di Monserrat Herrero, Jaime Aurell, Angela C. Micelli Stout, 313-336. Turnhout: Brepols, 2017.
- Hablot, Laurent, "L'héraldisation du sacré aux XIIe-XIIIe siècles. Une mise en scène de la religion chevaleresque ?" in *Chevalerie et christianisme aux XIIe et XIIIe siècles*, under the direction of Martin Aurell and Catalina Girbea (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2019) 211-233.
- Hauck, Karl, "Das bisherige Ergebnis der Diskussion des Einhard-Bogens". In *Das Einhardkreuz. Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum arcus Einhardi* ed. Karl Hauck, 13-33. Gottinga: Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philological-Historical Class, Dritte Folge n. 87, Vandenhoeck Ruprecht, 1974.
- Herklotz, Ingo, "Francesco Barberini, Niccolò Alemanni e il Triclinio lateranense di Leone III. Restauro e studi medievali nel Seicento". In Herklotz, Ingo, *Apes urbanae. Eruditi, mecenati e artisti nella Roma del Seicento*, 71-104. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 2017.
- Horstmann, Hans, "Die rechtzeichen der europäischen Schiffe in mittelalter", in *Bremisches Jahrbuch*, I parte, 1965, 73-131.
- "Il polittico di Santa Caterina di Simone Martini nel Museo Nazionale di San Matteo a Pisa", in *Bollettino d'arte*, 7. Serie, anno 106, 49 (gennaio-marzo 2021), 15-88
- Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, a cura di Andrea De Marchi e Maria Giannatiempo López. Milano: Federico Motta Editore, 2002.
- Lavin, Marilyn Aromberg, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*. New York: New York University Press 1975.
- La Maestà di Montevergine: storia e restauro*, a cura di Francesco Gandolfo e Giuseppe Muollo. Roma: Artemide, 2014.
- La Religion civique à l'époque médiévale et moderne: (Chrétienté et Islam)*, Actes du colloque sous la dir. di André Vauchez. Roma: École Française de Rome 1995.
- Le Marche sugli Scudi. Atlante storico degli stemmi comunali*, a cura di Mario Carassai. Fermo: AndreaLivi Editore 2015.
- Longo, Umberto, "Santi e mondo comunale: alcune considerazioni sulle origini della santità civica (secoli XI-XIII)", in *Ingenita curiositas - Studi sull'Italia medievale per Giovanni Vitolo* a cura di Bruno Figliuolo, Rosalba Di Meglio, Antonella Ambrosio, 385-396. Battipaglia: Laveglia&Carlone, 2018.
- Lottici Tessadri, Giacoma, "L'impronta artistica di Bartolomeo e Jacopino da Reggio a Piacenza", in *Bollettino storico piacentino*, 93.1998, 219-236: 231.
- Lowden, John, "Illuminated books and the liturgy: some observations". In *Objects, images, and the word: art in the service of the liturgy*, a cura di Colum Hourihane, 17-53. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 2003.
- Mazzotta, Antonio, "Per la Sant'Orsola dell'Accademia di Venezia". In Mazzotta, Antonio *Con Giovanni Bellini. Dodici esercizi di lettura*, 94-101. Roma: Officina Libraria 2020.
- Messina, Michela, "scheda 23.7", in *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento* a cura di Paolo Cammarosano, 175. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2008.
- Minardi, Mauro, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni: vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*. Firenze: Olschki, 2008.
- Molinaro, Renato -Noli, Daniela - Pasa, Marco - Zambaldo, Vittorio, *San Pietro in Briano*. Vago di Lavagno: Gianni Bussinelli, 2013.
- Moneta, Valerio Giovanni, *Santi e monete: repertorio dei santi raffigurati sulle monete italiane dal VII al XIX secolo*. Milano: LED, 2010.
- Musarra, Antonio, "I molti orizzonti di un manoscritto "mediterraneo". Il codice Cocharelli tra Acri, Cipro e Genova", in *Medioevi* n. 6.2020, 73-120.

- Napione, Ettore, *Le arche scaligere*. Torino, Allemandi, 2009.
- Orsola svelata: il restauro del ciclo di affreschi di *Tomaso da Modena*, a cura di Maria Elisabetta Gerhardinger ed Emilio Lippi. Vicenza: Terra Ferma, 2009.
- Osborne, John, "Rome in 800: the pontificate of Leo III". In Osborne, John, *Rome in the Ninth Century A History in Art*, 10-50. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- Pace, Valentino, "Arte dei crociati e ordini militari. Realtà storica e mito storiografico nell'Oltremare mediterraneo e in Puglia". In *Gli Ordini di Terrasanta. Questioni aperte, nuove acquisizioni (secoli XII-XVI)*, Atti del Convegno a cura di Arnaud Baudin, Sonia Merli, Mirko Santanicchia, 131-154. Perugia: Fabrizio Fabbri Editore, 2021.
- Palazzo, Eric, *L'évêque et son image. L'illustration du pontifical au Moyen Âge*. Turnhout: Brepols 1999.
- Panvinio, Onofrio, *De Praecipuis Urbis Romae sanctoribusque basilicis, quas Septem ecclesias vulgo vocant, Liber*. Romae: Apud Haeredes Antonii Bladii Impressores Camerales, 1570.
- Paone, Stefania, *Santa Maria della Consolazione ad Altomonte. Un cantiere gotico in Calabria*. Roma: Gangemi Editore 2014.
- Pastoureau, Michel, *Traité d'Héraldique*. Parigi, Picard éditeur, 4^e édition, 2003.
- Pastoureau, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Parigi: Éditions du Seuil, 2004.
- Peyer, Hans Conrad, *Città e santi patroni nell'Italia medievale*, a cura di Anna Benvenuti. Firenze, le Lettere, 1998.
- Petronio e Bologna. *Il volto di una storia. Arte storia e culto del Santo Patrono*, a cura di Beatrice Buscaroli e Roberto Sernicola. Bologna: Edisai srl 2001.
- Petti Balbi, Giovanna, "L'assedio di Genova degli anni 1317-133: maligna et durans discordia inter gibellinos et guelfos de lanua", in *Reti Medievali Rivista*, VIII, 1997, 1-25.
- Piccoli, Fausta "Il Giudizio universale in Sant'Anastasia: immagini e parole per i frati domenicani di Verona", in *Arte cristiana*, Volume 110, fascicolo 930 (maggio/giugno 2022), 218-225.
- Pietrasanta araldica. *Stemmi ed emblemi nel centro storico*, a cura di Claudio Casini e Fabrizio Mancassola. Pietrasanta: Bottega Grafica, 2023.
- Rauch Andrea -Savorelli, Alessandro, *Storie sante*. Faella, Pian di Sco': Principi & Principi, 2010.
- Rauty, Natale, *Il culto dei santi a Pistoia nel Medioevo*. Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo, 2000.
- Riganelli, Giovanni, "Paciano e Panicale alla fine del Medioevo e all'inizio dell'età moderna" in *Rinascimento sul Lago. Dipinti restaurati a Panicale e Paciano*, a cura di Francesca Albozzo, Elvio Lunghi, 101-120. Perugia: Effe Fabrizio Fabbri Editore, 2008.
- Rizzi, Alberto, *I leoni di San Marco. Il simbolo della Repubblica Veneta nella scultura e nella pittura*. Venezia: Arsenale Editrice, 2001.
- Rosada, Maurizio, "Sigillum Sancti Marci. Bolle e sigilli di Venezia", in *Il sigillo nella storia e nella cultura*, Catalogo della mostra (Venezia 1985) a cura di Stefania Ricci. Roma: Jouvence, 1985, 111-148.
- Rossi, Marco, "Il libro di preghiere dell'arcivescovo di Milano Arnolfo II (998-1018)". In *Il codice miniato in Europa: libri per la chiesa, per la città, per la corte*, a cura di Giordana Mariani Canova, Alessandra Perriccioli Saggese, 65-78. Padova: Il Poligrafo, 2014.
- Saccocci, Andrea, "Le monete dei signori da Carrara", in *Padova carrarese. Guariento e la Padova carrarese*, a cura di Giovanna Baldisin Molli, Francesco Cozza, Vincenza Cinzia Donvito. Venezia: Marsilio 2011, 82-85.
- Sagini, Marzia, "scheda 14.", in *Arti del Medioevo: capolavori dalla Galleria nazionale dell'Umbria*, a cura di Marco Pierini e Veruska Picchiarelli, 96-97. Milano: Skira, 2022, 96-97.
- Marzia Sagini, "Scheda 15", in *Arti del Medioevo: capolavori dalla Galleria nazionale dell'Umbria*, a cura di Marco Pierini e Veruska Picchiarelli. Milano: Skira, 2022, 98-99.
- Sannipoli, Ettore A., *L'affresco della restaurazione feltresca* in "Gubbio Arte", 4, (1986), nn. 4-6, 3-4.
- Savorelli, Alessandro, *Piero della Francesca e l'ultima crociata. Araldica, storia e arte tra gotico e Rinascimento*. Firenze: Le Lettere, 1999, 41-42.
- Settia, Aldo A., *Barbari e infedeli nell'alto medioevo italiano: storia e miti storiografici*. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2011.
- Simeoni, Luigi, *La Basilica di S. Zeno di Verona. Illustrazione su documenti nuovi*. Verona: C.A. Baroni&co. Libreria Editrice, MCMIX (ristampa anastatica 2009).
- Schuster, Esther-Luisa, "11.22, Emailplatte mite der investitur eines Bischofs durch einen Herrscher", in *Die Kaiser und die Säulen ihrer macht. Von Karl dem Grossen bis Friedrich Barbarossa*, 224. Darmstadt: wbg Theiss, 2020.
- Spahr, Rodolfo, *Le monete siciliane dai bizantini a Carlo I d'Angiò (582-1282)*. Zurich: Association Internat. des Numismates Professionnels 1976.
- Stahl, Alan M., "The Grosso of Enrico Dandolo", in *Revue belge de numismatique et de sigillographie*, vol. 145 (1999) 261-268.
- Suppa, Francesco, "scheda 5.3", in *Empoli 1424. Masolino e gli albori del Rinascimento*, a cura di Silvia de Luca, Andrea De Marchi, Francesco Suppa, 166-167. Firenze: Mandragora, 2024.
- Taddeo di Bartolo, a cura di Gail Solberg. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2020.
- Tardogotico e Rinascimento a Pergola: *Testimonianze artistiche dai Malatesta ai Montefeltro*, a cura di Marisa Baldelli, (Pergola, Museo dei Bronzi Dorati e della Città di Pergola 2004).
- Tartuferi, Angelo, "Scheda n. 9". In *L'arte di Francesco. Capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, a cura di Angelo Tartuferi, Francesco D'Arelli, 184-187. Firenze: Giunti 2015.
- Torlontano, Rossana, "La pittura ad Amatrice tra Trecento e Quattrocento. I cicli affrescati in San Francesco e Sant'Emidio". In *Amatrice. Forme e immagini del territorio*, a cura di Anna Imponente, Rossana Torlontano, 46-61. Milano: Mondadori, 2015.
- Torno Ginnasi, Andrea, *L'Incoronazione celeste nel mondobizantino: politica, cerimoniale, numismatica e arti figurative*. Oxford: Archaeopress, 2014.

- The Anjou Bible: a royal manuscript revealed*, edited by Lieve Watteuw. Parigi-Lovanio-Bristol: CT Peeters, 2023.
- Trivellone, Alessia, "Le diable et l'hérétique: un rapport d'oralité", in *Diabolus in littera*, ed. Catherine Nicolas e Fabrice Quero, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, in corso di stampa.
- Trivellone, Alessia, "Conclusion", in *Hérésies chrétiennes dans l'Orient médiéval (ive-xve siècle). Approche comparatiste des discours polémiques et des contextes politiques*, Sous la direction de Alessia Trivellone (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024), <https://books.openedition.org/pur/196491>
- Vergerio, Elisa, "Liturgia e guerra santa. La benedizione del vessillo di Sant'Eusebio nel codice CLV della Biblioteca Capitolare di Vercelli", in *Bollettino storico vercellese*, (2004), vol. 63, n. 2, 5-46
- Varanini, Gian Maria, "Gli angusti orizzonti. Lessico delle dedizioni e «costituzione materiale» negli stati territoriali italiani: l'esempio della Terraferma veneziana (secolo XV e ss.)", in *Des chartes aux constitutions. Autour de l'idée constitutionnelle en Europe (XIIe-XVIIe siècle)*, a cura di François Foronda and Jean-Philippe Genet, 417-440. Parigi, Editions de la Sorbonne, 2019.
- Vaucher, André, *Tra santi e città. Luci e ombre del Medioevo*. Novara: Interlinea 2019.
- Vicini, Emilio Paolo, *Lo stemma del comune di Modena*. Modena: Tip. G. Ferraguti e C., Modena, 1907.
- Vignola, Donatella, "Il San Cristoforo dipinto nel Duomo di Piacenza: le fonti e la tradizione", in *Strenna piacentina*, (2022), 14-23.
- Vigo di Cadore, a cura di Rita Bernini. Belluno: Provincia di Belluno Editore, 2003.
- Waetzoldt, Stephan, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*. Wien: Schroll, 1964- 85.
- Webb, Diana, *Patrons and defenders: the saints in Italian city states*, (London: I. B. Tauris Publishers, 1996.
- Weber, Christoph Friedrich, *Zeichen der Ordnung und des Aufbruchs Heraldische Symbolik in italienischen Stadtkommunen des Mittelalters*. Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2011.
- Weitzmann, Kurt "Der Aufbau und die unteren Felder des Einhard-Reliquiars". In *Das Einhardkreuz. Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum arcus Einhardi* ed. Karl Hauck, 33-49. Gottinga: Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philological-Historical Class, Dritte Folge n. 87, Vandenhoeck Ruprecht, 1974.
- Wolters, Wolfgang, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*. Venezia: Alfieri, 1972, voll. 1-2.
- Zanichelli Z., Giuseppa, "Santi e immagini: il ms. 1853 della Biblioteca Civica di Verona". In *Pregiera alla Vergine: con le leggende di San Giorgio e Santa Margherita*, Commentario all'edizione in facsimile del manoscritto 1853 della Biblioteca Civica di Verona, a cura di Daniele Bini. Testi di Giuseppa Z. Zanichelli, Agostino Contò, 19-84. Modena: Il Bulino Ed. Arte, 2007.
- Ziggioto, Aldo, "Viterbo" in *Vexilla Italica*, 14 (1981), 2-7.

