

## ARTE, MITO, STORIA. LO STEMMA ARAGONESE IN UN AFFRESCO ITALIANO DEL XV S.

ALESSANDRO SAVORELLI\*

L'omissione, frequente nella critica d'arte, della valutazione dei dettagli araldici, impedisce di percepire (o di giudicare appropriatamente) le connessioni tra un oggetto d'arte e specifiche congiunture storiche. Si tratta in genere di relazioni altamente problematiche e di difficile lettura, in cui occorre procedere con molta circospezione: la simbologia politica, e l'araldica sono in ogni caso due dei filtri attraverso i quali passano quelle relazioni, e occorre sforzarsi di leggerne i dati in funzione della loro eventuale comprensione.

L'esempio che proponiamo è quello di uno stemma che si trova dipinto in un affresco di Benedetto Bonfigli (+1496) nella Cappella del Palazzo dei Priori a Perugia. Questo edificio, sede delle più alte magistrature civiche, è il cuore dell'ideologia civile e religiosa della città umbra, che era stata -ed era ancora nel '400, pur se travagliata da dure lotte politiche- uno dei più potenti liberi comuni dell'Italia centrale. Il ciclo perugino del Bonfigli è l'espressione di un Rinascimento, certamente *minore*, ma degno di attenzione nella cornice della grande tradizione dell'arte pittorica umbra.<sup>1</sup>

Gli affreschi erano stati avviati dal Bonfigli nel 1454: nel 1461, terminata la prima parte, il pittore perugino aveva avuto l'incarico dal comune di continuare il lavoro, dopo il parere favorevole di Filippo Lippi. Il tema dell'opera è la glorificazione, in chiave insieme politica e religiosa, dei due santi del culto locale, S. Ludovico di Tolosa e il vescovo di Perugia S. Ercolano. Tre delle scene che narrano la vita dei due patroni contengono dettagli araldici di qualche importanza: si tratta di quelle che illustrano, nell'ordine, l'ultimo atto del ciclo di S. Ludovico

---

\* Ricercatore in filosofia (Pisa, Scuola Normale Superiore). Membro associato della Académie internationale d'héraldique. Via Guelfa 38; I-50129 Firenze (Italia). Questo articolo riprende, con qualche modifica, un capitolo del volume: Alessandro Savorelli, *Piero della Francesca e l'ultima crociata. Araldica, arte e storia tra gotico e Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 1999.

<sup>1</sup> Cfr. Francesco Federico Mancini, *Benedetto Bonfigli*, Milano, Electa, 1992; *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia*, a c. di Vittoria Garibaldi, Milano, Electa, 1996; Elvio Lunghi, *Luoghi santi di Perugia negli affreschi di Bonfigli della cappella del Palazzo dei priori*, in *I lunedì della Galleria*. Atti delle conferenze, maggio giugno/ottobre novembre 1995, a c. di Rosaria Mencarelli, Perugia, 1996.

di Tolosa (con le esequie del santo angioino), e tre episodi della leggenda di S. Ercolano (l'assedio e la presa di Perugia -inutilmente difesa dal suo vescovo- da parte di Totila, re dei Goti, e le due solenni traslazioni del corpo del santo). Questa parte del ciclo è scandita da un vivace crescendo narrativo: il passaggio dalla silenziosa, composta scena delle esequie di S. Ludovico (che appartiene ancora alla prima fase cronologica dell'esecuzione, anteriore al 1461), al clangore guerresco dell'assedio di Perugia, è brusco e pieno d'effetto. Il riquadro successivo placa infine l'eccitata *pathos* della scena bellica nell'apoteosi di S. Ercolano: qui la città si celebra in una lenta parata trionfale in cui il pittore raffigura con puntuale realismo il prospetto del Palazzo dei Priori, il simbolo delle sue istituzioni e della libertà comunale. È senz'altro questa scena la conclusione logica del ciclo, per le proporzioni grandiose e l'impatto emotivo, giacché l'ultimo, più piccolo riquadro, posto in ombra nella parete ovest, che trascureremo, non è che un doppio finale, e l'appendice o la ripresa di un tema già sviluppato.

Se scorriamo le tre scene ora descritte, distraendoci per un attimo dall'insieme, potremo cogliere alcuni dettagli araldici, collocati tutti in posizione centrale, come se l'artista li avesse usati a mo' di guida ottica e cromatica per l'occhio del visitatore. Guardandoli in sequenza i tre particolari paiono dettati, per omogeneità di contenuto e posizione, da una comune logica simbolica e compositiva. Le insegne araldiche sono discrete e nascoste nella scena delle esequie di S. Ludovico, e quasi squillanti macchie di colore, invece, nelle due seguenti, ove risaltano nella grigia calca degli assediati presso la massa delle mura, e sul prospetto monocromo del Palazzo dei Priori (si veda il grafico, qui sotto: le aree scure evidenziano questi dettagli e la loro posizione, fig. 1).

Nella prima scena troviamo dunque i gigli angioini, oro in campo azzurro, che decorano i paramenti di S. Ludovico sul feretro (A); nella seconda scena, quella dell'assedio, i vistosi vessilli e gli scudi bicromi dei Goti (B; tav. I); nella terza, una tarsia che sormonta il portale maggiore del Palazzo, recante gli stemmi di Perugia (il grifo), della Chiesa (croce e chiavi decussate) e di Papa Sisto IV (C; tav. II).

I gigli di S. Ludovico sono evidentemente un tema comune all'arte francescana fra Tre e Quattrocento, così come nell'arte di corte angioina o filoangioina. Sposteremo invece l'attenzione sulle altre citazioni (e in particolare su B), che, in rapporto con la stessa immagine gigliata, costituiscono la vera singolarità della pittura sotto il profilo storico e araldico.

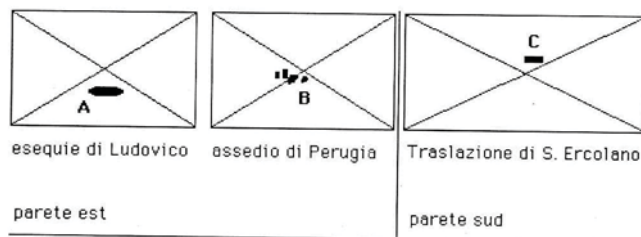


Fig. 1.



Tav. I. Benedetto Bonfigli, «Totila assedia Perugia» (particolare), Perugia, Palazzo dei Priori.



Tav. II. Benedetto Bonfigli, «Esequie di Sant'Ercolano» (particolare), Perugia, Palazzo dei Priori.

La prima (A) e le ultime (C) fra le insegne dipinte dal Bonfigli erano state facilmente individuate dalla critica: lo stemma di papa Sisto IV Della Rovere, asceso al soglio nel 1471, è, fra l'altro, un chiaro *terminus post quem* per la datazione del riquadro relativo.<sup>2</sup> Per inciso, a proposito di C, si potrebbe persino supporre che sulla facciata del Palazzo una tarsia simile non ci sia mai stata -non ve n'è traccia, per quanto sappiamo, nell'iconografia successiva dell'edificio-, ma che si tratti di un'invenzione del pittore, anche se la minuzia calligrafica fa propendere per un ritratto dal vero.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Francesco Federico Mancini, *cit. a n. 1*, p. 78. Nel riquadro delle esequie di Sant'Ercolano, e nel successivo, ci sono -sia detto di passata- altri stemmi non ben identificati dalla critica (anche da chi ha dedicato a questi particolari maggiore attenzione, come Elvio Lunghi, *cit. a n. 1*, p. 12, 22-23): il primo è visibile sul portale del Palazzo del Podestà (oggi non più esistente), del cui aspetto l'affresco è una preziosa testimonianza. Si tratta certamente dello stemma di Martino V (1417-1431): lo stemma dei Colonna è visibilissimo, così come le chiavi pontificie incrociate sopra lo scudo. Il particolare fissa evidentemente dal punto di vista cronologico l'aspetto dell'edificio. L'altro dettaglio è lo stemma con le chiavi pontificie, posto sulla chiesa di S. Pietro, che Elvio Lunghi, in *Un pittore e la sua città*, *cit. a n. 1*, p. 100, attribuisce con certezza a Niccolò V (1447-1455): l'attribuzione è plausibile (Niccolò V usò -caso unico- non lo stemma di famiglia, ma quello della Chiesa); i grifi che servono da tenenti allo scudo possono tuttavia anche far pensare che si tratti dello stemma stesso della chiesa perugina.

<sup>3</sup> Un modello analogo è offerto dalla decorazione bolognese riprodotta in Donald Lindsay Galbreath, *Papal heraldry*, 2nd ed. revised by Geoffrey Briegs London Heraldry Today, 1972, p. 4, fig. 5.

Nessun critico si è soffermato invece sulle insegne nella scena dell'assedio, probabilmente perché la loro funzione è stata ritenuta puramente decorativa, e che celano invece implicazioni più complesse. Le bandiere e gli scudi dei Goti recano due figure distinte. La prima è uno *scorpione*, che compare sul vessillo, a sinistra della porta della città: è un dato consueto e assolutamente stereotipo, giacché in tutta l'arte figurativa tra medioevo e primo Rinascimento, a infedeli, barbari, pagani, ebrei, musulmani, o "nemici" d'ogni sorta, sono regolarmente attribuiti bestiari simbolici negativi o ripugnanti (scorpioni, serpenti, draghi, scimmie, rospi, animali mostruosi in genere). Gli esempi sono molto numerosi nell'arte italiana (basterà citare il celebre ciclo di Piero della Francesca ad Arezzo, che presenta la stessa figura in un contesto analogo).<sup>4</sup>

Accanto allo scorpione, tuttavia, si trova, tra le schiere dei Goti, un'altra insegna che non evoca alcuna idea relativa al carattere, feroce o malvagio, del suo portatore. Essa è ripetuta numerose volte, e perciò la sua presenza non può essere considerata casuale: almeno su quattro scudi imbracciati dai guerrieri, sui gagliardetti appesi alle chiarine, e -pur se meno appariscente- nei festoni delle tende dell'accampamento di Totila, all'estrema sinistra del dipinto. Questa reiterata insegna reca la stessa figura: ovvero «pali», rossi in campo oro (nei gagliardetti delle chiarine, i pali sono inseriti in uno scudetto a forma di losanga).

Non è una figura "astratta", destinata solo a riempire in qualche modo gli scudi dei combattenti o a "far colore", come il visitatore moderno potrebbe essere indotto a supporre: e come la critica evidentemente ha ritenuto, non avendo tentato di identificarla. Chiunque fosse entrato nel Quattrocento nella cappella, uomo di media cultura e conoscenze, avrebbe riconosciuto e inteso senza esitazione le insegne attribuite ai Goti. Certo i Goti non portavano, nel VI secolo d.C., insegne araldiche, e, soprattutto, che queste non sarebbero state comunque note ai perugini nel '400! Ma è del tutto ovvio che quelle che noi abbiamo di fronte sono insegne *apocrife*, nella prassi, allora universalmente diffusa, dell'attribuzione di simboli o di veri e propri stemmi di fantasia a personaggi o popoli mitologici, o dell'antichità o di lande esotiche. Anche di questo ingenuo e prolungato anacronismo medievale, che riteneva «l'araldica un'istituzione sempre esistita»,<sup>5</sup> assegnando stemmi a tutto e tutti (a Dio in persona, agli angeli, ai santi, a personaggi biblici e letterari -come ai cavalieri dei cicli arturiano e carolingio-, ai «prodi» e alle «eroine», ai Re Magi, al Prete Gianni, ai sultani, alle virtù e ai vizi, etc.), divenuto in séguito

---

<sup>4</sup> Cfr. Leonardo Aurigemma, *Il segno zodiacale dello scorpione nella tradizione occidentale dall'antichità greco-latina al Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 98 sgg.

<sup>5</sup> Hannelore Zug Tucci, «Istituzioni araldiche e pararaldiche nella vita toscana del Duecento», in *Nobiltà e ceti dirigenti in Toscana nei secoli XI-XIII: strutture e concetti* Firenze, Papafava, 1982, p. 71.

un più sottile gioco cortigiano di compiaciute allusioni erudite e poetiche, le testimonianze letterarie, iconografiche e artistiche sono innumerevoli.<sup>6</sup> I letterati fiorentini del '500 credettero così all'origine aramaica del nome della città (l'espressione *fir-henz*, che traducevano «fiore dei forti») e del suo fiume, l'Arno (che significherebbe *leone*) e al mito della fondazione da parte di Ercole: e non esitarono a far risalire a queste fantasie il sigillo del comune con l'immagine di Ercole e, naturalmente, l'impresa del leone civico, o «Marzocco», che sorregge lo scudo col giglio.<sup>7</sup> Analogamente, per rimanere a Perugia, gli eruditi locali e i mitografi, si immaginarono che gli Armeni fossero stati i suoi fondatori, attribuendo alla presunta parola armena *perus* il significato di «grifo», ossia dell'animale araldico della città.<sup>8</sup> Ma sono solo esempi: il campionario di queste leggende è ben più vasto e prese dimensioni incontrollate in età barocca. A Napoli si credette che lo stemma civico rimontasse ai tempi pagani e fosse stato confermato da Costantino; Chioggia si vantava di portare le insegne stesse di Troia, recate in Italia dal suo mitico fondatore Clodio, compagno di Antenore. Messina faceva risalire un proprio stemma ai Mamertini, ma si accontentò in seguito, più devotamente, della croce, presunto emblema dell'Imperatore Eraclio, solennemente concessale nel 395 («Sibi nostrum dedimus vexillum Arma»), insieme agli onori e dignità pari a quelle di Costantinopoli. Gli eruditi seicenteschi della città toscana di S. Gimignano facevano rimontare gli elementi dello stemma comunale ora ai tempi dei Longobardi, ora a Carlo Magno, e così via. Né furono solo eruditi municipali a inventarsi simili leggende: la monarchia francese se ne fabbricò per tempo una -celeberrima- che attribuiva l'origine del blasone reale ai tempi dei Merovingi.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Cfr. p.e. Johan Huizinga, *L'autunno del medioevo*, introduzione di Eugenio Garin, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 90-94. Per una introduzione generale al tema dell'araldica immaginaria, cfr. Michel Pastoureaux, «Introduction à l'héraldique imaginaire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)», in *L'hermine et le sinopie. Études d'héraldique médiévale*, Paris, Le Léopard d'or, 1982, pp. 261 sgg; Anna Imelde Galletti, «Come Orlando conquistò Perugia», in *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia*, Padova, Interbooks, 1987; Hannelore Zug Tucci, *ivi*, pp. 305-319.

<sup>7</sup> Cfr. Roberto Bizzocchi, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna* Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 190-191.

<sup>8</sup> Felice Ciatti, *Delle memorie annali et istoriche delle cose di Perugia*, Perugia, appresso Angelo Bartoli, 1638 (cfr. Olga Marcacci Marinelli, «Lo stemma di Perugia», *Perusia* febbraio-marzo 1950).

<sup>9</sup> Cfr. Alessandro Savorelli, «L'origine dello stemma di Napoli tra arte storia e mito», *Napoli nobilissima*, XXXVIII (1999), pp. 185-194; Giorgio Aldrighetti, *Città di Chioggia. La storia del suo stemma*, Chioggia, Libreria Ed., 1990; Alberto Paolo Torri, *Gli stemmi e i gonfaloni delle province e dei comuni italiani*, Firenze, Nocchioli, 1963 p. 662; Vincenzo Coppi, *Annali memorie et huomini illustri di San Gimignano...*, Firenze, Bindi, 1695, p. 31, 36, 125. Per un inesauribile inventore barocco di favole araldiche cfr. p. e. Giulio Cesare De Beatiano, *Il Mercurio araldico in Italia. Compendioso blasone di tutte le Province, e città d'Italia...*, Venezia, Pezzana, 1686. Per le leggende sullo stemma fran-

Ma dunque, di nuovo, perché proprio quella determinata insegna apocrifa ascritta ai Goti? La risposta è abbastanza semplice: il contemporaneo del Bonfigli vi avrebbe letto, senza doverci riflettere troppo, non il blasone -inverosimile, come tale- dei Goti, ma, più semplicemente, quello (identico) di una potente e vicina monarchia: esattamente come noi oggi riconosciamo dal contesto (in un *affiche*, o *spot*, in un'opera d'arte o nella sequenza di un film), elementi di una simbologia geopolitica a tutti nota (le *stelle e strisce*, il *tricolore*, l'*Union jack*, la *falce e il martello*, il *sole* della bandiera giapponese etc.). I «pali» gialli e rossi delle insegne di guerra dei Goti, non sono infatti, in realtà, nient'altro che l'arme dinastica dei Re d'Aragona e di Napoli, rese note ovunque in Italia dai fasti del grande Alfonso: arme «oro e fiamma, cioè addogata per lungo ad oro e vermiglia», come aveva scritto già nel primo Trecento il fiorentino Giovanni Villani nella sua *Cronaca* (VII, 76). Per l'automatismo psicologico dell'associazione quel segno non poteva allora non richiamare gli Aragonesi, esattamente come per noi oggi, per esempio, *stelle e strisce* hanno un significato univoco e obbligato.<sup>10</sup>

Ciò che è importante notare è che il parallelo mitologico Goti=Aragonesi non è un'invenzione arbitraria del pittore, ma un elemento mitografico consolidato da una costante tradizione letteraria diffusa anche in Italia. Solo qualche esempio in proposito. Senza risalire al titolo, per noi significativo, della *Historia de rebus Hispaniae sive Historia Gothica*, opera duecentesca di R. Ximénez de Rada<sup>11</sup> (e si rammenti comunque la *Historia Gothorum* di Isidoro di Siviglia), si considerino più in particolare le seguenti due testimonianze: la prima è la *Cosmographia* di Pio II Piccolomini, ove, a conclusione della descrizione del Regno di Napoli, e dell'elogio dei re aragonesi, si legge che essi sono «dell'autentica stirpe dei Goti». Ma vale la pena scorrere il passo completo nella versione originale:

Vera Gothorum soboles, ex quibus derivatum esse regium Hispaniae sanguinem, unde Alphonsi origo est, haud quaquā ambigunt. Illis & praelio vincere & regna sibi subijcere proprium fuit. Quorum vestigia Ferdinandus imitatus, haud dissimilem filium genuit, quando & ipse Arragoniam, Cathaloniam, Valentiam, Siciliam: Alphonsus vero eam Italiae partem, quae olim Magna Graecia dieta est, pugnando, instando, vincendo sibi subiecit et magister Italiae pacis factus, Hispanicarum quoque rerum moderator et arbiter esse videtur.<sup>12</sup>

---

cese cfr. p.e. Marc Bloch, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra* [1961], trad. it., 2ª ed., Torino, Einaudi, 1989, pp. 176 sgg.

<sup>10</sup> Anche il particolare dello scudetto a losanga potrebbe essere rivelatore: la forma è tipica dell'araldica catalano-aragonese.

<sup>11</sup> Cfr. Roberto Bizzocchi, *cit. a n. 7*, pp. 177-178.

<sup>12</sup> Enea Silvio Piccolomini (Pio II), *Opera quae extant omnia*, Basileae, ex Officina Henricpetrina, 1551 (reprint, Frankfurt a. M., 1967), p. 471.

Il riferimento leggendario al regno goto o visigoto si era trasmesso ai re della Spagna medievale, che si ritenevano gli eredi politici di quella monarchia abbattuta dagli arabi nel 711 d.C.: sotto i Carolingi, inoltre, la Gallia Narbonense, confinante con la Spagna, prese il nome di «Marca di Gothia». Ancora, a riprova che questo mito era ben noto -analogo a parecchi altri sulle genealogie fiabesche di case regnanti e principesche, che seguiteranno fino al tempo di Giambattista Vico e oltre-, ecco i versi cinquecenteschi di un poeta catalano, legato alla corte aragonese di Napoli, Benedetto Gareth, detto il Cariteo:

Rimembra dal principio la cagione,  
perché venne in Italia da la Iberia  
di Goti la progenie più che umana...  
Canterò fin a gli ultimi nepoti  
l'alta stirpe de' Goti:  
vedransi ne le mie rime leggiadre  
armate in pugna l'Aragonie squadre...<sup>13</sup>

Dunque, non v'è dubbio. Le torme di Totila che danno l'assalto a Perugia, sono raffigurate come gli antenati delle «Aragonie squadre»: gioco letterario, ingenuità storica o allusione d'altro genere, il contemporaneo del Bonfigli lo sapeva certamente, o era in grado facilmente di comprenderlo.

Sorge qui un problema per l'interprete: assegnare ai barbari assediati lo stemma della monarchia aragonese di Napoli è solo un divertimento erudito o un'allusione politicamente significativa? Sembra infatti inevitabile pensare a un'intenzione malevola nel parallelo Goti=Aragona, giacché i Goti non sono un riferimento mitologico neutro nell'affresco, ma la personificazione di un nemico mortale della città. E se teniamo presente la circostanza della caduta di Bisanzio, avvenuta nel 1453, si può anche menzionare il paragone tra la ferocia dei Turchi e quella -proverbiale- dei Goti, nell'opera di un contemporaneo e conterraneo del Bonfigli. Nel *De expugnatione constantinopolitana*, circa il 1455, Niccolò Tignosi da Foligno, città a poche miglia da Perugia, aveva esordito infatti con queste parole: «Gothos evertisse Romam insevisime adversus cives et populum et pene funditus effodisse, clara narrat historia».<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> *Le rime del Chariteo*, a c. di Erasmo Pèrcopo, II, Napoli, 1892, pp. 62,107. Sulla pratica delle genealogie fantastiche (di cui l'araldica apocrifia è spesso il corollario iconologico), tra falsari eruditi, storiografi, letterati, cfr. ancora Roberto Bizzocchi, *cit. a n. 7*.

<sup>14</sup> Niccolò Tignosi da Foligno, *De expugnatione constantinopolitana*, in Mario Sensi «Niccolò Tignosi da Foligno. L'opera e il pensiero», *Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Perugia*, IX (1971-1972), pp. 359-495: 423-431- p 423



L'idea che dietro la citazione simbolica ci sia un risvolto politico alimenta qualche suggestione. Se torniamo infatti alla scena delle esequie di S. Ludovico di Tolosa, santo eponimo della casa d'Angiò, il sospetto di una contrapposizione angioini/aragonesi, suggerita dalla vicinanza dei due riquadri, sorge spontaneo: fra gli interpreti c'è chi (pur non avendo notato la presenza delle insegne aragonesi) ha avuto modo di leggere tutta la composizione come una compatta dichiarazione politica filoangioina da parte del comune di Perugia e del suo artista.<sup>15</sup>

Che non si tratti di ima situazione inverosimile, appare evidente se si tiene presente che, se, come sembra, la scena dell'assedio è stata compiuta entro il 1462, siamo, cronologicamente, nel bel mezzo di un importante evento storico, e cioè nella fase più acuta dello scontro fra le due grandi monarchie mediterranee degli Angiò e degli Aragona: la guerra dinastica apertasi a Napoli dopo la morte di Alfonso d'Aragona nel 1458.<sup>16</sup>

È bene riassumere brevemente i fatti. La faida angioino-aragonese si era riaperta, dopo la vittoria di Alfonso I, nominato erede da Giovanna II, nel 1434-1442: Renato d'Angiò, duca di Lorena, conte di Provenza e re titolare di Napoli, non aveva mai rinunciato alle pretese sul regno e aveva ripreso le ostilità, contestando l'eredità di Giovanna II d'Angiò, e inviando una spedizione contro Napoli, al comando del figlio Giovanni. La guerra si combatté aspramente, dal 1460, sul territorio napoletano diviso e percorso dalle opposte armate. Nel primo anno di guerra gli Aragonesi avevano subito una grave disfatta militare a Sarno (luglio 1460). Nella primavera del 1462 Pio II, che pure aveva concesso l'investitura nel novembre del 1458 a Ferdinando (Ferrante) d'Aragona, frustrando le pretese del legittimismo angioino, sembrò ondeggiare e vagheggiare persino un clamoroso mutamento d'alleanze: ma pochi mesi -in agosto- gli angioini furono rovinosamente sconfitti a Troia nelle Puglie. Il conflitto si trascinò fino al 1464-1465 con la definitiva vittoria aragonese, che avrebbe rinviato di trent'anni le pretese dinastiche della casa di Francia sul regno di Napoli.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Così Mario Torelli, nella relazione su *Arcus Constantini: antico e programma iconologico nella cappella dei priori di Benedetto Bonfigli*, tenuta al Convegno "Benedetto Bonfigli e il suo tempo", Perugia 21-22 febbraio 1997: l'arco di Costantino che figura nel riquadro precedente quello delle esequie di S. Ludovico, può alludere alla *donatio* dell'imperatore romano e alla politica guelfa e filopontificia dei dinasti napoletani, da sempre alleati con la Chiesa, e interpretati dunque come i «nuovi Costantini».

<sup>16</sup> Sulla datazione dell'affresco cfr. Francesco Federico Mancini, *cit. a n. 1*, pp. 64-66; altri -in *Un pittore e la sua città, cit. a n. 7-* opta per il *terminus ante quem* del 1469.

<sup>17</sup> Sulla tutta la vicenda si vedano Emilio Nunziante, «I primi anni di Ferdinando d'Aragona e l'invasione di Giovanni d'Angiò», *Archivio storico per le province napoletane*, 1892 e sgg.; Ernesto Pontieri, *Per la storia del regno di Ferrante d'Aragona*, Napoli Morano, [s. d.], pp. 102-114; Giuseppe Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno annoino e aragonese*, Torino, Utet, 1992, pp. 626-665.

Uno degli episodi conclusivi della guerra è raffigurato in un'opera d'arte molto famosa, la cosiddetta "Tavola Strozzi" del Museo di Capodimonte a Napoli, che rappresenta l'ingresso nel porto di Napoli della flotta aragonese reduce dalla battaglia navale di Ischia, e recante i trofei della vittoria sugli angioini. È da sottolineare che l'individuazione dell'episodio che sta alla base di questo dipinto, fu consentita proprio dall'esame, decisivo, condotto da V. Spinazzola nel 1910, dei dettagli araldici contenuti nell'opera.<sup>18</sup>

La citazione dello stemma aragonese e il contrasto *gigli/pali*, nell'affresco del Bonfigli, in quella determinata congiuntura politica, potrebbe dunque, al di là del parallelo mitologica, contenere un'implicita allusione alla guerra per Napoli. Perugia, storicamente filoguelfa da sempre, dunque filoangioina, avrebbe potuto scegliere di alludere in un dipinto che si trova nel cuore politico della città, ad una sua scelta di campo in favore della dinastia francese, identificando nei Goti, suoi mitici nemici, la monarchia aragonese.

Qualche cautela critica, tuttavia, prima di concludere in questo senso, è d'obbligo. La guerra di Napoli fu un esempio cospicuo di conflitto gestito prevalentemente dalle diplomazie, giacché gli stati italiani si guardarono bene dall'intervenire, anche se per lo più parteggiarono per l'Aragona: ma ciò, non in ossequio al rispetto di qualche principio o patto d'alleanza, bensì per considerazioni del tutto pragmatiche, legate prevalentemente alla volontà di non alterare (e l'intervento di un principe francese lo faceva) l'equilibrio prezioso della pace di Lodi (1454). La sottile trama in tessuta tra gli Sforza, i Medici e il Papa finì per favorire indirettamente la causa aragonese: le speranze degli Angiò e della monarchia francese che quell'impresa (in cui non mancano tratti romantico-cavallereschi, tipici della figura di re Renato) potesse risvegliare una sorta di sopita nostalgia "guelfa" non furono ben riposte. Tanto più che il Pontefice aveva preso l'iniziativa: Pio II infatti, succedendo a Callisto III -nemico giurato degli Aragona-, non nascose il suo aperto appoggio a Ferdinando. La lunga, caotica agonia della dinastia angioina, dilaniata da congiure e guerre intestine per un secolo, aveva del resto eroso per tempo la fiducia negli ex-alleati guelfi ed antichi tutori della causa della Chiesa.

Incertezze, oscillazioni politiche e sussulti, tuttavia, non mancarono: «si dovette all'assidua azione moderatrice di Francesco Sforza su Cosimo de' Medici, se il governo fiorentino» -per la sua antica francofilia guelfa- «non dette apertamente aiuti all'angioino».<sup>19</sup> I Priori di Firenze, ossia la più alta magistratura del governo della potente repubblica toscana -poi dissuasi da Cosimo de' Medici- si accingevano in effetti nel 1459 a concedere appoggi

---

<sup>18</sup> Cfr ora in proposito la sintesi di L. Di Mauro, *La Tavola Strozzi*, Napoli, De Rosa 1992, con la relativa bibliografia.

<sup>19</sup> Ernesto Pontieri, *cit. a n. 17*, pp. 102-114.

finanziari a Giovanni d'Angiò, così come Venezia, ripigliando il tradizionale atteggiamento filoangioino assunto durante la prima fase della controversia e della guerra diciassette anni prima. Lo stesso Pio II, come s'è detto, ebbe un significativo momento di incertezza nel 1462, quando le sorti della guerra sembrarono inclinare a favore di Giovanni d'Angiò, meditando momentaneamente un clamoroso cambio di alleanze.

In questo quadro generale, non pare affatto improbabile che anche a Perugia vi fossero tendenze politiche contrastanti: il celebre condottiero perugino Jacopo Piccinino per esempio, erede della consorteria di Braccio da Montone, che aveva forse ancora qualche influenza nella città umbra, combatteva al fianco di Giovanni d'Angiò e mise in difficoltà a lungo gli Aragonesi, guerreggiando tra Puglie ed Abruzzo: nel 1465 sarebbe stato ucciso a Napoli (nella migliore tradizione della politica rinascimentale!), fatto che non può non aver suscitato qualche emozione a Perugia.

Di una specifica posizione ufficiale di Perugia sulla questione, tuttavia, poco può dirsi: la città non era più indubbiamente la repubblica semindipendente di un secolo prima, fanaticamente filoangioina, e la politica dell'oligarchia locale, saldamente al potere dal 1416, era di completo allineamento al governo del Papa, non più in ordine alle ideologie medievali, bensì a garanzia della conservazione dei propri privilegi e dello *statu quo* interno. Quasi niente si ricava dalle coeve cronache perugine e dai memorialisti dell'epoca, significativamente assorbiti dall'interesse per i fatti domestici. Qualche vaga espressione di diffidenza nei *Commentarii* di Pio II, può far supporre che i perugini fossero politicamente non del tutto affidabili a riguardo delle vicende napoletane, e dunque ostili all'atteggiamento filoaragonese del papa. Ma se qualche umore filoangioino ci fu, sia soggettivo, che di gruppi d'opinione -in dissenso dalla politica papale e in analogia con le propensioni degli oligarchi fiorentini (antico e quasi stabile punto di riferimento della politica perugina)-, è più probabile che fosse di stima, di tradizione o di carattere sentimentale, più che pragmatico.

L'equiparazione Goti=Aragonesi nei dipinti del Bonfigli rimane perciò a mezza via tra notazione erudita e una larvata (ma non certa) sfumatura polemica attribuibile alla committenza, il cui accertamento, tuttavia, richiederebbe altre indagini documentarie. Certo il contemporaneo, non avrebbe potuto per suo conto non notare l'implicito accostamento angioini-aragonesi, se non altro per la tradizione politica della città, per il contesto conflittuale in cui compare lo stemma aragonese, e per le notizie che giungevano dalla guerra nel meridione d'Italia.

Eppure, l'intera sezione dell'affresco, coi tre grandi riquadri che abbiamo analizzato, consente in fondo una lettura non necessariamente *engagée* nel programma di ima (in parte anacronistica) apologetica guelfa. Letti in sequenza, i dettagli araldici delle tre scene avrebbero potuto anche solo sugge-

rire all'osservatore contemporaneo il percorso simbolico di una sorta di rassicurante *filosofia della storia* della città, di pregnante significato *apotropaico*: nelle prime due scene, i simboli delle antiche monarchie, amica l'una -quella degli Angiò- ma tramontata, virtualmente ostile l'altra, l'aragonese (almeno per l'allusivo *souvenir* letterario-blasonico); nella terza scena gli accenni alle monarchie rivali scompaiono, ma rimane il segno di una Perugia *eterna* (simboleggiata dalla tarsia con gli stemmi perugini e pontifici, messa ben in evidenza), che sopravvive alle sorti dei monarchi e alla ferocia dei tiranni, sotto la paterna e benevola tutela papale e nel segno della sua fede religiosa. Gli imperi cadono: quello Angioino, quello dei Goti (o Goti/Aragonesi, che troveranno sulla loro strada un Narsete e un Giustiniano), ma Perugia e la Chiesa *restano*. L'ideologia e il programma politico dell'antica declinante città-stato umbra e della classe politica al potere all'epoca degli affreschi del Bonfigli, non avrebbero potuto essere espressi con maggior nitidezza.

Quello che appare certo è che, qualunque significato politico-ideologico rivesta, l'elemento araldico dello scudo e delle bandiere aragonesi non è un dettaglio casuale o decorativo nella composizione dell'affresco: ma riflette intenzioni esplicite nel pittore e dettate probabilmente dalla committenza. Scriveva uno scrittore portoghese che spesso «gli uomini sono incapaci di dire chi sono se non possono addurre di essere un'altra cosa...»<sup>20</sup> È questa una rigorosa definizione dell'essenza di ciò che è *mito* e di ciò che è *apocrifo*, aspetto a sua volta particolare della prassi *dell'homo* in quanto *animal symbolicum*. L'assedio di Perugia dipinto dal Bonfigli, col suo miscuglio di storia, mitologia civica e leggenda agiografica, coi suoi messaggi araldici apocrifi e le probabili sottili allusioni politiche, ne è un esempio illuminante.

---

<sup>20</sup> José Saramago, *Storia dell'assedio di Lisbona*, 4<sup>a</sup> ed., Milano, Bompiani, 1998, pp. 34-36.