



## Scultura in forma di scudo. Intorno a un trofeo militare, al dialogo tra le arti e al paragone tra Genova e Venezia nell'autunno del Trecento

*Fulvio Cervini*

Università degli Studi di Firenze

Il 22 giugno 1380 i veneziani ripresero Chioggia dopo un lungo assedio che aveva sfibrato tanto i vincitori quanto i loro storici avversari genovesi. Il Doge Andrea Contarini fece più di quattromila prigionieri, si impadronì di diciannove galere con insegne e munizioni, e celebrò un trionfale ritorno in patria. La prodezza veneziana riequilibrò le sorti di un conflitto che aveva visto prevalere inizialmente Genova, alleata dei Carraresi di Padova, vittoriosa a Pola, a Trieste e nella stessa Chioggia, e dunque arrivata a minacciare Venezia praticamente alle porte di casa. Ma entrambe le potenze erano ormai stremate, sicché la conquista di Chioggia fu premessa dei negoziati di pace che si svolsero a Torino l'anno seguente, con la mediazione di Amedeo VI di Savoia, il Conte Verde<sup>1</sup>. L'entrata solenne a Venezia di un Contarini carico di gloria e di prede belliche sarà evocata due secoli dopo dalla grande tela di bottega veronesiana in Palazzo Ducale; ed è singolare che nel medesimo turno di tempo, in un clima di rivisitazione ideologica delle passate glorie alimentato da una congiuntura geopolitica in cui il primato veneziano nel Mediterraneo orientale era seriamente compromesso dall'Impero Ottomano, Francesco Sansovino rammenti nel suo celebre *Diario* come in casa Contarini fosse tuttora degno di ammirazione un prezioso cimelio di quel conflitto lontano nel tempo, ma non nello spirito:

“Et portò parimente come precipuo trofeo, oltre a tant'altre bandiere tolte a gli avversari, lo Scudo del Capitano Generale de Genovesi, fatto di cuoio cotto, secondo l'uso di quell'età, dove era di rilievo S. Giorgio a cavallo (insegna propria della comunità di Genova) lavorato di gesso e di stucco, e dorato, il quale con la Promissione Ducale, e con altre cose di prezzo, si serbano da Francesco e Hieronimo Contarini già figliuoli di Bertucci, e nipoti di Domenico da S. Apostoli, discendenti de i parenti più stretti

del detto Doge, e hoggi eredi del nome e della gloria di lui”<sup>2</sup> (fig. 1).

Secondo Sansovino, il Doge avrebbe dunque avuto dalla Serenissima il privilegio di tenere presso di sé un'insegna già appartenuta al comandante genovese (il riferimento è molto probabilmente ad Ambrogio Doria, arresosi il 13 luglio 1380 a Torre Bebbe, l'ultimo baluardo genovese), godendo di una valorizzazione dei condottieri vittoriosi che non è frequente nel protocollo della repubblica veneziana, sempre attenta a evitare eccessi personalistici, e dunque tanto più significativa. Perché se Contarini, che morirà nel 1382, sarà sepolto a Santo Stefano in sobrio ma dignitoso monumento, all'ammiraglio Vittor Pisani, principale artefice del successo, sarà tributato in

1. *Scudo da parata con san Giorgio e il drago*. San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, inv. Σ. O. 3068.





Sant'Antonio addirittura un monumento con la sua effigie stante, in armatura (corpo di pietra e testa di marmo)<sup>3</sup>. Nel 1767 lo scudo era ancora in casa di Tommaso Contarini, perché viene non solo citato (riportando le parole di Sansovino), ma persino raffigurato attraverso un'incisione anonima<sup>4</sup> (fig. 2) che permette di riconoscerne il medesimo oggetto che sarà acquistato nel secolo seguente da Alexander Basilewsky attraverso una dinamica che non conosciamo: un pannello triangolare leggermente concavo, di legno, stucco e tela (non di cuoio cotto come voleva Sansovino, pur avendone una certa apparenza), vivacemente colorato e dorato (e oggi coperto da una vernice assai lucida) dove un cavaliere a rilievo altissimo investe un drago: il fondo è ornato come una miniatura o un sigillo, ma le zampe poggiano su un suolo marrone che par melmoso. Lo scudo di San Giorgio è pubblicato al n. 124 del *Catalogue raisonné* di Darcel e Basilewsky nel 1874, e corredato da una litografia a colori che riporta pure un'iscrizione in volgare veneziano, ritenuta cinquecentesca, che in Casa Contarini era esposta accanto allo scudo<sup>5</sup>. Essa ricorda la presa di Chioggia con qualche inesattezza: a parte l'esagerazione del numero di caduti e prigionieri, il 1368 non è ovviamente l'anno della battaglia di Chioggia, ma quello in cui Contarini diventa doge. L'errore è ripreso dalla scheda, in cui si aggiunge che lo scudo era l'insegna della galea ammiraglia della flotta genovese, laddove né il cartiglio né Sansovino

parlano di un'insegna navale. Il fatto poi che lo scudo risulti "tolto al zeneral Doria" ha generato una didascalia in cui si parla esplicitamente di *Ecu des Doria*, laddove san Giorgio è patrimonio non tanto dei Doria (che sul blasone avevano un'aquila ad ali spiegate), ma della stessa Repubblica di Genova, che da tempo lo aveva posto su scudi e bandiere.

Confrontando le due incisioni, balzano agli occhi alcune differenze. Non ci riferiamo alla diversa fedeltà dispiegata da un artista del Settecento e da uno dell'Ottocento nel riprodurre forme medievali (in diversa misura, sono entrambi "infedeli", ma non possiamo chiedere loro la puntualità di un rilievo fotografico), e che finisce per penalizzare la versione del 1767; quel che non sembra tornare è che nel 1874 viene raffigurato uno scudo triangolare portato sul braccio sinistro ed alzato a protezione del volto che nel 1767, come oggi, non risulta. In sua vece si rileva anzi una lacuna che sembra corrispondere proprio allo scudo, forse reinserito – e poi rimosso – durante un restauro del secolo XIX. Uno scudo doveva essere previsto fin dall'origine, ma in guisa di applique, e dunque intrinsecamente fragile. Nel Settecento Giorgio combatteva poi con una lancia, laddove oggi vediamo una spada documentata già nel 1874. Se restauro c'è stato, non è così evidente – arma e braccio sembrano avere la stessa materia e la stessa epidermide del resto del corpo – e dunque potrà ammettersi un fraintendimento del primo incisore, ovvero la volontà di rendere meglio intelligibile l'immagine di un santo che di solito affronta il drago con la lancia.

Accertato che l'oggetto dispone di un'interessante tradizione, e non compare dal nulla come i numerosissimi esercizi di stile ottocenteschi in tema di armi e armature, la ragguardevole qualità plastica e l'eccezionalità dell'impaginato hanno sollevato dubbi sul fatto che quanto vediamo sia da riferire, almeno in parte, al tardo Trecento. Legittime, dunque, le cautele di Eduard Lenc, che suggeriva l'ipotesi di un restauro cinquecentesco (ripresa poi da Jurij Efimov nel catalogo della mostra torinese) a suo dire motivato anche dalla relativa modernità delle parti di ornato e dell'armamento, più pertinente al secolo XV<sup>6</sup>. Questo restauro potrebbe addirittura essersi spinto fino ad una ricostruzione integrale dell'oggetto.

L'ipotesi di un rifacimento storicistico si direbbe tuttavia estranea alla sensibilità di un armatore o di uno scultore veneziano del Cinquecento,



sempre che non avesse davanti agli occhi un modello da copiare più o meno fedelmente. La stessa quadrettatura del fondo non è assimilabile in senso stretto alle simili partizioni attestata nel Cinquecento e decorate con grotteschi motivi incisi (come la tedesca targhetta per giostrare all'italiana dell'Armeria Reale di Torino, C 85), ma trova non pochi addentellati gotici; e l'armatura del cavaliere, per quel poco che se ne vede sotto la cotta svolazzante, sembra non tanto un'armatura completa di pieno XV secolo, quanto un congegno in cui scelte piastre rinforzano un usbergo di maglia di ferro, in linea con le consuetudini del tardo XIV. La stessa ampia gualdrappa del cavallo, coperta di scudi triangolari che riproducono la foggia dello scudo tridimensionale, appartiene pure a un'iconografia trecentesca più che tardoquattrocentesca.

Può semmai destare perplessità la foggia dell'elmo, che pare una via di mezzo tra un copricapo pentolare "a storo" (*Topfhelm*) e un bacinetto privo di celata (sempre che non fosse coperta parzialmente dallo scudo, cosa che spiegherebbe anche la scarsa definizione del volto); e soprattutto è decorato da bande su cui si aprono grandi castoni che tornano anche sulla testiera del cavallo e che in origine dovevano essere integrati da smalti, paste vitree o perline in cristallo di rocca come quelle che si vedono alle intersezioni dei riquadri sul fondo. Questo dettaglio ci conferma che era intenzione dell'artista non tanto rappresentare elmo e testiera in termini realistici, ma assimilare entrambi – e dunque lo scudo stesso – a un oggetto d'arte sontuaria, come se si trattasse non di elementi d'armatura, ma di pezzi d'oreficeria. Se non conosciamo elmi da combattimento medievali carichi di gemme, può ammettersi un trattamento del genere su un oggetto destinato alla pompa e alla rappresentanza, che diventa aulico perché materiali preziosi – dorature e cristalli – vengono sovrapposti a materiali umili come legno, stucco, tela.

In verità desta non minore ammirazione la straordinaria potenza plastica del gruppo, dove l'esuberanza del cavaliere è assecondata dal cavallo, che non soltanto s'impenna sul drago, ma concorre ad annientarlo mordendolo, quasi preparando il colpo di grazia che sta per venire dal brando di Giorgio; e come questo senso dinamico del volume, proprio di un rilievo alto e sapiente, trovi un mirabile equilibrio nella finezza delle incisioni, che percorrono con dovi-



3. *Sigillo di Filippo II l'Ardito*. Lille, Musée des Beaux Arts.

zia di carnosì motivi fitomorfi le vesti, le cornici dei riquadri e il bordo dello scudo, e propongono all'interno delle losanghe un medesimo tipo seriale di draghetto alato che torna a pausare i fogliami nei compassi del margine.

La nostra percezione di uno scudo medievale come di un punto di convergenza di scultura, pittura e oreficeria è certo falsata anche dalla mancanza di un'adeguata riflessione storiografica sull'argomento, che possa oltremodo riavvicinare il fronte delle armi a quello delle arti figurative. Nell'attesa di espandere e approfondire questa riflessione, rammenteremo che era gravido di gemme lo scudo funerario di Baldovino di Flandra, nutrito magari da suggestioni letterarie come quelle che passavano per lo scudo di Turpino o del saraceno Abime nella *Chanson de Roland*<sup>7</sup>. Lo scudo dell'Ermitage mostra tuttavia di discendere soprattutto da quegli scudi araldici – destinati dunque all'ostentazione del potere come alla celebrazione funeraria, e non alla battaglia – in cui la figura principale è in forte rilievo, e il fondo può essere animato da più bassi rilievi a pastiglia, in forma di racemi o quadrettature: si tratta di stilemi molto diffusi in area germanica, come documentano fra gli altri i diversi esemplari trecenteschi del Museo dell'Università a Marburg<sup>8</sup>, ma trovano una sponda efficace nelle lastre in pietra del Tre-Quattrocento così diffuse anche in area italiana (e per rendersene conto basti uno sguardo al cortile del Bargello a Firenze). Quando non va in guerra ma rappresenta un uomo e una stirpe, lo scudo è spesso trattato come una scultura. Che tuttavia vi si aggiunga stavolta una forte connotazione miniaturistica e sontuaria è comprovato dal confronto col sigillo di Filippo II l'Ardito, duca di Borgogna (1342-1404; è il celebre committente, fra l'altro, della Certosa di

Champmol a Digione) nel Musée des Beaux-Arts di Lille, dove il cavaliere non solo galoppa contro un fondo quadrettato, ma fornisce anche un discreto riscontro per l'impostazione della figura e la foggia di armamento e accessori<sup>9</sup> (fig. 3); non diversamente, in fondo, da quanto suggerisce il sigillo di Amedeo VII di Savoia, che proprio a modelli internazionali sembra aver guardato<sup>10</sup>. Se consideriamo che la partitura reticolare del piano di fondo discende da una lunga tradizione che tocca sia miniatura e vetrate soprattutto di parte francese sia la scultura monumentale del jubé di Bourges sul medio Duecento (integrata da vetri dipinti), e in area ligure si trova anche sul fondo dei dolenti della Croce dell'abbazia della Cervara (*post* 1361)<sup>11</sup>, vien da credere che l'artefice dello scudo Basilewsky volesse competere proprio con un manufatto di oreficeria, superando anche la più asciutta definizione plastica dell'iconografia di san Giorgio che nel corso del Trecento viene messa a punto dalla scultura monumentale genovese – per esempio nel rilievo sul fianco sud della Cattedrale di San Lorenzo – e nel secolo seguente trionfa su architravi e sovrapporte<sup>12</sup>. La distanza da questi esiti sarà sancita anche dalla circostanza fondamentale che lo scudo è opera di un artista che lavora per via di porre, e fa scultura prima col segno, l'oro e il colore che con la brutta materia. Si può dunque scommettere sul fatto che la tradizione veneziana abbia un fondamento di verità, e che il nostro scudo sia un oggetto ancora in larga parte trecentesco e di fattura genovese. Per renderlo meno sorprendente bisognerà riflettere sul fatto che Genova era fra Due e Quattrocento anche un grande laboratorio di produzione, decorazione e smercio di scudi – tuttora ricordato dalla toponomastica (via Scurreria per *scutaria*)

malgrado la pressoché totale scomparsa dei manufatti – cui i pittori dedicavano non poche energie. Gli stessi documenti pubblicati da Federigo Alizeri andrebbero forse riletti in una diversa prospettiva storico-artistica, attenta anche alla cultura materiale: a Genova dipingere scudi doveva infatti essere non un ripiego da mestieranti, ma una voce forte – se non una delle eccellenze – della pratica figurativa<sup>13</sup>. Un laboratorio certo locale per dislocazione, ma “internazionale” e “multimediale” per vocazione<sup>14</sup>.

E molto felice, a quanto sembra, nel produrre testimoni insigni di un'arte di stato che diventano particolarmente ambiti dagli avversari in caso di conflitto. Quegli avversari – lo ricorda ancora Sansovino – che amavano appendere in San Marco gli scudi con i blasoni dogali<sup>15</sup>. Proprio la guerra di Chioggia inasprì il fenomeno della sottrazione reciproca di reliquie da un campo e dall'altro, con i veneziani che arrivarono fin a Portovenere per trafugare i presunti resti di San Venerio<sup>16</sup>; e naturalmente valorizzò la cattura e la conservazione delle insegne monumentali. In tal senso lo scudo finito in casa Contarini bilancia idealmente i due leoni marciani in pietra predati dai genovesi durante lo stesso conflitto a Pola e a Trieste, e tuttora visibili in San Marco al Molo e in Palazzo Giustiniani<sup>17</sup>. E sembra che proprio il buon esito della guerra di Chioggia abbia indotto Venezia a innalzare una statua in onore di san Teodoro, sulla colonna del molo accanto a quella di san Marco<sup>18</sup>: non per caso, un guerriero vincitore di draghi, come il Giorgio degli avversari storici. Ora vinto ma tesaurizzato sotto forma di scudo, a perpetua memoria di un'arte della politica e della guerra che sapeva esprimersi attraverso una raffinata civiltà delle forme.

## NOTE

<sup>1</sup> Per un quadro generale: Balard 1997, soprattutto pp. 115-116.

<sup>2</sup> Sansovino 1581, p. 241.

<sup>3</sup> Wolters 1976, pp. 204-205; e Fortini Brown 1997.

<sup>4</sup> Serie 1767, p. 40.

<sup>5</sup> Darcel, Basilewsky 1874, pp. 46-47, tav. XX.

<sup>6</sup> *Il collezionista* 2013, p. 99.

<sup>7</sup> Gaier 1999. Lo scudo di Baldovino si trovava nell'abbazia cistercense di Notre Dame de Flines presso Douai, fondata nel 1234 da Margherita, figlia di Baldovino. Descritto e disegnato da Antoine de Succa al principio del XVII secolo, scomparse molto probabilmente al tempo della rivoluzione.

<sup>8</sup> E archiviati nella fototeca della stessa Marburg, consultabile on-line all'indirizzo [www.bildarchiv.de](http://www.bildarchiv.de).

<sup>9</sup> Impronta di cera, diametro mm 103. Inventario S1, cliché 08-518130 Reunion Musée Nationaux-Grand Palais.

<sup>10</sup> Se ne veda l'impronta in cera verde che correda il contratto stipulato nel 1386 tra Amedeo VII e lo stesso Filippo di Borgogna, relativo al matrimonio dei figli, e conservato nell'Archivio di Stato a Torino (scheda di Luisa Gentile e Andrea Calzolari, in *Le stanze di Artù* 1999, pp. 200-201).

<sup>11</sup> Vedi la scheda di Giuliana Algeri in Algeri (a cura di) 2003, pp. 62-64. Ma soprattutto, per il contesto culturale dell'oreficeria ligure, Di Fabio 1991.

<sup>12</sup> Müller Profumo 1992, pp. 65-91; sull'araldica civica nel medioevo genovese, cfr. soprattutto Pavoni 1983 e Di Fabio 1989.

<sup>13</sup> Alizeri 1870-80. Lo spazio impedisce qui di dire altro, ma l'argomento è in fase di studio a cura di chi scrive.

<sup>14</sup> Sul contesto santuario della Genova tardomedievale cfr. Di Fabio 2007.

<sup>15</sup> Sansovino 1581, p. 134.

<sup>16</sup> Polonio 2001, pp. 389-390.

<sup>17</sup> Müller 2002, pp. 78-79.

<sup>18</sup> Rigon 2001, pp. 408-411.

## BIBLIOGRAFIA

- Algeri G. (a cura di), *Il Museo Diocesano di Chiavari. La comunicazione della fede attraverso l'arte*, Sagep, Genova 2003.
- Alizeri, F., *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Sambolino, Genova 1870-1880.
- Balard M., *La lotta contro Genova*, in Arnaldi G., Cracco G., Tenenti A. (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, III, *La formazione dello stato patrizio*, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, Roma 1997, pp. 87-126.
- Il collezionista di meraviglie. L'Ermitage di Basilewsky*, a cura di E. Pagella, T. Rappe, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 7 giugno-13 ottobre 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.
- Darcel A., Basilewsky A., *Collection Basilewsky. Catalogue raisonné précédé d'un Essai sur les arts industriels du I<sup>er</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Morel, Paris 1874.
- Di Fabio C., *Mercato suntuuario e committenza artistica tra Genova, Lombardia, Francia, Borgogna e Inghilterra nell'autunno del medioevo. "Spie" e tipologie*, in Natale M., Romano S. (a cura di), *Entre l'empire et la mer. Traditions locales et échanges artistiques, Moyen-Age-Renaissance*, atti del convegno (Losanna, 22-23 marzo, 19-20 aprile, 24-25 maggio 2002), Viella, Roma 2007, pp. 11-40.
- Di Fabio C., *Oreficerie e smalti in Liguria fra XIV e XV secolo*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", XXI, 1991, 1, pp. 234-274.
- Di Fabio C., *La scultura bronzea a Genova nel Medioevo e il programma decorativo della Cattedrale nel primo Trecento*, in "Bollettino d'Arte", s. VI, LXXVI, 1989, 55, pp. 1-44.
- Fortini Brown P., *Committenza e arte di stato*, in Arnaldi G., Cracco G., Tenenti A. (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, III, *La formazione dello stato patrizio*, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, Roma 1997, pp. 783-824.
- Gaier C., *The Lost Shield of Baldwin of Flanders and Hainaut, First Latin Emperor of Constantinople*, in Nicolle D. (a cura di), *Arms and armour of the crusading era, 1050-1350. Western Europe and the crusader states*, Greenhil, London 1999, pp. 91-96.
- Müller Profumo L., *Le pietre parlanti. L'ornamento nell'architettura genovese 1450-1600*, Banca Carige, Genova 1992.
- Müller R., *Sic hostes Janua frangit: Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2002.
- Pavoni R., *I simboli di Genova alle origini del Comune*, in *Saggi e documenti*, III, Civico Istituto Colombiano, Genova 1983, pp. 31-64.
- Polonio V., *Devozioni di lungo corso: lo scalo genovese*, in Ortalli G., Puncuh D. (a cura di), *Genova, Venezia, il Levante nei secoli XII-XIV*, atti del convegno internazionale di studi (Genova-Venezia, 10-14 marzo 2000), in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", XLI, 2001, I, pp. 349-394.
- Rigon A., *Devozioni di lungo corso: lo scalo veneziano*, in Ortalli G., Puncuh D. (a cura di), *Genova, Venezia, il Levante nei secoli XII-XIV*, atti del convegno internazionale di studi (Genova-Venezia, 10-14 marzo 2000), in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", XLI, 2001, I, pp. 395-412.
- Sansovino F., *Venetia città mobilissima et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino*, Iacopo Sansovino, Venezia 1581 (rist. anastatica con premessa di A. Prosperi, Leading, Bergamo 2002).
- Serie de' Podestà di Chioggia*, Carlo Palese, Venezia 1767.
- Le stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, catalogo della mostra (Alessandria, Complesso conventuale di San Francesco, 16 ottobre 1999-9 gennaio 2000) a cura di E. Castelnuovo, Electa, Milano 1999.
- Wolters W., *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Electa, Venezia 1976.

## Sculpture in the shape of a shield. A war trophy, the concert of the arts and the relationship between Genoa and Venice in late fourteenth century

The shield representing Saint George and the dragon, purchased in Venice by Alexander Basilewsky, is not only a defensive weapon. In fact it is above all an interesting work of art, made of polychrome and gilded wood and plaster, which fuses sculpture, painting, jewellery and metalwork.

But it is also a valuable historical document. In Venice the shield is documented already in 1581, and then in 1767, as an important military trophy of so-called war of Chioggia, won by Venice against Genoa in 1380. This paper reviews the history of the object and proposes, as a working hypothesis, that the shield has been made in Genoa, which was in the middle ages a remarkable international center for the production of weapons, and especially of shields.