



edioevo



uropeo

RIVISTA DI FILOLOGIA E ALTRA MEDIEVALISTICA



5/2 - 2021

DIREZIONE

Roberta Manetti (Università di Firenze), Letizia Vezzosi (Università di Firenze)
Saverio Lomartire (Università del Piemonte Orientale), Gerardo Larghi

COMITATO SCIENTIFICO

Mariña Arbor Aldea (Universidad de Santiago de Compostela)
Martin Aurell (Université de Poitiers - Centre d'Études Supérieures de Civilisation
Médiévale)
Alessandro Barbero (Università del Piemonte Orientale)
Luca Bianchi (Università di Milano)
Massimo Bonafin (Università di Genova)
Furio Brugnolo (Università di Padova)
Marina Buzzoni (Università Ca' Foscari, Venezia)
Anna Maria Compagna (Università di Napoli Federico II)
Germana Gandino (Università del Piemonte Orientale)
Marcello Garzaniti (Università di Firenze)
Saverio Guida (Università di Messina)
Wolfgang Haubrichs (Universität Saarland)
Marcin Krygier (Adam Mickiewicz University in Poznań, Polonia)
Pär Larson (Dirigente di ricerca CNR)
Roger Lass (Cape Town University and Edinburgh University)
Chiara Piccinini (Université Bordeaux-Montaigne)
Wilhelm Pötters (Universität Würzburg und Köln)
Hans Sauer (Wyzsza Szkola Zarzadzania Marketingowego I Jezykow Obcych W
Katowicach - Universität München)
David Scott-Macnab (University of Johannesburg, SA)
Elisabetta Torselli (Conservatorio di Parma)
Paola Ventrone (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Andrea Zorzi (Università di Firenze)

REDAZIONE

Silvio Melani, Silvia Muzzin, Silvia Pieroni

Medioevo Europeo is an International Peer-Reviewed Journal

ISSN 2532-6856

Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
Via Santa Reparata, 93 - 50129 Firenze
redazione@medioevoeuropeo-uniupo.com

Libreria Editrice Alfani SNC, Via Degli Alfani 84/R, 50121 Firenze

progetto grafico: Gabriele Albertini
impaginazione e layout: Luciano Zella

INDICE

Marialuisa Caparrini, <i>Miscellanee personalizzate e codici bimediali: i volumi di Claus Spaun del Kestner Museum di Hannover</i>	211
Laura Chinellato, <i>Nuove acquisizioni sulle policromie dell'altare di Ratchis. I colori dei lati minori</i>	227
Mauro de Socio, <i>La processione della volpe tra iconografia e Roman de Renart. Un appunto sul presunto legame tra branche 17 e branche 13</i>	257
Germana Perani, <i>Aquile inedite dall'antica Cattedrale di Laus: ipotesi ricostruttive e contesto monumentale</i>	275
Alessandra Petrina, <i>Carissime donne: Boccaccio's fabliaux for a new audience</i>	303
Recensioni	
<i>Il manoscritto Saibante-Hamilton 390</i> . Edizione critica diretta da Maria Luisa Meneghetti, coordinamento editoriale di Roberto Tagliani, Roma, Salerno ed., 2019, CCXVI + 622 pp. [Gerardo Larghi]	324
Cristian Bratu, « <i>Je, auteur de ce livre</i> ». <i>L'affirmation de soi chez les historiens, de l'Antiquité à la fin du Moyen Âge</i> , Leiden, Brill, 2019, XII+830 pp. [Gerardo Larghi]	328
Gerd Althoff, <i>Rules and Rituals in Medieval Power Games. A German Perspective</i> , Leiden, Brill, 2019, 282 pp. [Gerardo Larghi]	334
<i>Nel Duecento di Dante: i personaggi</i> , a cura di Franco Suitner, Firenze, Le Lettere, 2020, 412 pp. [Gerardo Larghi]	339
<i>La chronique de Geoffroi de Breuil</i> , a cura di Pierre Botineau e Jean-Loup Lemaitre, traduzione di Bernadette Barrière, annotazioni di Stéphane Lafaye, Jean-Marie Allard, Jean-François Boyer, Robert Chanaud, Catherine Faure, Luc Ferran, Évelyne Proust, Christian Rémy, Étienne Rouziès, Paris, Société de l'Histoire de France, 2021, XCIV+372 pp. [Gerardo Larghi]	344
Michel Lauwers, <i>Labeur, production et économie monastique dans l'Occident médiéval. De la Règle de saint Benoît aux Cisterciens</i> , Turnhout, Brepols, 2021, 600 pp. [Gerardo Larghi]	348

Miscellanee personalizzate e codici bimediali: I volumi di Claus Spaun del Kestner Museum di Hannover

ABSTRACT: nel corso del XV secolo la crescente scolarizzazione in Germania, con la conseguente attività scrittoria svolta da *Amateurschreiber*, e l'introduzione della stampa portano ad un aumento nella produzione di testi in volgare e alla costituzione di miscellanee personalizzate ad uso privato. Tra queste anche raccolte di tipo bimediale, cioè raccolte in cui testo manoscritto e testo a stampa sono assemblati all'interno dello stesso volume. A questo proposito sono di particolare interesse due codici un tempo di proprietà del mercante di Augusta Claus Spaun ed oggi conservati nel fondo incunaboli del Kestner Museum di Hannover con segnatura E(rnst) 73 e E(rnst) 128. I due volumi sono stati assemblati scegliendo testi, sia manoscritti che a stampa, affini sul piano tematico (inerenti alla grammatica e alla retorica/epistolografia) e sembrano essere strettamente collegati tra loro. Il presente contributo intende indagare struttura e contenuto dei due volumi nonché la logica che sta alla base della scelta dei testi accorpati al fine di capire se, oltre ad un mero interesse personale da parte del loro proprietario ed assemblatore, non sia possibile ipotizzarne anche un uso più specifico e "professionale".

ABSTRACT: during the 15th century, the widespread of schooling in Germany, and consequently the writing activity carried out by amateur writers, and the introduction of printing lead to an increase in the production of vernacular texts and to a creation of personalized miscellanies for private use. These also include bi-media collections, i.e. collections with both handwritten and printed texts assembled in the same volume. Two codices, once owned by the merchant Claus Spaun of Augsburg and now part of the incunabula collection of the Kestner Museum in Hanover (E(rnst) 73 and E(rnst) 128), are especially interesting. The two volumes have been assembled by selecting both handwritten and printed texts with a similar content, i.e. grammar, rhetoric and epistolography, and seem to be closely connected to each other. Aim of this article is to investigate structure and content of both codices in order to understand if they have been assembled by their owner not only for a mere personal interest, but for a more specific and "professional" purpose too.

PAROLE-CHIAVE: Amateurschreiber, codici bimediali, Claus Spaun, retorica, epistolografia
KEYWORDS: Amateur writer, bi-media collections, Claus Spaun, rhetoric, epistolography

1. Introduzione

Nella storia della codicologia tedesca il XV secolo rappresenta un periodo in cui si assiste ad un forte sviluppo nella produzione di testi in volgare dovuto, da un lato, ad una nuova forma di attività scrittoria che si diffonde proprio a partire dalla seconda metà del secolo con i cosiddetti *Amateurschreiber* (Schneider 1995: 13 e Schneider 1999: 69), dall'altro, all'invenzione della stampa che porta alla diffusione dei primi incunaboli e alla circolazione parallela di testi manoscritti e a stampa percepiti, fino agli inizi del XVI secolo, non come due media distinti, bensì come varianti di un unico *Texttransportmedium* (Wolf 2011: 5-6).¹ La coesistenza di testi manoscritti e a stampa porta con sé una compenetrazione dei due mezzi, i quali, pertanto, non solo coesistono l'uno accanto all'altro, ma anche l'uno nell'altro.

Per quanto concerne il primo aspetto, l'incremento della produzione di testi in volgare è certamente imputabile al fatto che l'attività scrittoria, un tempo appannaggio di copisti specializzati nella trascrizione di testi manoscritti, inizia ora ad essere affidata anche a *Lohnschreiber*, professionisti quali impiegati di cancellerie e notariati e *kathedrales*, che su commissione redigono scritti di vario genere e, al contempo, si occupano della corretta interpretazione di lettere, documenti e formulari epistolografici (Schneider 1995: 10-11 e Schneider 1999: 68). Parallelamente si assiste però anche al diffondersi di un'ulteriore forma di redazione di testi, privata ed individuale, da interpretarsi come conseguenza della crescente scolarizzazione in lingua tedesca successiva alla diffusione di scuole tedesche e private. Accanto alle *Lateinschulen*, cioè le cosiddette scuole di *humanità* (Trovato 2016: 26), in cui si insegnano le basi della lingua e della grammatica latina a coloro che sono destinati ad una carriera ecclesiastica o politica o ad uno studio di livello superiore nelle arti liberali (Hanschmidt 2005: 24), si istituiscono infatti, dal tardo XIII secolo e soprattutto tra XIV e XV secolo, anche le cosiddette *Deutsche Schulen*, la cui finalità è quella di impartire le nozioni fondamentali del leggere, dello scrivere e del far di conto (Hanschmidt 2005: 26) e che favoriscono sempre più l'alfabetizzazione di vari ceti sociali.² È in questo specifico contesto storico-culturale che si colloca la figura del cosiddetto *Amateurschreiber*, cioè del laico alfabetizzato che, mosso da un interesse personale, si cimenta e diletta nella trascrizione di testi di vario genere, da quelli letterari

¹ «Für die ersten Jahrzehnte wird man Handschriften und Drucke deshalb als zwei Seiten der einen Medaille 'Buchvervielfältigung und Texttransport' begreifen müssen: Hintergrund war die Literarisierung der Welt mit massiver Expansion des Buchbedarfs» (Wolf 2011: 19-20).

² La prima attestazione circa l'esistenza di scuole tedesche cittadine compare nel *Lübecker Schulvertrag* (6 agosto 1418), con il quale viene sancita l'istituzione di quattro *Schreibschulen*. Al 1456 risale invece il *Hamburger Schulvertrag*, che stabilisce la fondazione di quattro scuole al cui interno l'insegnamento doveva vertere sulla sola lingua tedesca; cfr. Grubmüller (2003: 892) e Bleumer (2000: 80-81).

a quelli religiosi, a quelli di carattere tecnico-scientifico (Schneider 1999: 69). Questa crescente attività scrittoria individuale implica come conseguenza l'incremento di raccolte miscellanee "personalizzate"³ destinate ad un uso privato da parte dello stesso copista, che non solo può nutrire un interesse letterario ma anche avere la necessità di disporre di manuali all'interno dei quali assemblare materiale utile per scopi pratici o professionali. Si tratta di un'attività scrittoria in cui riproduzione e fruizione del testo sono strettamente connesse tra loro e che, in una cultura ancora prevalentemente manoscritta, altera lo scopo stesso della trasmissione testuale non più finalizzata alla conservazione ma, piuttosto, all'impiego immediato del testo, come rilevato da Hausmann (2005: 752-753) per le raccolte di *ars dictandi*. Il testo, infatti, subisce modificazioni in fase di copiatura in base all'uso che si intende fare di quella copia specifica, di una sua utilizzazione concreta da parte del proprietario del volume, talvolta persino coinvolto in prima persona nell'attività scrittoria in qualità di *Amateurschreiber* (Schneider 1995: 14). Ad una tale personalizzazione in fase di copiatura corrisponde poi una produzione "artigianale" di interi volumi, in cui vengono assemblati fascicoli di manoscritti di diversa provenienza con lo scopo di costituire miscellanee proprie destinate ad un uso privato.

Con l'avvento, poi, della stampa, in cui riproduzione e fruizione sono da intendersi come processi non più collegati tra loro, bensì separati (Hausmann 2005: 754), anche esemplari impressi possono subire un analogo processo di personalizzazione da parte dei destinatari/fruitori, processo che non riguarda tanto l'alterazione della forma e/o del contenuto del testo, quanto l'uso della copia stessa: abbastanza frequenti sono infatti i casi di incunaboli, o parte di essi, che finiscono con il divenire parte di volumi assieme a fascicoli estrapolati da codici manoscritti, dando vita a raccolte di tipo bimediale (Wolf 2011: 17-18). L'attenzione nella realizzazione di queste raccolte non è rivolta alla trasmissione testuale attraverso un determinato mezzo, ma al contenuto che queste miscellanee bimediali devono avere: «Es geht in allen Sammlungen um die Texte, um die Informationen, um die Nachrichten und um das Wissen – egal aus welchem medialen Umfeld sie stammen» (Wolf 2011: 17). Si tratta pertanto di volumi che vedono due distinti media affiancati l'uno all'altro in cui, analogamente a quanto avveniva nella costituzione di miscellanee manoscritte, l'assemblaggio di testi non è casuale, ma basato su criteri di affinità tematica (Wolf 2011: 18).⁴

In questo contesto emblematica è la figura di Claus Spaun, nella sua doppia veste

³ Sulla diffusione, a partire dalla metà del XV secolo, di manoscritti a carattere pratico e destinati ad un uso privato cfr. anche Kiepe (1984: 184).

⁴ Oltre all'affinità tematica, un'ulteriore condizione necessaria per la realizzazione di volumi bimediali è la corrispondenza a livello di formato dei singoli fascicoli, da ritagliare e poi rilegare insieme; a questo proposito si rinvia a Wolf (2011: 18).

di *Amateurschreiber* e di assemblatore di raccolte anche di tipo bimediale, come emerge dalla sua collezione di codici ed in particolare dai volumi oggi conservati nel fondo incunabili del Kestner Museum di Hannover, di cui qui si vuole trattare specificamente.

2. Claus Spaun e la sua collezione di codici

Il nome di Claus Spaun (o Span) è menzionato nelle liste dei contribuenti della città di Augusta tra il 1500 ed il 1520 (anno in cui si presume sia morto) come facoltoso mercante, caduto poi (dal 1505 circa) in disgrazia a causa di un fallimento.⁵ Oltre a queste scarse informazioni, di Spaun sappiamo che è stato autore, copista amatoriale, collezionista di testi e assemblatore di volumi miscelanei destinati ad un uso privato, che testimoniano il suo indubbio interesse per la letteratura in lingua volgare di vario genere. In qualità di autore il suo nome è associato alla redazione di una *Märendichtung* di 392 versi intitolata *Fünzig Gulden Minnelohn* e tramandata nel codice Hs. Merkel 2° 966 (ff. 76r-77v) del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga, nella quale Spaun sviluppa il tema dell'adulterio e della restituzione del *Liebeslohn*.⁶ In questa sede, tuttavia, si intende analizzare la figura di Spaun come collezionista ed assemblatore di testi, basando l'indagine sui volumi della sua biblioteca personale.

A partire dal 1470 e fino al 1516 (Ott 2010: 633), infatti, Spaun inizia ad approntare miscellanee con testi in parte copiati direttamente di suo pugno come *Amateurschreiber*⁷ ed in parte realizzati con fascicoli estrapolati da manoscritti, poi rilegati insieme ed integrati con annotazioni personali ed immagini di diversa provenienza. In questo, il modo di procedere di Spaun rientra in quanto osservato da Karin Schneider (1995: 13-14) relativamente all'attività svolta da copisti amatoriali nella seconda metà del XV secolo proprio nella città del mercante, Augusta, che conferma «wie verbreitet literarisches Interesse, eigenständiges Sammeln verschiedener Gattungen und ein zum Teil eigenhändig zusammengeschriebener Bücherbesitz sowohl vor wie nach Einführung des Buchdrucks in dieser Stadt war».

Ad oggi sono note sei miscellanee personalizzate così costituite:

- Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 4° cod. 264. Databile tra il 1501 ed il 1520 e formato di 12 fogli cartacei, il codice, vergato da Claus Spaun (Gehrt 2005: 128; Schneider 1995: 26) e redatto in svevo orientale, ha un contenuto prevalentemente religioso: tramanda infatti testi della Confraternita di Santa Caterina, un canto dedicato alla santa,

⁵ Per le informazioni sulla vita di Claus Spaun si rimanda a Kiepe (1983: 455); Kully (1995: col. 32); Ott (2010: 633); Wunderle (2011); Jahn (2013: col. 1987).

⁶ Sul componimento di Spaun cfr. Roethe (1893: 70); Wunderle (2011); Jahn (2013: col. 1988).

⁷ A questo proposito cfr. Schneider (1995: 26).

un testo sull'origine del rosario ed una preghiera finale (Gehrt 2005: 128-130).

- Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Cim. 31 (già 4° cod. Halder 27). Riconducibile ad un arco temporale compreso tra il 1486 ed il 1520, il manoscritto, in parte formato con fascicoli estrapolati da altre miscellanee (Ott 1991), comprende 167 fogli cartacei, alcuni dei quali redatti dallo stesso Spaun. La lingua rimanda sia allo svevo orientale che al bavarese orientale. Sul piano contenutistico si tratta di un codice miscelaneo che, tra gli altri testi, tramanda le *Priameldichtungen*, i *Fastnachtsspiele*, detti e proverbi e il *Georgspiel* di Augusta (Kiepe 1984: 308-317; Ott 1991).

- Berlin, Staatsbibliothek, mgq 718. Il codice, di 76 fogli cartacei, è riconducibile al 1520 circa e contiene prevalentemente *Volkslieder* (Degering 1927: 125; Schneider 1995: 26).

- München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 407. Databile tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo e redatto da più mani, compresa quella di Spaun, in svevo orientale con tratti di bavarese mediano, il codice, in tutto composto di II+329 fogli cartacei, tramanda testi di *Fachliteratur*, tra cui estratti del *Pelzbuch* di Gottfried von Franken, il *Weinbuch* di Wilhelm von Hirnkofen, il *Branntweinbüchlein* di Hans Folz, estratti dello *Arzneibuch* di Ortolf von Baierland, ricette mediche ed il *Roßarzneibuch* di Meister Albrant (Schneider 1973: 180-185).

- Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. HR 131. Codice cartaceo di 293 fogli, riconducibile al 1494 e redatto da più mani in svevo-bavarese, tramanda perlopiù testi sentenziosi, tra cui uno specchio dei principi, il Libro sulle quattro virtù degli angeli, un ammonimento ai principi, gli Ordini del Sacro Romano Impero, una *Weltchronik*, trattati di Albertano da Brescia e testi a carattere storico su Romani, Greci e Cartaginesi, sull'elezione del papa e sui principi elettori (Kurras 1980: 83-88).

- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 18.12 Aug. 4. Databile tra il 1486 ed il 1494 (Schneider 1995: 26), il codice consta di VI+409+I fogli cartacei in cui si alternano più mani, compresa quella di Spaun e, da un punto di vista linguistico, rimanda sia allo svevo che al bavarese. Il codice rappresenta una delle più vaste raccolte di *Fastnachtsspiele* del XV secolo.⁸

In tutti i volumi è dunque evidente che il materiale risulta selezionato e (ri)organizzato in miscellanee tematicamente omogenee in cui sono rappresentati vari generi letterari, da *Fastnachtsspiele* a sentenze e *Priameln*, da scritti di carattere “tecnico” – medicina, orticoltura, veterinaria – a testi storici e politici.⁹ Spaun non si limita però ad assemblare volumi attingendo a materiale manoscritto, ma include nelle sue raccolte anche

⁸ Cfr. Heinemann (1966: 245); <https://handschriftencensus.de/6670> [ultima data di consultazione: 30.09.2021].

⁹ Cfr. Kiepe (1983: 454-455); Kully (1995: coll. 32-33); Schneider (1995: 14-15); Hausmann (2006: pp. 158-159); Ott (2010: 633); Wunderle (2011).

esemplari di incunaboli, inserendovi xilografie ritagliate dalle stampe ed incollate poi in corrispondenza di quelle parti di testo copiate direttamente dagli stessi testi a stampa;¹⁰ tra questi, appunto, i due volumi oggi conservati a Hannover.

3. I volumi di Spaun del Kestner Museum di Hannover

I due codici, oggi conservati nel fondo incunaboli del Kestner Museum con segnatura E(rnst) 73 e E(rnst) 128, mettono ben in evidenza il modo di procedere di Claus Spaun, dal momento che all'interno di uno stesso volume sono racchiusi fascicoli sia di manoscritti che di esemplari a stampa, integrati con annotazioni e/o copie di testi di sua mano e xilografie selezionate sulla base dell'affinità con i temi trattati negli scritti.¹¹

3.1. Hannover, Kestner Museum, Ernst Nr. 73

Il primo volume¹² è un codice cartaceo di 45 fogli, riconducibile al tardo XV secolo, in cui il mercante ha rilegato insieme testi manoscritti, testi in parte redatti personalmente¹³ ed un incunabolo contenente un esemplare di un trattato di mnemotecnica (GW 2569). I testi prescelti sono stati assemblati per la maggior parte seguendo il criterio dell'affinità tematica; il volume infatti contiene:¹⁴

- f. 4v versi sull'astronomia con xilografia a colori raffigurante Pcholomeus (sic) e Astronomia;
- ff. 5r-6r dedica di Weylant von Freiberg al Duca Ludovico IX di Baviera († 1479?);
- ff. 6v-12v *Ars memorativa* di Johann Bämmler (incunabolo GW 2569, parte del testo: ff. 1-7);
- ff. 13r-27v *Ingolstädter Rhetorik*;

¹⁰ «Der Grund für Spauns Vorgehen liegt auf der Hand: er wollte die von ihm gesammelten Texte in dauerhafter Form zusammenfassen, und diese Form konnte bei der Verschiedenartigkeit der Drucke (einseitig bedruckte großformatige Einzelblätter, Broschüren unterschiedlichen Formats und Umfangs) am ehesten in der Abschrift bestehen, wobei er die ungleich schwerer zu kopierenden Bilder durch Einkleben übernahm» (Kiepe 1984: 185).

¹¹ A questo proposito si veda anche Griese (1996: 51).

¹² Dopo essere stato in possesso di Spaun il codice è poi passato ad un rappresentante della delegazione di Norimberga presso la sede governativa di Augusta, come si ricava dalla nota di possesso presente al f. 3r: «Dises Buech hat mir Sebalden Haltern | vnnser wirt zu Augspurg der weyß | auf dem Reichstag daselbst Im 1547 | Jar Im monat octobris geschennckht. | als herr Jheronimus Holtschuer. Herr | Jacob müffel doctor Gugel. vnnd Ich | von Ime abgeraist sindt», cfr. Ernst (1963: 18).

¹³ Attribuibili alla mano di Spaun sono i versi introduttivi sull'astronomia (f. 4v) ed il testo di epistolografia, per cui si rimanda a Kiepe (1981: 3) e (1984: 188). Annotazioni, inserite verosimilmente da Spaun stesso, si trovano anche sui fogli 9r-v, 11r-v, 12r dell'incunabolo GW 2569.

¹⁴ Per il contenuto di E(rnst) 73 si rinvia anche a Ernst (1963: 18); Kiepe (1981: 3); Wolf (2011: 18-19); <https://handschriftencensus.de/20467> [data ultima consultazione: 28.09.2021].

- ff. 27v-38v *Etlich Form und Gestalt etlicher Prieff zû machen*, testo di epistolografia;
 ff. 39r-45v *Ars memorativa* di Johann Bämmler (incunabolo GW 2569, parte iconografica).

Il primo testo del volume, inserito dopo i versi sull'astronomia e la dedica al Duca Ludovico, è un breve trattato in cui sono spiegate tecniche per esercitare e potenziare la memorizzazione strettamente collegate con l'apprendimento delle arti liberali (Eis 1982: 123), in particolare la retorica. Si tratta di una rielaborazione in lingua tedesca della *Ars memorativa* posta in appendice ad un testo di epistolografia di Jacopo Publicio e dapprima apparsa come testo a sé stante a Tolosa, nel 1475, poi stampata nuovamente a Venezia nel 1482 per i tipi di Erhard Ratdolt nella *Oratoriae artis epitomata* (Seelbach–Kemper 2019: xxxiv). La rielaborazione in tedesco, verosimilmente, doveva essere destinata ad un uso in ambito conventuale, dal momento che il procedimento mnemonico da seguire è esemplificato facendo riferimento alla leggenda di Santa Caterina d'Alessandria (Eis 1982: 124). Il testo, corredato di xilografie (nel volume di Spaun inserite nella parte finale, ai ff. 39r-45v), è un vero e proprio manuale di mnemotecnica in cui si insegna ad esercitare la memoria ricorrendo perlopiù ad una serie di associazioni, nella fattispecie o immaginando una casa dotata di molte porte ciascuna delle quali corrispondente al punto focale di un determinato concetto, o provando ad associare concetti astratti a cose reali (Eis 1982: 124).

I due testi che seguono rientrano invece nella tradizione epistolografica. Il primo è la cosiddetta *Ingolstädter Rhetorik*,¹⁵ un breve compendio noto anche come *Geblümte Kunst Rhetorica* (versione 2) e base di parte della tradizione della *Retorica* di Friedrich von Nürnberg presente in E(rnst) 128 (Hausmann 2005: 761). Il testo ha un taglio essenzialmente teorico ma offre, oltre alla spiegazione, anche l'esemplificazione di formule epistolari di apertura e di chiusura seguite da una breve raccolta di frasi-tipo (denominate *synonima*) e risulta modellato sul *Compendium de brevibus epistolis* e su un formulario latino con enunciati di apertura e chiusura (Knape–Roll 2002: 115).

Il secondo testo rappresenta sempre una *Brieflehre*, ma mostra un taglio più pratico rispetto al precedente in quanto offre vari esempi di modelli da utilizzarsi nella stesura di lettere in lingua tedesca a seconda delle diverse tipologie di situazione e di destinatario.

Nel suo complesso, quindi, E(rnst) 73 raccoglie testi legati tra loro da una affinità tematica e dà l'impressione di essere stato assemblato con uno scopo ben preciso, quello di approntare una miscellanea personale con scritti di retorica e arte della memoria (Wolf 2011: 18) destinata ad un impiego privato e forse anche professionale, visto l'ambiente mercantile cui appartiene Spaun.

¹⁵ Per un approfondimento sul testo si rimanda a Knape–Roll (2002: 115-156).

Da notare che nel volume, oltre alle immagini che corredano la parte conclusiva dell'incunabolo, è presente una xilografia al f. 4v in corrispondenza dei versi redatti da Spaun sull'astronomia.¹⁶ Si tratta di una raffigurazione tratta dal ciclo *La Teologia e le sette arti liberali*, che illustra le allegorie delle arti del *trivium*¹⁷ e del *quadrivium*,¹⁸ ciascuna delle quali è poi accostata al suo rappresentante più noto, ovverosia Prisciano, [Marco] Tullio [Cicerone], Aristotele, Boezio, Euclide, Pitagora, Tolomeo.¹⁹ Nello specifico la xilografia incollata al f. 4v è stata ricavata dal *Bilderbogen* stampato da Peter Wagner tra il 1493 ed il 1494 a Norimberga (Kiepe 1981: 3).²⁰ Il dato interessante risiede nel fatto che al medesimo ciclo appartengono anche le xilografie presenti nel secondo volume del Kestner Museum.

3.2. Hannover, Kestner Museum, Ernst Nr. 128

E(rnst) 128 è un volume cartaceo composto da un totale di 53 fogli, databile tra il 1486 ed il 1493.²¹ Anche in questo caso emerge il modo di procedere tipico del mercante di Augusta, il quale, in un'unica raccolta, accosta fascicoli manoscritti, redatti sia personalmente (Kiepe 1984: 188; Schneider 1995: 26) che da altre mani, ed un esemplare a stampa.

In questo secondo volume risulta in modo ancor più evidente rispetto alla precedente miscellanea il criterio di omogeneità contenutistica con cui sono stati assemblati i singoli testi, che sono:²²

- ff. 1r-8r *Ettwas von büchstaben*, breve scritto di introduzione alle lettere dell'alfabeto ispirato al *De litera* di Prisciano;
- ff. 8v-18r *Augsburger Fibel*, tabula per l'apprendimento della lettura;²³
- f. 18v breve dialogo in versi tra Cicerone e Retorica cui segue una xilografia a colori raffigurante *Tullius e Rechorica* (sic) sotto un albero;

¹⁶ Tavola 32 in Ernst 1963.

¹⁷ Grammatica è raffigurata nelle vesti di seminatore, mentre retorica e logica compaiono come mugnaio e panificatore.

¹⁸ Aritmetica, geometria, musica ed astronomia sono rappresentate, rispettivamente, come mercante al banco dei pagamenti, costruttore, sei fabbri che cooperano insieme, pittore del cielo.

¹⁹ Cfr. Schreiber (1927: 53, Nr. 1873). A questo proposito si veda anche Griese (1996: 57).

²⁰ L'attribuzione delle xilografie al ciclo di Peter Wagner non è condivisa da Ernst (1963: tavole 30-33), che ipotizza una datazione non posteriore al 1479: «Augsburg? Nicht nach 1479». A questo proposito si rinvia a Kiepe (1984: 218-219, nota 95).

²¹ Per la datazione del volume si rimanda a Kiepe (1981: 2) e Griese (1996: 56).

²² Per il contenuto del volume, cfr. anche Ernst (1963: 32-34); Kiepe (1981: 2-3); Kiepe (1983: p. 454); Caparrini (2019: 39-40); e, sebbene incompleto, <https://handschriftencensus.de/20473> [data ultima consultazione: 28.09.2021].

²³ Entrambi i testi posti in apertura del volume avrebbero dovuto essere pubblicati da Hansjürgen Kiepe (1983: 454, nota 6), tuttavia l'edizione preannunciata non è mai apparsa; ad oggi un'edizione critica è in preparazione a cura della scrivente.

- f. 19r xilografia a colori (*Rethorica*) raffigurante Cicerone in veste di mugnaio ed affiancata da versi sulla retorica;
- ff. 19r-25v *Stadtschreibers Examen* (incompleto), compendio di retorica in forma di dialogo tra maestro e discepolo;
- ff. 26r-31v *Titulaturen-Büchlein* di Marx Ayser (incunabolo GW 5694);
- f. 32r dialogo in versi tra Prisciano e Grammatica con xilografia a colori raffigurante *Priscian(us)* e *Gmmatica* (sic) sotto un albero;
- f. 32v due versi sulla grammatica seguiti da una xilografia a colori, *Gmmatica* (sic), che raffigura Prisciano in veste di seminatore;
- ff. 32v-41v sequenza di alfabeti;
- ff. 42r-53v *Rethorig* di Friedrich von Nürnberg.

Il contenuto del codice consente di affermare che la scelta dei testi non può essere casuale e che tale selezione, unitamente alla disposizione delle singole parti all'interno del volume, corrisponde ad un intento ben preciso, forse quello di delineare una sorta di percorso progressivo di apprendimento, partendo dalla lettura per poi passare alla scrittura di testi, nello specifico lettere in lingua volgare.

I tre testi in apertura, vergati dalla stessa mano,²⁴ sembrano infatti costituire un piccolo compendio per l'apprendimento della lettura, comprendente sia teoria che pratica.²⁵ La sezione prettamente teorica è rappresentata da *Ettwas von büchstaben*, un'introduzione alle lettere dell'alfabeto ispirata al libro I,2 *De litera* delle *Institutiones Grammaticae* di Prisciano, di cui costituisce una rielaborazione, organizzata in quattro sezioni principali. La prima offre una rapida trattazione sull'origine delle ventitré lettere dell'alfabeto latino. A questa seguono due parti incentrate, rispettivamente, sulla suddivisione delle lettere in vocali, consonanti, semivocali e sulla loro classificazione. La quarta ed ultima sezione è dedicata ai dittonghi. La presentazione, nel complesso alquanto essenziale, è corredata di esempi in tedesco, tuttavia il testo risulta ancora modellato sul latino e non può quindi essere considerato una vera descrizione delle caratteristiche della lingua tedesca (Kiepe 1983: 457; Caparrini 2019: 41).

Un taglio più pratico caratterizza il testo che segue che, di fatto, rappresenta la vera e propria *tabula* su cui esercitarsi nel leggere partendo dall'individuazione delle sillabe. Si tratta della cosiddetta *Augsburger Fibel*, primo esempio di *tabula* incentrata sul tedesco, forse destinata a mercanti (Kiepe 1983: 459, Teistler 2002: 110). Il testo è perlopiù costituito da una serie di frasi esemplificative, affini al modello delle scritture contabili mercantili (Caparrini 2019: 42), caratterizzate dallo schema nome + verbo + oggetto (ad

²⁴ Ad eccezione dei versi ai ff. 18v e 19r, composti direttamente da Spaun; cfr. Kiepe (1984: 188).

²⁵ A questo proposito si veda anche Caparrini (2019: 40).

es., ai ff. 12v-13r, «Item Kaspar glaser Ist schuldig xvj guldin vmb hanf»), cui poi seguono un elenco di composti, due brevi preghiere, annotazioni su parole con più elementi consonantici, versi mnemonici, uno schema sillabico ripreso dal *Modus legendi* di Christoph Hueber,²⁶ altri nomi propri composti.

Il terzo testo, che si apre dopo i versi di Spaun sull'arte retorica, è il cosiddetto *Stadtschreibers Examen*, un prontuario di retorica che costituisce la prima parte di un manuale per copisti noto con il titolo di *Formulare und deutsch Rhetorica* ed impresso per la prima volta nel 1479 a Ulma da Johann Zainer. Sebbene il prontuario sia noto tramite numerose stampe, di questa prima parte sono conosciute anche versioni manoscritte (Knape–Roll 2002: 163). Il testo rientra nel genere epistolografico e contiene, in forma di dialogo tra maestro e discepolo, le nozioni basilari per una corretta comunicazione scritta (Hausmann 2006: 160).²⁷

Dopo questi primi tre testi manoscritti Spaun inserisce nel volume un esemplare a stampa, l'incunabolo GW 5694 con il *Titulaturen-Büchlein (Püchlein wie man einem yeglichen Deutschen fürsten vnd herren schreiben soll)*, apparso a Norimberga nel 1487 per i tipi di Marx Ayrer. Anche in questo caso si tratta di un testo che rientra nel genere epistolografico, in quanto offre una raccolta di ogni tipo di locuzione epistolare, con esempi di *salutatio*, formule iniziali e conclusive organizzate sulla base delle diverse tipologie di destinatari (laici, religiosi, donne) di lettere in tedesco (Hausmann 2005: 753-754).

Chiude il volume, dopo i versi sulla grammatica e la sequenza di alfabeti, un ulteriore testo di *ars dictandi*, la *Deutsche Rhetorik* di Friedrich von Nürnberg. Si tratta della versione in volgare della *Rhetorica nova*, opera dello stesso autore redatta nella metà del XV secolo.²⁸ Il testo, che si prestava bene ad essere impiegato nell'attività didattica (Hausmann 2005: 756-758), illustra più modelli di formule per una corretta attività epistolografica, rivolgendosi a tutti coloro che necessitavano di una preparazione nell'ambito della comunicazione scritta.²⁹ La versione presente nel volume di Spaun appartiene ad un ramo della tradizione in cui l'originaria struttura tripartita (*angeben, mercken, machen*) è sostituita da una struttura bipartita (*Deutsche Rhetorik in zwei Teilen*) come ribadito

²⁶ Il testo, trascritto ai ff. 2r-4r del manoscritto Cgm 216 della Bayerische Staatsbibliothek, è opera del maestro di scuola Christoph Hueber di Landshut e risale al 1477. Si tratta di uno dei primi testi che offrono una metodologia sistematica per l'apprendimento di lettere, sillabe e parole, dapprima separate e poi in combinazione; cfr. Teistler (2002: 110).

²⁷ Una trattazione approfondita, con edizione, del testo si trova in Knape–Roll (2002: 157-182).

²⁸ Cfr. Hausmann (2006: 145). Per uno studio, con edizione, della *Deutsche Rhetorik* si veda Knape–Roll (2002: 53-88).

²⁹ «Die primären Adressaten der *Deutschen Rhetorik* waren offenbar keine professionellen Kanzleischreiber und auch keine Lateinschüler oder Studenten, sondern Personen, die an einer Kultur schriftlicher Kommunikation in der Volkssprache teilnehmen wollten oder – aus professionellen Gründen – mussten» (Hausmann 2006: 147).

nell'incipit stesso.³⁰ Da questa versione dipende tutta la tradizione successiva di Friedrich von Nürnberg la quale, a sua volta, risulta integrata con un'altra fonte tedesca ramificata in più versioni, tra le quali proprio la *Ingolstädter Rhetorik* trādita in E(rnst) 73 (Hausmann 2005: 761).

Le xilografie presenti nel volume appartengono al medesimo ciclo allegorico sulle arti liberali da cui deriva quella usata in E(rnst) 73. Complessivamente le immagini sono quattro: le prime due sono state incollate ai ff. 18v e 19r e rappresentano, rispettivamente, Retorica e Tullio insieme, poi Tullio da solo nelle vesti di mugnaio,³¹ accanto al quale Spaun trascrive i seguenti versi: «Rhetorica / Was du in die erden hast / gesett das selb hat als / tullius in sein kasten glett», stabilendo così un collegamento con il seguente *Stadtschreibers Examen*, collegamento forse più simbolico che reale, giacché il testo non rientra propriamente nella tradizione retorica classica (Knape–Roll 2002: 159).³²

Le altre due xilografie³³ mostrano, rispettivamente, Grammatica e Prisciano insieme (f. 32r), poi Prisciano da solo e raffigurato come seminatore (f. 32v) in corrispondenza dei versi: «Gramatica / Ich See hie in der erden kraiß / Dauon priscianus gar wol waiß». Anche in questo caso la scelta delle immagini non è casuale, dal momento che Prisciano è la fonte espressamente citata nel testo di apertura del volume di introduzione alle lettere dell'alfabeto, la cui conoscenza è basilare per poi intraprendere lo studio della grammatica. L'immagine è però rapportabile anche agli altri testi del volume, dalla *Fibel* – strumento pratico per apprendere a leggere le lettere – ai testi di epistolografia per la redazione corretta di lettere. Emblematica è, infine, la collocazione della xilografia nel volume, ovverosia proprio in apertura della lunga sequenza di alfabeti, il cui incipit sottolinea esplicitamente come alla base dell'apprendimento grammaticale ci sia prima quello delle lettere dell'alfabeto (f. 32v «Hie hebt sich an die | loblich kunst vnd edel | genant gramatica vnd | setzt am anfang das a b c»).

Si ha pertanto l'impressione che Spaun non abbia solo assemblato testi affini per contenuto, ma che, attraverso l'inserimento delle xilografie, abbia voluto creare una sorta di collegamento interno al volume stesso, legando tra loro le singole parti anche tramite “richiami” iconografici.

³⁰ «Nota das ist die künst die man nempt die teusch | rethorig ist getailt in zwen tail. der erst | vacht an in der figur · wer · wem · was vnd endet | in dem Register. Der ander tail vacht an dem | Register vnd wert bis an das end» (f. 42r); cfr. anche Hausmann (2005: 760).

³¹ Tavole 33 e 30 (sinistra) in Ernst 1963.

³² Sulla xilografia si veda anche Griese (1996: 57).

³³ Rispettivamente tavole 31 e 30 (destra) in Ernst 1963.

4. Osservazioni conclusive sui due volumi di Claus Spaun

Entrambi i volumi di Spaun conservati oggi a Hannover sono esempi di miscellanee personalizzate e, al contempo, di codici bimediali, realizzati adottando la medesima procedura di assemblaggio di fascicoli manoscritti, incunaboli, copie di testi eseguite personalmente, xilografie. In questo processo di selezione di testi ed immagini e di realizzazione di miscellanee personalizzate, Spaun si allinea quindi sia con quanto rilevato da Hausmann (2005) relativamente alla riproduzione manoscritta e all'uso di testi a stampa finalizzati non alla mera trasmissione del testo bensì ad un suo impiego specifico, che con quanto sottolineato da Wolf (2011) a proposito dell'affiancamento – non casuale – di diversi media all'interno di uno stesso volume e alla costituzione di miscellanee bimediali.

La coerenza tematica all'interno di ciascun volume è senz'altro evidente, dal momento che in entrambi i codici sono stati accostati testi che rientrano nella tradizione degli scritti di grammatica e retorica, o meglio *ars dictandi*, offrendo non solo descrizioni di tipo meramente teorico, ma anche esempi concreti di formulari adatti a più tipologie di destinatari e modelli di lettere utilizzabili nelle circostanze più varie. Oltre all'affinità contenutistica presente all'interno dei singoli esemplari, è però altrettanto palese come i due volumi siano legati l'uno all'altro da una medesima affinità tematica che potrebbe far ipotizzare una comune logica di fondo nel loro assemblaggio. I due volumi, infatti, sembrano delineare una sorta di percorso “progressivo” nell'approccio e nello studio delle arti liberali, muovendo da testi grammaticali a carattere introduttivo per poi passare a testi completi di epistolografia. Le due miscellanee potrebbero, cioè, essere sequenziali l'una all'altra: prima – con E(rnst) 128 – l'introduzione alla grammatica, con la spiegazione delle lettere dell'alfabeto e l'esercitazione pratica sulla *tabula*, seguita da testi, adatti anche ad un impiego in contesti specificamente didattici, con le regole basilari per la corretta redazione di missive in lingua tedesca; poi – con E(rnst) 73 – una serie di formulari utilizzabili a fini epistolografici, con esemplificazioni e modelli adatti a diverse situazioni concrete. Più difficile, da un punto di vista strettamente tematico, è spiegare il motivo per cui in E(rnst)73, interamente incentrato su testi di retorica/epistolografia e di mnemotecnica, sia stata inserita una xilografia sull'astronomia. Forse, visto l'impiego di xilografie del medesimo ciclo in E(rnst) 128, alla base di questo inserimento si potrebbe ipotizzare che Spaun intendesse realizzare una serie di miscellanee incentrate sulle sette arti liberali, progetto poi non portato a termine; tuttavia, allo stato attuale della ricerca, si tratta di una supposizione non supportata da dati certi ed oggettivi.

Resta da capire quale sia lo scopo, o meglio la funzionalità, dei due volumi di Hannover, oltre al mero interesse personale per testi di carattere grammaticale e retorico da parte di Claus Spaun. Il mercante augustano è infatti da intendersi come il primo fruitore delle due miscellanee da lui personalmente assemblate ad uso privato, non tanto

delle prime parti introduttive all'apprendimento delle lettere e della lettura – dal momento che Spaun era indubbiamente già “alfabetizzato” – quanto, con ogni probabilità, delle sezioni epistolografiche, poiché concretamente utilizzabili nell'attività di mercante. In questo senso, cioè, Spaun sarebbe da un lato il copista amatoriale e collezionista di testi, dall'altro il mercante scrupoloso che raccoglie scritti utili per lo svolgimento della sua professione principale, come osserva anche Kiepe (1983: 455): «Der Kaufmann Spaun mag an den insgesamt vier Brieflehren in den Hannoverschen Handschriften berufliches Interesse gehabt haben, für die grammatische Schrift und das Übungsmaterial zum Lesenlernen aber kommt er doch wohl nur als Sammler in Betracht».

È però possibile ipotizzare anche un'ulteriore finalità delle due raccolte, e cioè un loro impiego in un contesto privato di insegnamento scolastico, vale a dire in un'attività didattica svolta e gestita autonomamente da copisti e/o esponenti dell'ambiente mercantile allo scopo di fornire un'istruzione elementare e di base del tutto funzionale alla gestione di attività commerciali (Kiepe 1983: 461; Hans 1875: 101-104; Hampel 1980: 43). Tale ipotesi appare plausibile se si pensa che già dagli inizi del XIV secolo, proprio nella città di Augusta, sono attestati insegnanti privati attivi nelle proprie abitazioni, di cui non si hanno notizie precise al di fuori della loro registrazione nei libri contabili e nei registri delle imposte cittadini: al 1325 risale, infatti, la prima menzione di uno *Schulhaus* ad Augusta, mentre al 1386 è riconducibile quella di un maestro di scuola. Le attestazioni relative a scuole private per l'apprendimento elementare della lettura e della scrittura diventano poi più numerose nella seconda metà del XV secolo (Hans 1875: 101).³⁴ Considerando che Spaun cade in disgrazia nel 1505 circa, si potrebbe ipotizzare – quanto meno a livello teorico e sulla sola base delle due miscellanee bimediali da lui realizzate – che il mercante si sia allora dedicato all'attività di educatore, di *Privatlehrer*, di figli di mercanti impartendo lezioni sull'alfabeto, sul lessico tecnico commerciale come esemplificato nella *Fibel* e sui primi rudimenti dell'arte epistolografica, utilizzando come strumenti didattici proprio i testi da lui raccolti ed assemblati in prontuari tematicamente organizzati.

Marialuisa Caparrini
Università degli Studi di Ferrara

Bibliografia

Bleumer, Hartmut, 2000, 'Deutsche Schulmeister' und 'Deutsche Schule'. *Forschungskritik und Materialien*, in «Schulliteratur im späten Mittelalter», hg. v. Klaus Grubmüller, München, Fink (Münstersche Mittelalter-Schriften, 69), pp. 77-98.

³⁴ Più specificamente, la prima registrazione risale al 1479. Ad essa fanno seguito quelle degli anni 1480, 1486, 1489 e 1496; cfr. Kitzinger (1995: 74).

- Caparrini, Marialuisa, 2019, *Imparare a leggere nel XV secolo: considerazioni sul lessico tecnico di Ettwas von bûchstaben e della Augsburger Fibel*, «*Filologia Germanica – Germanic Philology*» 11, pp. 35-54.
- Degering, Hermann, 1926, *Kurzes Verzeichnis der germanischen Handschriften der Preussischen Staatsbibliothek II. Die Handschriften in Quartformat*, Leipzig, Hiersemann (Mitteilungen aus der Preußischen Staatsbibliothek, VII).
- Eis, Gerhard, 1982, *Medizinische Fachprosa des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Amsterdam, Rodopi (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, 48).
- Ernst, Konrad, 1963, *Die Wiegendrucke des Kestner-Museums*, neu bearb. und ergänzt von Christian von Heusinger, Hannover, Culemannsche Buchdruckerei (Bildkataloge des Kestner-Museums, IV).
- Gehrt, Wolf, 2005, *Die Handschriften der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 4° Cod. 151-304*, Wiesbaden, Harrassowitz (Handschriftenkataloge der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 7).
- Griese, Sabine, 1996, *Sammler und Abschreiber von Einblattdrucken. Überlegungen zu einer Rezeptionsform am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts*, in «Humanismus und früher Buchdruck. Akten des interdisziplinären Symposions vom 5./6. Mai 1995 in Mainz», hg. v. Stephan Füssel und Volker Honemann, Nürnberg, Carl (Pirckheimer-Jahrbuch, 11), pp. 43-69.
- Grubmüller, Klaus, 2003, *Deutsch im Unterricht im 15. und 16. Jahrhundert*, in «Magister et amicus. Festschrift für Kurt Gärtner zum 65. Geburtstag», hg. v. Václav Bok und Frank Shaw, Wien, Praesens, pp. 885-898.
- Hampel, Günther, 1980, *Die deutsche Sprache als Gegenstand und Aufgabe des Schulwesens vom Spätmittelalter bis ins 17. Jahrhundert*, Giessen, Schmitz (Beiträge zur deutschen Philologie, 46).
- Hans, Julius, 1875, *Beiträge zur Geschichte des Augsburger Schulwesens*, «Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg» 2/1, pp. 78-106.
- Hanschmidt, Alwin, 2005, *Elementarbildung und Berufsbildung 1450 bis 1750. Inhalte und Institutionen*, in «Elementarbildung und Berufsbildung 1450-1750», hg. v. Alwin Hanschmidt und Hans-Ulrich Musolff, Köln, Böhlau (Beiträge zur historischen Bildungsforschung, 31), pp. 19-46.
- Hausmann, Albrecht, 2005, *Überlieferungsvarianz und Medienwechsel. Die deutschen Artes dictandi des 15. Jahrhunderts zwischen Manuskript und Buchdruck*, «Revue belge de philologie et d'histoire 83/3 – Langues et littératures modernes – Moderne taal en litterkunde», pp. 747-768.
- Hausmann, Albrecht, 2006, 'tütsch brief machen, och hoflich reden'. *Zur Terminologie deutscher Artes dictandi des 15. Jahrhunderts*, in «Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter», hg. v. Gerd Dicke, Manfred Eikelmann und Burkhard Hasebrink, Berlin / New York, de Gruyter (Trends in Medieval Philology, 10), pp. 137-163.
- Heinemann, Otto von, 1966, *Die Augusteischen Handschriften, Band 4: Codex Guelferbytanus 77.4 Augusteus 2° bis 34 Augusteus 4°*, [Kataloge der Herzog-August Bibliothek Wolfenbüttel, 7], Frankfurt a. M., Klostermann, 1966, (Nachdruck der Ausgabe: *Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, zweite Abteilung: Die Augusteischen Handschriften IV*, Wolfenbüttel 1900).
- Jahn, Bruno, 2013, *Spaun, Claus (auch: Span)*, in «Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter – Autoren und Werke nach Themenkreisen und Gattungen», hg. v. Wolfgang Achnitz, Bd. 5 *Epik (Vers – Strophe – Prosa) und Kleinformen*, Berlin / Boston, de Gruyter, coll. 1987-1990.
- Kiepe, Hansjürgen, 1981, *Ettwas von Buchstaben. Leseunterricht und deutsche Grammatik um 1486*, «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur» 103, pp. 1-5.
- Kiepe, Hansjürgen, 1983, *Die älteste deutsche Fibel. Leseunterricht und deutsche Grammatik um*

- 1486, in «Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1978 bis 1981», hg. v. Bernd Moeller, Hans Patze und Karl Stackmann, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse, 3. Folge, 137), pp. 453-461.
- Kiepe, Hansjürgen, 1984, *Die Nürnberger Priameldichtung. Untersuchungen zu Hans Rosenplüt und zum Schreib- und Druckwesen im 15. Jahrhundert*, München, Artemis (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 74).
- Kitzinger, Martin, 1995, 'ich was auch ain schueler'. *Die Schulen im spätmittelalterlichen Augsburg*, in «Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts», hg. v. Johannes Janota und Werner Williams-Krapp, Tübingen, Niemeyer (Studia Augustana, 7), pp. 58-81.
- Knape, Joachim – Roll, Bernhard (herausgegeben von), 2002, *Rhetorica deutsch. Rhetorikschriften des 15. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Harrassowitz (Gratia, 40).
- Kully, Rolf Max, 1995, *Spaun (Span), Claus*, in «Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon», hg. v. Kurt Ruh et al., 2. völlig neu bearb. Aufl., Berlin / New York, de Gruyter 1978-2008, IX (1995), coll. 32-35.
- Kurras, Lotte, 1980, *Die deutschen mittelalterlichen Handschriften, zweiter Teil: die naturkundlichen und historischen Handschriften, Rechtshandschriften, Varia*, Wiesbaden, Harrassowitz (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1,2).
- Ott, Norbert H., 1991, *Aristoteles und Phyllis. Handschrift Nr. 8.0.1.*, in «Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdiH)», begonnen von H. Frühmorgen-Voss. Fortgeführt von Norbert H. Ott zusammen mit Ulrike Bodemann und Gisela Fischer-Heetfled, Band 1, München, Beck; consultabile online all'indirizzo <https://kdiH.badw.de/datenbank/handschrift/8/0/1>
- Ott, Norbert H., 2010, *Spaun, Claus*, «Neue Deutsche Biographie» 24, pp. 633-634; consultabile online all'indirizzo <https://www.deutsche-biographie.de/pnd119522608.html#ndbcontent>
- Roethe, Gustav, 1893, *Spaun, Claus*, «Allgemeine Deutsche Biographie» 35, p. 70; consultabile online all'indirizzo <https://www.deutsche-biographie.de/pnd119522608.html#adbcontent>
- Schneider, Karin, 1973, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Cgm 351-500*, Wiesbaden, Harrassowitz (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis, V,3).
- Schneider, Karin, 1995, *Berufs- und Amateurschreiber. Zum Laien-Schreibbetrieb im spätmittelalterlichen Augsburg*, in «Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts», hg. v. Johannes Janota und Werner Williams-Krapp, Tübingen, Niemeyer (Studia Augustana, 7), pp. 8-26.
- Schneider, Karin, 1999, *Paläographie / Handschriftenkunde für Germanisten: eine Einführung*, Tübingen, Niemeyer (Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte: B. Ergänzungsreihe, 8).
- Schreiber, Wilhelm Ludwig, 1927, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, stark vermehrte und bis zu den neuesten Funden ergänzte Umarbeitung des Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle, 8 Bde., Leipzig, Hirsemann 1926-1930; Bd. IV, *Holzschnitte darstellend religiös-mystische Allegorien, Lebensalter, Glücksrad, Tod, Kalender, Medizin, Heiligtümer, Geschichte, Geographie, Satiren, Sittenbilder, Grottesken, Ornamente, Porträts, Wappen, Bücherzeichen, Münzen* <Nr. 1783-2047>.
- Seelbach, Sabine – Kemper, Angelika, 2019, *Zentrale Gedächtnislehren des Spätmittelalters: Eine Auswahl von Traktaten mit Übersetzung und Kommentar*, unter Mitarbeit von Christoph Walther, Berlin / Boston, de Gruyter (Frühe Neuzeit, 217; Documenta Mnemonica, III).
- Teistler, Gisela, 2002, *Fibeln als Dokumente für die Entwicklung der Alphabetisierung*, in «Geschichte der Fibel», hg. v. Arnold Grömminger, Frankfurt a. M. et al I., Lang (Beiträge zur Geschichte des Deutschunterrichts, 50), pp. 109-135.
- Trovato, Paolo, 2016, *Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento*, Padova, Libreria univer-

sitaria.it edizioni (Storia e linguaggi), (ristampa anastatica della prima edizione, Bologna, Il Mulino, 1992).

- Wolf, Jürgen, 2011, *Von geschriebenen Drucken und gedruckten Handschriften. Irritierende Beobachtungen zur zeitgenössischen Wahrnehmung des Buchdrucks in der 2. Hälfte des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts*, in «Buchkultur und Wissensvermittlung in Mittelalter und Früher Neuzeit», in Zusammenarbeit mit Susanne Schul, hg. v. Andreas Gardt, Mireille Schnyder und Jürgen Wolf, Berlin, de Gruyter, pp. 3-21.
- Wunderle, Elisabeth, 2011, *Spaun Claus (Span)*, in «Augsburger Stadtlexikon Online», hg. v. Günther Grünsteudel, Günter Hägele und Rudolf Frankenberger; consultabile online all'indirizzo <https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/spaun/5484>.

Sitografia

<https://handschriftencensus.de/6670>

<https://handschriftencensus.de/20467>

<https://handschriftencensus.de/20473>

Nuove acquisizioni sulle policromie dell'altare di Ratchis. I colori dei lati minori

ABSTRACT: una rilettura critica della campagna fotografica e delle indagini scientifiche compiute tra il 2004 e il 2010 sull'altare di Ratchis ha consentito di completare lo studio delle sue finiture policrome e di formulare l'inedita proposta della coloritura dei lati minori, il cui stato di conservazione è particolarmente compromesso. Il presente contributo ripercorre le metodologie di indagine, le chiavi interpretative adottate e gli esiti raggiunti.

ABSTRACT: a critical rereading of the photographic campaign and of the scientific investigations carried out on the altar of Ratchis (737-744) between 2004 and 2010, made it possible to complete the study of its polychromy and to formulate the unpublished proposal of the colors of the smaller sides, whose state of conservation is particularly compromised. This written traces the method of investigation, the interpretative keys we have adopted and the results we have achieved.

PAROLE-CHIAVE: scultura altomedievale, policromia, colore, tecniche, Longobardi
KEYWORDS: early medieval sculpture, polychromy, color, techniques, Longobards

1. Introduzione

[...] *Et qualibet opera picta aut scalpillata inlucidare super debeas.*
Ms. di Lucca 490, *De lucid ad lucidu*

La scienza applicata al settore della tutela ha fatto, negli ultimi decenni, grandi passi in avanti e si registra un interesse sempre più crescente per lo studio della policromia della scultura antica.¹ Grazie alle nuove tecnologie e agli ausili scientifici e informatici è possibile documentare con criteri oggettivi i monumenti artistici e comprendere aspetti conservativi non rilevabili a occhio nudo.

Una rilettura critica della campagna fotografica e delle indagini scientifiche compiute tra il 2004 e il 2010 sull'altare di Ratchis ha consentito, recentemente, di completare lo studio delle sue finiture policrome e di formulare l'inedita proposta della coloritura dei suoi lati minori, il cui stato di conservazione è particolarmente compromesso.²

Nel presente contributo vengono ripercorse le metodologie di indagine e le chiavi interpretative adottate, gli esiti raggiunti e le problematiche ancora aperte.

2. Le lastre laterali dell'altare di Ratchis: alcuni dati archeologici e lo stato di conservazione

L'altare di Ratchis (737-744), custodito presso il Museo Cristiano e del Duomo di Cividale del Friuli (cfr. **Figura 1**), si presenta come un perfetto parallelepipedo, composto da quattro lastre in pietra di Aurisina, immorsate con un sistema di incastro su un muretto di appoggio, tramite grappe in bronzo (cfr. **Figura 2**). Se il monumento misura cm 144 × 90 × 95, lo spessore delle lastre oscilla tra i 7-8,5 cm e solo i prospetti laterali sono tra loro comparabili per altezza e larghezza: 87,7 × 88 × 8 cm (lastra sinistra), 90 × 86,5 × 8-8,5 cm (lastra destra).³ Qui sono scolpite le scene della Visitazione e dell'Adorazione dei magi (cfr. **Figure 14 e 16**), mentre sul fronte vi è Cristo benedicente sorretto da quattro angeli in volo.

¹ Per una bibliografia sui colori della scultura antica, cfr. Kiilerich (2008: 21 nota 1); inoltre: Bankel *et alii* (2004); Liverani (2009); Brinkmann–Dreyfus–Koch–Brinkmann (2017). Per un percorso di studi sulle policromie della scultura e plastica altomedievali: Sapin (2004); Destefanis (2004: 289-299); Chinellato–Costantini (2004); Chinellato–Costantini (2005); Sapin (2006); Kiilerich (2008); Kiilerich (2010); Coupry–Palazzo–Bertholon (2011); Coden (2016); Bertholon (2019); Kiilerich (2020). Una sintesi sulle ricerche compiute a Cividale, Brescia e Disentis si ha in Chinellato (2014).

² Sugli studi relativi ai colori e castoni dell'altare di Ratchis: Chinellato–Costantini (2004); Chinellato–Costantini (2005); Chinellato–Costantini–Manzato (2008); Chinellato (2016); Chinellato (2019).

³ Per il sistema di incastri: Chinellato–Costantini–Manzato (2008: 113 figg. 3-4); Chinellato (2016: 192 figg. 3-4).

Il monumento ha subito nel corso dei secoli spostamenti e manomissioni non privi di conseguenze. Il dato più evidente è la perdita della lastra che fungeva da mensa, probabilmente andata distrutta nel secolo XV, durante un rovinoso terremoto.⁴ Altro dato macroscopico è la perdita di porzioni di pietra, soprattutto sul bordo superiore del monumento, forse come conseguenza della rottura della mensa e perché è servito da appoggio a leve meccaniche per i ripetuti smontaggi. Dato meno visibile, ma determinante per la fruizione dell'opera, è la scomparsa delle policromie e lamine che un tempo la impreziosivano.

L'osservazione e le indagini scientifiche hanno confermato che le quattro lastre hanno un diverso stato di conservazione e che i prospetti minori hanno subito maggiori danni. È probabile che, proprio per le loro dimensioni più contenute, le lastre laterali siano state sottoposte ad un maggior numero di calchi in gesso, alcuni dei quali oggi giacciono nella Gipsoteca del Museo di Stato di Berlino.⁵ Calchi e lavaggi con solventi inadeguati e aggressivi hanno peggiorato il loro stato di conservazione, alterando le lamine metalliche e i pigmenti a base di rame, aggredendo il medium degli impasti policromi e la matrice carbonatica del supporto, depositando residui e sostanze filmogene quali gomma lacca, paraffina e olio siliconico che hanno strappato porzioni di colore e ostacolato la corretta permeabilità del supporto lapideo (Chinellato–Costantini–Manzato 2008: 110; Chinellato 2016: 191).

Se schizzi di malta, cemento, grossolane stuccature, depositi di sporco e ripassature con matite e pastelli deturpavano tutte le superfici dell'altare prima dell'intervento conservativo del 2008 (Chinellato–Costantini–Manzato 2008: 111; Chinellato 2016: 191), i rilievi dell'Adorazione dei magi presentavano anche disomogenei scialbi ed estese ripassature con tempere color ocra (cfr. **Figure 9b-c**). Diversamente, la lastra con la Visitazione aveva subito evidenti aggressioni di punteruoli metallici, imputabili agli atti vandalici, documentati dalle ricerche d'archivio (Chinellato–Costantini–Manzato 2008: 111 nota 20; Chinellato 2016: 85-86) (cfr. **Figura 3b**).

Questo critico stato di conservazione e la presenza di estese stratificazioni non originarie ha imposto molte riflessioni in fase di campionatura stratigrafica e fece ritenere, allora, premature, eventuali valutazioni sull'originaria coloritura delle lastre minori.

⁴ Belgrado (1789: 23, 41); Della Torre (1899: 25); Grion (1895: 29); Chinellato (2016: 39).

⁵ Cecchelli (1920: 4) attesta la realizzazione di calchi in gesso da parte degli Austriaci, dopo la disfatta di Caporetto (Chinellato 2016: 77). A seguito di un confronto avuto nel 2016 con Neville Rowley, allora direttore della Gipsoteca del Museo di Stato di Berlino, si apprende che i calchi dell'ara sono entrati a far parte delle collezioni il 12 dicembre 1918 (nr. 2686). Ulteriori calchi non autorizzati sono stati eseguiti a più riprese nel secolo scorso (Chinellato–Costantini–Manzato 2008: 109, 129 nota 13; Chinellato 2016: 190, 231 nota 12).

3. Le indagini scientifiche, la tecnica pittorica e il confronto con la trattatistica

La campagna di analisi scientifiche, pianificata durante le indagini non distruttive (osservazione mediante riprese a luce radente, lampade a UV, pinacoscopio, lampade con lenti di ingrandimento e microscopio) si è basata sulle tecniche e sugli schemi della Raccomandazione Normal dell'ICR e del CNR (Chinellato 2016: 200-201). Per lo studio/documentazione delle policromie delle lastre minori sono stati realizzati 24 microprelievi, quasi tutti allestiti su sezioni lucide trasversali, unica analisi che consente di determinare le successioni stratigrafiche (Bensi 2013: 155). Le campionature sono state corredate da indagini spettrofotometriche all'infrarosso (FT/IR) per l'identificazione dei leganti e delle sostanze organiche in genere, da analisi alla microsonda elettronica (EDS) per il riconoscimento dei pigmenti e di tutte le sostanze inorganiche, da analisi in cromatografia ionica HPCL, per la determinazione qualitativa di sostanze saline solubili.

A causa del critico stato di conservazione delle lastre solo alcune delle 24 campionature sono risultate significative per una riflessione sulla coloritura originaria, ma sufficienti per stabilire che la tecnica pittorica adottata sulle lastre minori è comparabile con quella della lastra posteriore: un preliminare strato di calce è servito da preparazione, atto ad accogliere gli impasti policromi; pigmenti a base di ocre rosse, gialle e aranciate, ematite, nero carbone e carbonato di calce sono stati stemperati con calce e colla animale. Sono stati impiegati essenzialmente i pigmenti che Plinio (*Hist. Nat.*, XXXV, 12) definì *austeri* per il loro basso costo e semplicità nella preparazione (Conte-Ranucci 1988: 327). In particolare, il nero carbone disperso nel letto di calce è servito per ottenere il colore dell'indaco (*Hist. Nat.*, XXXV, 43) (Conte-Ranucci 1988: 336-337).⁶ La presenza di calce, colla animale, ma anche olii siccativi, conferma l'adozione di tecniche miste, ma non di tecniche sperimentali, in quanto il rapporto tra pigmento e legante è ponderato e consono alle proprietà chimico-fisiche dei minerali e delle sostanze organiche impiegate.⁷

Le ocre, l'ematite e il nero carbone sono stati utilizzati con granulometrie e percentuali diverse, e spesso sono stati abbinati per migliorare la qualità dell'impasto ed ottenere specifiche tonalità di rosso, azzurro e verde, come suggerito da Eraclio (*De coloribus*, II, 50): «*interdum sibi invicem permixit pulciores fiunt, quia sua varietate gratiam alteri praestat*» (Garzya Romano 1996: 26). È molto probabile che, in linea con quanto già considerato per la coloritura dei prospetti maggiori e coerentemente a ciò che si leg-

⁶ Per alcune considerazioni sul "falso blu" riscontrato sulle superfici di monumenti altomedievali in Francia e Italia si vedano Coupry-Palazzo-Bertholon (2011: 692-694) e Chinellato (2016: 185 nota 554).

⁷ Per un percorso sulle tecniche pittoriche nell'alto Medioevo: Bensi (1990: 74-77). Riguardo gli studi che attestano la presenza di tecniche miste su dipinti murali altomedievali, cfr. Mairinger-Schreiner (1986); Emmenegger (1986); Melucco Vaccaro (1998: 367); Emmenegger (2002); Fiorin-Salvadori (2014); Gheroldi (2017); Gheroldi-Marazzani (2017); Cavallo *et alii* (2020).

ge in Eraclio (*De coloribus*, II, 52), questi impasti fossero rinforzati con principi tintori vegetali, purtroppo chimicamente instabili, quindi difficili da rintracciare con le analisi di laboratorio (Chinellato 2016: 27).

Coerentemente ad ogni prassi pittorica, le campiture sono il risultato non solo di specifiche mescolanze di pigmenti, ma anche di calibrate sovrapposizioni, raramente conservatesi (Chinellato 2016: 144-145). Pertanto, non si esclude che le ombreggiature di volti e panneggi fossero realizzate con stesure e accostamenti di colori che oggi definiremmo complementari, come sugli affreschi della parete sud della chiesa di San Procolo a Naturno e quelli di Santa Maria Foris Portas, a Castelseprio (Rupp 2000: 77-79). Parallelamente a ciò che si evince dalla trattatistica, la presenza di lacche e vernici a base di gomme, resine e olii vegetali, documentata dalle indagini scientifiche compiute sui dipinti carolingi di Müstair,⁸ testimonia l'interesse in questi secoli per campi di colore luminosi e dalle tonalità sature, in continuità con soluzioni già adottate nella tarda antichità (Assunto 1961: 45-52; Gage 2001: 16).

Nel caso dell'altare di Ratchis i parametri di lucentezza e preziosità erano enfatizzati dalla giustapposizione di lamine metalliche e dall'inserimento di vetri e gemme in alcuni incavi (Chinellato 2016: 155; Chinellato 2019).⁹

4. I colori della Visitazione e dell'Adorazione dei magi: proposta dell'originario impatto policromo

L'inedita restituzione delle policromie dei lati minori dell'altare di Ratchis si pone in continuità con le prassi del moderno restauro e con le modalità adottate nelle precedenti campagne di indagini (Chinellato–Costantini–Manzato 2008; Chinellato 2016: 141). Pertanto, determinante per lo studio è stata *in primis* l'osservazione del manufatto, fonte primaria di ogni ricerca (Schlosser 2004: 22).

In questa sessione d'indagine il riesame delle superfici è avvenuto analizzando la vasta campagna fotografica compiuta dal 2004 al 2010. Hanno fatto seguito la comparazione/interpretazione delle analisi scientifiche e il raffronto con quanto testimoniano la storiografia, i trattati di tecniche artistiche e l'iconografia coeva all'opera. L'interpretazione dei colori delle lastre minori è stata anche attuata per analogia con la situazione riscontrata sui prospetti maggiori. Pertanto, per questa analisi indiziaria si è guardato sia

⁸ Bensi (1990: 75-77); Emmenegger 1986: 197; Mairinger–Schreiner (1986: 195); Emmenegger (2002: 92); Per alcune considerazioni sulle finiture delle opere altomedievali: Maltese (1993: 153-159); Chinellato (2019: 79).

⁹ Tosatti suggerisce che la lucentezza incorporata nell'oggetto dipenda forse anche da un'antica teoria aristotelica dei colori che si trasferì dall'Ellenismo alla figurazione bizantina (Tosatti 2007: 52).

al dato specifico e localizzato che all'insieme, in continuità con le considerazioni fatte nel 2011 (Chinellato 2016: 227-230).

A causa della lacunosità di molti dati/dettagli, la restituzione qui presentata non ambisce ad essere esaustiva, ma a suggerire l'impatto policromo che anche i lati minori dell'ara avevano in origine e a ricucire quella continuità cromatica che c'era un tempo tra tutti i prospetti del monumento.

È verosimile che anche nelle scene della Visitazione e dell'Adorazione dei magi l'iscrizione si stagliasse dorata su un saturo campo rosso, riproponendo le suggestioni di un prezioso codice purpureo (cfr. **Figura 11**). Il motivo a matassa che incornicia su tre lati entrambe le scene presenta, a livello stratigrafico, affinità con le superfici della lastra posteriore, per cui era plausibilmente di colorazione blu, ottenuto con la dispersione di nero carbone e ocre rosse in un *medium* di calce (Chinellato 2016: 213). Diversamente, il decoro cordonato che incornicia la Visitazione manifesta nella documentazione fotografica residui di cromie rosse. Molto probabilmente, come per le ali degli angeli del prospetto frontale, una campitura rossa fungeva da base per un impasto azzurro che assumeva tonalità differente dal motivo a matassa.

Similmente a quanto riscontrato nella scena dell'Adorazione dei magi e sul fronte dell'ara, i soggetti si stagliavano su un fondo azzurro, ottenuto dalla mescolanza di nero carbone, calce e rari inclusi di ocre rosse, allestiti con proporzioni diverse rispetto a quelle dell'impasto cromatico del motivo a matassa (cfr. **Figura 9f**); non si esclude che la doppia archeggiatura circoscrivesse un campo di colore di tonalità più chiara. I piedi di Maria ed Elisabetta poggiavano verosimilmente su un prato verde, non diversamente da ciò che si osserva sulla medesima iconografia raffigurata nella Basilica di Parenzo¹⁰ (cfr. **Figura 4**). La fascia verde proseguiva a destra, sotto l'alta vegetazione, la cui gemma apicale ribadiva la sacralità del concepimento di Elisabetta, con una soluzione assimilabile al germoglio ritratto nella Visitazione del reliquiario a smalto di papa Pasquale I (Thunø, 2002: 25) (cfr. **Figura 10**). Qui bianche architetture turrette affiancano le due donne e, in assenza di dati stratigrafici, si è proposta per l'ara la medesima soluzione, sebbene non si escluda una colorazione rosata e azzurrata, come gli elementi architettonici miniati negli Evangelii di Saint-Médard di Soisson (Porcher 1968: 85 fig. 73) (cfr. **Figura 11**). Maria ed Elisabetta indossano una tunica ricca di pieghe, ricamata sullo scollo, maniche e bordo inferiore con decori molto simili a quelli dei broccati longobardi (Giostra–Anelli 2012: 349 fig. 18)¹¹ (cfr. **Figura 7 e 8**). Analogamente agli ornamenti della lastra frontale, questi ricami dovevano apparire un tempo fili di oro purissimo, grazie a una colorazione ottenu-

¹⁰ Sui colori del ciclo musivo della basilica di Parenzo: James (2017: 80-86).

¹¹ Per una sintesi sull'argomento: Brandolini (2014).

ta con ocre finemente macinata, successivamente velata da vernici. La microsezione sottile campionata sulla veste di Maria documenta la presenza di un miscuglio di ocre rossa e carbonato di calcio, interpretabile come base per la colorazione blu dell'abito, secondo la consueta iconografia. È verosimile che lo scialle della Madonna si distinguesse dalla veste per colorazione purpurea, come avviene sugli Evangelii di Saint-Médard di Soisson (cfr. **Figura 11**), mentre il suo velo, interpretato da Mutinelli (1965: 7) come elemento a sé stante doveva avere una tonalità azzurra, distinta da quella della veste. Non si esclude che, seppure non indicato dall'incisione dello scalpello, a contatto col capo ci fosse un secondo velo di colorazione più chiara che mascherava parte della fronte. È probabile che i calzari di Maria fossero rossi, secondo un'iconografia consolidata che le riconosce un diverso *status* rispetto ad Elisabetta, come si osserva a Parenzo e pure su un dettaglio della Pace di Chiavenna (secolo XI) (Maggioni 2011).

La presenza di un impasto di pigmenti ocracei rosso-aranciati, uniti a nero carbone e calce, induce a pensare che per la veste di Elisabetta sia stata adottata una tecnica meno elaborata: un'unica stesura di colore per ottenere una campitura azzurra (cfr. **Figura 3d**). In assenza di dati oggettivi, si è proposto il color orpimento per lo scialle della cugina di Maria, alla stregua della soluzione adottata a Parenzo e nella sopra citata miniatura carolingia (cfr. **Figure 4, 11, 15**). Certamente, oggetti di pura luce e oro dovevano apparire i nimbi delle due donne e la croce incisa sulla fronte di Maria (cfr. **Figura 5**), rifinita con una lamina d'oro adagiata su un fondo rosso, con una tecnica simile a quella adottata per l'epigrafe.¹² Questa soluzione è comparabile a quella riscontrata sul volto della Madonna in stucco del Museo di Santa Giulia, a Brescia (Tagliapietra 2006).

L'Adorazione dei magi era incorniciata dal motivo dell'astragalo, verosimilmente dipinto con cromie verdi e blu, come sui prospetti maggiori dell'altare. Le figure si collocavano su un'ampia porzione di prato, in base alla consueta iconografia (cfr. **Figura 12**) e molto probabilmente i piccoli piedi di Gesù Bambino e quelli della figura femminile, scolpita all'estrema destra, separavano la campitura del terreno da quella del cielo. Interpretando la presenza di alcuni lacerti di colore, intercettati sulle riprese fotografiche, è molto probabile che le vesti di Maria avessero colore simile a quelli della Visitazione. Pertanto, anche la piccola figura femminile posta a lato, identificabile come la giovane madre di Gesù,¹³ indossava una veste blu e scialle rosso porpora, fermato in vita da una cintura, verosimilmente dorata. Non si esclude che la sua veste avesse tonalità più chiara di quella di Maria per indicare la sua giovane età, espressa, peraltro, anche dai capelli castani che le incorniciano il volto, sporgendo dal velo. L'alto scranno su cui siede Maria

¹² Chinellato–Costantini (2004: 148 fig. 17); Chinellato (2005: 12); Chinellato (2016: 154 figg. 101-103).

¹³ Chinellato (2004: 18); Chinellato (2013); Chinellato (2016: 112).

doveva apparire come una raffinata opera di carpenteria: un trono ligneo, forse impreziosito anche da qualche doratura, il cui impasto cromatico è stato ottenuto con ocre giallo-aranciata unita a calce aerea carbonatata. Il cuscino rosso ribadiva la regalità di Maria, in base a consolidati canoni, mentre le colonne, i capitelli e l'archivolto sotto il quale si colloca la Madre di Dio apparivano rosacei, grazie alla dispersione di frammenti di ematite (ossido di ferro anidro) in una matrice di calce (cfr. **Figura 9d**). È molto probabile che l'archivolto fosse rifinito con un ulteriore passaggio di azzurro, per implicito rimando alla volta celeste, con una soluzione simile a quella dell'Adorazione miniata sul salterio di Stoccarda (secolo IX) (Beghelli–Pinar Gill 2013: 759 tav. 7) (cfr. **Figura 13**) e ritratta su uno smalto della Pace di Chiavenna. Il piccolo Gesù indossava presumibilmente una veste azzurrata, come nel prospetto frontale; il suo mantello, però, doveva apparire carico di oro e luce per ribadire il concetto di regalità, come si osserva sulla citata miniatura del Salterio di Stoccarda, sul catino absidale della chiesa di Sant'Ambrogio di Montecorvino Rovella (Salerno, sec. IX) e nel codice greco 510 della Biblioteca Nazionale Francese (fol. 137 r).¹⁴ Il figlio di Dio stringeva nella mano sinistra il bianco rutulo dei vangeli e aveva il volto incorniciato da capelli castani, lumeggiati con oro, come sul fronte dell'ara e come attestano le sopra citate fonti iconografiche. Allo stesso modo, il nimbo crociato era probabilmente impreziosito da pietre color lapislazzulo.

Similmente alle figure angelicate, scolpite sul prospetto frontale, l'angelo che in volo addita al figlio di Dio indossava un diadema luminoso sul capo e un camice azzurro, bordato con ricami dorati, una sopravveste e stola color lacca. Sempre con una soluzione non dissimile da quella registrata sul prospetto frontale, presente anche nell'Adorazione per l'Oratorio di papa Giovanni VII (705-707) (Andaloro 2016: 259), le ali avevano un piumaggio verde cangiante, per la sovrapposizione di un impasto azzurro su una campitura ocre. Le penne dell'angelo apparivano, invece, azzurro intenso, grazie a tocchi di blu su una stesura di ocre rossa. Per la loro morfologia, le stelle del cielo (cfr. **Figura 6**) accoglievano negli incavi centrali perle o pietre che, sfruttando le proprietà adesive di un mastice resinoso (Chinellato 2016: 155; Chinellato 2019: 81), amplificavano la lucentezza e la valenza simbolica degli astri.

I tre magi che avanzano verso il Bambino Gesù hanno barbe di lunghezza diversa, funzionali alla caratterizzazione delle loro differenti età. Il mago più giovane si colloca in mezzo, alle spalle di quello più anziano e tale posizione è sorprendentemente sovrapponibile a quella che si osserva sui mosaici di Sant'Apollinare in Nuovo¹⁵ (cfr. **Figura 12**). Teofilo (*Schedula*, X, XI. XII) impartisce chiare indicazioni sul colore che devono

¹⁴ Per le opere citate cfr. Dell'Acqua *et alii* (2018); De Luca (2019); Thunø (2002: 36, fig. 22).

¹⁵ Sull'iconografia dei magi: Chiappori (1997).

avere i capelli in base all'età del soggetto, per cui il mago più anziano doveva apparire canuto; bruno, invece, doveva essere quello di età matura, mentre il mago più giovane era caratterizzato da capelli di tonalità decisamente più chiara (Caffaro 2000: 56-58). Le medesime soluzioni si osservano sui mosaici di Ravenna e sul Salterio di Stoccarda (cfr. **Figure 12 e 13**).

Il mantello, la corta tunica e le brache che i magi indossano erano contraddistinti da colori e tonalità differenti, come nelle iconografie sopra citate, sebbene la medesima scena ritratta sul reliquiario di Pasquale I (cfr. **Figura 10**) documenti la predilezione, nel secolo IX, per tonalità azzurre. I molti residui rossi e blu intercettati sulle riprese fotografiche confermano che i magi indossavano abiti di tipo palmireno (Levi-Pisetzky 1964: 79-82), colorati e idealmente realizzati con stoffe preziosissime, non dissimili dalla ricchezza esibita sugli smalti della così detta Corona Imperiale (*Reichskrone*), custodita al Kunsthistorisches Museum (Schulze-Dörrlamm 1991; Gussone 1994). Per comparazione con le fonti citate, è probabile che il mago più anziano indossasse un mantello azzurro e una tunica color porpora, fermata in vita da una cintura dorata. Il mago giovane, invece, era caratterizzato da vesti verdi, come a Ravenna e nel sopra citato codice greco 510 della Biblioteca Nazionale Francese. Infine, il mago che chiude il corteo, all'estrema sinistra, indossava verosimilmente una tunica color indaco ed un mantello purpureo. Le brache che avvolgono fittamente le gambe di tutti e tre i personaggi, proseguendo sotto il ginocchio con fasce più larghe (Mutinelli 1965: 11) si innestano in calcei ripandi un tempo coloratissimi, come testimoniano l'iconografia, l'archeologia e le molte ricette che la trattatistica altomedievale dedica alla tintura di pelli e cuoio.¹⁶

La regalità dei magi era sottolineata, oltre che dalle lussuose vesti, anche dai loro copricapi e dai contenitori di nobile metallo che porgono in dono a Gesù Bambino. Il verde ramo di palma ritratto all'estrema sinistra aggiungeva alla scena una connotazione spaziale e botanica dal sapore orientale.

Ribadisce il mistero trinitario e l'inizio di un nuovo corso della storia il decoro delle tre mezze rosette, alternate a germogli di giglio, scolpite alla base della lastra, il cui schema iconografico si riscontra sui mosaici di epoca giustiniana della chiesa di Santa Sofia a Istanbul (Dresken-Weiland 2017: 44-45), su un arco in stucco del palazzo di Hisham di Khirbat al-Mafjar, custodito al Museo Archeologico Rockefeller di Gerusalemme (Leal 2014: 237) e su un frammento di architrave del Museo Archeologico di Spalato

¹⁶ Maria Beatrice Bertone, interpellata dalla scrivente, precisa che, secondo le più accreditate conclusioni le brache erano manufatti filati e intessuti a maglia, ma che potevano essere tessute anche a telaio e ornate con contrasti di colore. Per i riscontri dell'archeologia, cfr. Kiiillerich (2008: 17) e bibliografia ivi citata. Riguardo la tintura delle pelli si rinvia ai capitoli 24-34 del *Ms. di Lucca 490*, in Caffaro (2003: 72-82); per un percorso critico sul manoscritto di Lucca, cfr. Baroni-Travaglio-Pizzigoni (2018). Una sintesi sulla lavorazione di pelli e cuoio si ha in Assorati (2018).

(Chinellato 2016: 114). Nella scena dell'Adorazione dei Magi questi elementi dovevano sembrare un tempo preziosi oggetti di oreficeria, non diversi dagli astri. Per la presenza di documentati residui (cfr. **Figura 9e**) e per la generale persistenza di molteplici tonalità di azzurro su tutte le superfici, è molto probabile che essi fossero di color indaco e simili a gemme (cfr. **Figura 17**). L'incavo a semicerchio del pistillo delle semi rosette denuncia la presenza di un castone atto a ricevere un elemento sagomato. Si trattava, molto probabilmente, di un vetro, soluzione comparabile con quella delle ampolline inserite negli elementi floreali in stucco di Santa Maria in Valle a Cividale, di San Salvatore a Brescia (Bertelli 2004; Palazzo Bertholon 2010: 286), della chiesa di Santa Maria Maggiore di Lomello (Lomartire 2006; Lomartire 2014: 128) e a Poitiers (Palazzo-Bertholon-Treffort 2010).

5. Considerazioni finali

La ricostruzione dei colori delle lastre minori dell'ara di Ratchis ha consentito di ragionare ulteriormente sui dettagli del rilievo, sulla tecnica di policromia del monumento, sul contesto anche economico del secolo VIII, nonché sull'estetica dell'intero manufatto (cfr. **Figure 18 e 19**). Ciò nonostante, la restituzione dei colori dell'altare di Ratchis lascia ancora molte domande aperte. Come appariva il monumento all'interno della chiesa di San Giovanni? Quanto la presenza di vernici e vetri contribuiva a rendere le scene quasi "in movimento", in un momento storico in cui sta mutando il ruolo dell'altare (Brogiolo-Chavarría Arnau-Marano 2005) e l'area presbiteriale viene sempre più valorizzata con nuovi sistemi di illuminazione, schermando la luce naturale?¹⁷ Era rutilante di colori anche il suo ciborio?

Se, negli ultimi decenni, si è compreso che nell'alto Medioevo vengono messe in atto tecniche pittoriche miste che contaminano prassi tipiche della miniatura, dello stucco, dei dipinti su muro e su tavola, comprendiamo che nel secolo VIII queste tecniche sono anche decisamente polimateriche, per la giustapposizione di lamine di metallo, vetri, perle e pietre.¹⁸

La documentata presenza di vetri anche sugli apparati decorativi in stucco e sulle superfici architettoniche di edifici di epoca longobarda¹⁹ suggerisce soluzioni dirompenti e originali per i secoli VIII-IX, quasi indipendenti dalla natura del supporto utilizzato, ma

¹⁷ Augenti 2016: 246-247; Lassandro *et alii* (2020: 191 nota 1); Flaminio-Guidobaldi (2020).

¹⁸ Sull'interesse di questi secoli per la contaminazione di materiali differenti: Tagliaferri (1960-1961); Romanini (1971); Casartelli Novelli (1976: 110); Melucco Vaccaro (2001: 419-420); Coden (2008); Marazzani-Gheroldi (2018: 264); Beghelli (2019).

¹⁹ Tessere di vetro abbellivano le pareti della cappella di Arechi II a Salerno, quelle del monastero carolingio di Münster e della cattedrale di Minden: Mitchell (2000); Dell'Acqua (2004).

certamente in stretta relazione col potere economico della committenza e coi modelli culturali ai quali essa guarda, come rilevato da Ballardini (2010: 142). Si tratta di un'estetica ancora timidamente disvelata dagli studiosi che l'hanno indagata; di un «visage oublié de l'art médiéval» (Sapin 2004) per il quale molto ancora possono fare la ricerca multidisciplinare e le nuove tecnologie, come auspicato da Melucco Vaccaro, agli inizi del XXI secolo (Melucco Vaccaro 2001: 420).

Laura Chinellato

Università degli Studi di Udine

Bibliografia

- Andaloro, Maria, 2016, *L'adorazione dei magi*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, cat. della mostra (Roma, 17 marzo – 11 settembre 2016), a cura di Maria Andaloro, Giulia Bordi, Giuseppe Morganti, Milano, Electa, pp. 256-259.
- Assorati, Giovanni, 2018, *I lavoratori della pelle nelle fonti latine altomedievali*, in *Fior di pelle. Lavorare il cuoio in età altomedievale. L'alto Medioevo. Artigiani, tecniche produttive e organizzazione manifatturiera*, 3. Atti del 3° seminario (Arsago Seprio, 26 novembre 2016), a cura di Michelle Beghelli, Paola Marina De Marchi, Roma, BraDypUS, pp. 9-18.
- Assunto, Rosario, 1961, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milano, Il Saggiatore (La cultura, XXVII).
- Augenti, Andrea, 2016, *Archeologia dell'Italia medievale*, Bari, Editori Laterza.
- Ballardini, Antonella, 2010, *Scultura a Roma: standards qualitativi e committenza (VIII secolo)*, in *L'VIII secolo: un secolo inquieto*. Atti del Convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008), a cura di Valentino Pace, Cividale del Friuli, Comune di Cividale del Friuli, pp. 141-148.
- Bankel et alii, 2004, *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, De Luca Editori d'Arte (Musei Vaticani. Collana di studi e documentazione, 1).
- Baroni, Sandro – Travaglio, Paola – Pizzigoni, Alessandro, 2018, *The puzzle of Compositiones: a proposal for its reconstruction*, «Medioevo Europeo» 2/2-2018, pp.125-149.
- Beghelli, Michelle – Pinar Gill, Joan, 2013, *Corredo e arredo liturgico nelle chiese tra VIII e IX secolo. Suppellettili antiche e moderne, locali e importate tra archeologia, fonti scritte e fonti iconografiche*, in «Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums» 60, pp. 697-762.
- Beghelli, Michelle, 2019, *Non solo pietra: vetro e gemme nella scultura altomedievale*, in *Le suggestioni del vetro. Materie prima, tecniche di produzione, contesti d'uso, circolazione dei manufatti (VI-IX sec.). L'alto Medioevo. Artigiani, tecniche produttive e organizzazione manifatturiera*, 4. Atti del 4° seminario (Arsago Seprio, 24 novembre 2018), a cura di Michelle Beghelli, Paola Marina De Marchi, Roma, BraDypUS, pp. 61-76.
- Belgrado 1789 = Giovan Battista Belgrado, 1789, *Storia di Cividale*, ms. conservato nell'Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli (copia da originale nell'Archivio del Capitolo di Cividale del Friuli).
- Bensi, Paolo, 1990, *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall'Alto Medioevo al XIX secolo*, in *Pitture murali*, a cura di Cristina Danti, Mauro Matteini, Arcangelo Moles, Firenze, Centro Di, pp. 73-102.
- Bensi, Paolo, 2013, *Studio e conservazione delle decorazioni murali: lo stato dell'arte*, in *Tecniche di restauro. Aggiornamento*, a cura di Stefano Francesco Musso, Torino, Utet, pp. 145-179.
- Bertelli, Carlo, 2004, *Rouleaux des arcs*, in *Le Stuc. Visage oublié de l'art médiéval*, cat. de

- l'exposition (Poitiers, 16 septembre 2004 - 16 janvier 2005), a cura di Christian Sapin, Poitiers, Somogy Édition d'Art, p. 184.
- Bertholon, Bénédicte, 2019, *Le décor de stucs à Germigny-des-Prés: une étude technique des vestiges*, «Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre», Hors-série n° 11/2019, pp. 1-25.
- Brandolini, Cristiano, 2014, *Tessitura e abbigliamento in ambito longobardo*, in *L'Alto Medioevo. Artigiani e organizzazione manifatturiera*, Atti del seminario (Arsago Seprio, 15 novembre 2013), a cura di Michelle Beghelli, Paola Marina De Marchi, Bologna, BrDypUs, pp. 71- 105.
- Brinkmann, Vinzenz – Dreyfus, Renée – Koch-Brinkmann, Ulrike, 2017, *Gods in colour. Polychromy in the Ancient World*, Munich - London - New York, Fine Arts Museums of San Francisco - Legion of Honor DelMonico Books - Prestel.
- Brogiolo, Gian Pietro – Chavarría Arnau, Alexandra – Marano Yuri A., 2005, *Altari in Italia Settentrionale (secoli IV-VIII)*, «Hortus Artium Medievalium» 11, pp. 49- 62.
- Caffaro, Adriano (a cura di), 2000, *Teofilo Monaco. Le varie arti. De diversis artibus. Manuale di tecnica artistica medievale*, Salerno, Palladio.
- Caffaro, Adriano (a cura di), 2003, *Scrivere in oro. Ricettari artigianali d'arte e artigianato (secoli IX-XI). Codici di Lucca e Ivrea*, Napoli, Liguori editore.
- Cavallo, Giovanni et alii, 2020, *Preliminary non-invasive study of Carolingian pigments in the churches of St. John at Müstair and St. Benedict at Malles*, «Archaeological and Anthropological Sciences» 12 (art. 73 in <https://doi.org/10.1007/s12520-020-01024-2>).
- Casartelli Novelli, Silvana, 1976, *L'intreccio geometrico del IX secolo: scultura delle cattedrali riformate e 'forma simbolica' della rinascenza carolingia*, in *Roma e l'età carolingia*. Atti delle giornate di studio (Roma, 1976), Roma, Multigrafica Editrice, pp. 104-113.
- Cecchelli, Carlo, 1920, *I monumenti di Cividale durante l'invasione austriaca*, «Rassegna Italiana» XXIX, pp. 3-5.
- Chiappori, Maria Grazia, 1997, voce *Magi*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, pp. 128-130.
- Chinellato, Laura, 2013, *Quando Maria era Giuseppe, Elia, Michea... Ragionamento su un soggetto femminile dell'ara di Ratchis, erroneamente interpretato dalla critica*, in *Studi e Ricerche - Archeologia in rosa*, 7 settembre 2014, a cura della Società Friulana di Archeologia odv; <https://www.archeofriuli.it/category/archeologia-in-rosa/page/2/>
- Chinellato, Laura, 2014, *Il colore nella plastica del secolo VIII tra trattatistica e riscontri materiali: i casi di Cividale, Brescia e Disentis*, in *Un medioevo in lungo e largo da Bisanzio all'Occidente (VI-XVI secolo). Studi per Valentino Pace*, a cura di Vittoria Camelitti e Alessia Trivellone, Ospedaletto-Pisa, Pacini Editore, pp. 21-31.
- Chinellato, Laura, 2016, *Arte longobarda in Friuli: l'ara di Ratchis a Cividale. La ricerca e la riscoperta delle policromie*, Udine, Forum.
- Chinellato, Laura, 2019, *Vetro e gemme nella scultura altomedievale. Fonti, analisi materiale e ipotesi ricostruttive*, in *Le suggestioni del vetro. Materie prime, tecniche di produzione, contesti d'uso, circolazione dei manufatti (VI-IX sec.). L'alto Medioevo. Artigiani, tecniche produttive e organizzazione manifatturiera*, 4. Atti del 4° seminario (Arsago Seprio, 24 novembre, 2018), a cura di Michelle Beghelli e Paola Marina De Marchi, Roma, BrDypUS, pp. 77-90.
- Chinellato, Laura – Costantini, Maria Teresa, 2004, *L'altare di Ratchis. L'originaria finitura policroma: prospetto frontale e posteriore*, «Forum Iulii» XXVIII, pp. 133-156.
- Chinellato, Laura – Costantini, Maria Teresa, 2005, *L'altare di Ratchis. Proposta per la ricostruzione dell'originaria finitura policroma*, «Vultus Ecclesiae» VI, pp. 7-17.
- Chinellato, Laura – Costantini, Maria Teresa – Manzato, Davide, 2008, *L'altare di Ratchis: il restauro, le indagini scientifiche e le acquisizioni tridimensionali*, «Forum Iulii» XXXII, pp. 107-132.

- Coden, Fabio, 2008, *Nuovi linguaggi artistici: la scultura*, in *Roma e i Barbari. La nascita di un mondo nuovo*, cat. della mostra (Venezia, 2008), a cura di Jean-Jacques Aillagon, Ginevra-Milano, Skira editore, pp. 508-511.
- Coden, Fabio, 2016, *Nuove considerazioni sulla scultura ad incrostazione di mastice (dal Tardoantico alla fine del Medioevo)*, in *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica: tra materiali costitutivi e colori aggiunti: mosaici, intarsi e plastica lapidea*. Atti delle giornate di studi (Lucca, 24-25-26 ottobre 2013), a cura di Paola Antonella Andreuccetti e Deborah Bindani, Lucca, pp. 233-260.
- Conte, Gian Biagio – Ranucci, Giuliano (a cura di) 1988, *Gaio Plinio Secondo, Storia Naturale, V, Mineralogia e Storia dell'Arte*, Torino, Giulio Einaudi editore.
- Coupry, Claude – Palazzo-Bertholon, Bénédicte, 2011, *Les pigments verts, rouges et bleus dans les décors peints de la fin de l'Antiquité et du haut Moyen Âge*, in *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge*. Actes du colloque international (Université de Toulouse II-Le Mirail, 9-12 octobre 2008), a cura di Catherine Balmelle, Hélène Eristov e Florence Monier, Bordeaux, pp. 689-698.
- De Luca, Francesco, 2019, *La chiesa di Sant'Ambrogio di Montecorvino Rovella (SA): Contesto insediativo e realtà monumentale. Dati per una rilettura*, Mauritius, Edizioni Accademiche Italiane.
- Dell'Acqua, Francesca, 2004, *Le vetrate e il vetro nell'arredo architettonico tra tarda antichità e medioevo*, in *I colori ritrovati. Il contributo dell'archeologia alla conoscenza degli elementi di arredo nell'architettura tra Tarda Antichità e Medioevo*, a cura di Silvia Lusuardi Siena e Furio Sacchi, Milano, Università Cattolica, pp. 185-219.
- Dell'Acqua, Francesca et alii, 2018, *La chiesa altomedievale di Sant'Ambrogio a Montecorvino Rovella (SA). Prima campagna di studi archeologici e storico-artistici*, «Hortus Artium Medievalium» 24, pp. 417-442.
- Della Torre 1899 = Ruggiero Della Torre, 1899, *Il Battistero di Callisto in Cividale del Friuli*, Cividale, Tipografia Feliciano Strazzolini.
- Destefanis, Eleonora, 2004, *Materiali lapidei e fittili di età altomedievale da Bobbio*, Piacenza, Edizioni Tip.Le.Co.
- Dresken-Weiland, Jutta, 2017, *Mosaici di Ravenna. Immagine e significato*, Milano, Jaca Book.
- Emmenegger, Oskar, 1986, *Deterioration and preservation of carolingian and mediaeval mural painting in the Müstair convent (Switzerland). Part III: techniques and materials used and past restorations*, in *Case studies in the conservation of stone and wall paintings*. Preprints of the contribution to the IIC Bologna Congress (Bologna, 21-26 settembre 1986), a cura di Norman S. Brommelle e Perry Smith, London, pp. 197-199.
- Emmenegger, Oskar, 2002, *Karolingische und romanische Wandmalerei in der Klosterkirche, Technik, Restaurierungsprobleme, Massnahmen*, in *Die mittelalterlichen Wandmalereien im Kloster Müstair: Grundlagen zu Konservierung und Pflege*, a cura di Alfred Wyss, Hans Rutishauser e Marc Antoni Nay, Zürich, vdf Hochschulverlag AG an der ETH, pp. 77-139.
- Fiorin, Enrico – Salvadori, Ornella, 2014, *Indagini di fluorescenza X portatile e stratigrafiche sulle pellicole pittoriche*, in *Dalla Corte regia al monastero di San Salvatore – Santa Giulia di Brescia*, a cura di Gian Pietro Brogiolo, Mantova, SAP Società Archeologica srl, pp. 521-541.
- Flaminio, Roberta – Guidobaldi, Federico, 2020, *Il sistema di illuminazione naturale degli edifici altomedioevali e medioevali a Roma: finestrati e transenne lucifere*, «Hortus Artium Medievalium» 26, pp. 27-44.
- Gage, John, 2001, *Colore e cultura. Usi e significati dall'Antichità all'arte astratta* [Colour and culture: practice and meaning from antiquity to abstraction], Istituto Poligrafico e zecca dello Stato, Libreria dello Stato.
- Garzya Romano, Chiara (a cura di), 1996, *Eraclio, I colori e le arti dei romani*, Bologna, Società

- Editrice il Mulino (Istituto Italiano per gli Studi Storici. Testi storici, filosofici e letterari, 6).
- Gheroldi, Vincenzo, 2017, *La pittura murale. Materiali, usi tecnici e preferenze*, in *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, a cura di Gian Pietro Brogiolo, Federico Marazzi e Caterina Giostra, Milano, Skira editore, pp. 297-301.
- Gheroldi, Vincenzo – Marazzani, Sara, 2017, *Tecniche di pittura murale tra VIII e IX secolo: metodi di indagine e nuove acquisizioni*, in *Archeologia dei Longobardi. Dati e metodi per nuovi percorsi di analisi*, Mantova, SAP Società Archeologica srl, pp. 207-220 (Archeologia Barbarica, 1).
- Giostra, Caterina – Anelli, Paola, 2012, *I fili aurei longobardi: la tessitura con le tavolette e la lavorazione del broccato*, in *Archeologia a Trezzo sull'Adda. Il sepolcreto longobardo e l'Oratorio di San Martino, le chiese di Santo Stefano e San Michele in Sallianese*, a cura di Silvia Lusuardi Siena e Caterina Giostra, Milano, Vita e Pensiero, pp. 335-354 (Contributi di Archeologia, 5).
- Grion, Giusto, 1895, *L'arca del duca Ratchis nel S. Martino di Cividale*, «Pagine Friulane» VIII (13 aprile 1895).
- Gussone, Nikolaus, 1994, voce *Corona*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, pp. 341-346.
- James, Liz, 2017, *Mosaics in the Medieval World. From Late Antiquity to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kiilerich, Bente, 2008, *Colour and context: reconstruction the polychromy of the stucco saints in the Tempietto longobardo at Cividale*, in «Arte Medievale» VII, 2, pp. 9-24.
- Kiilerich, Bente, 2010, *The rethotic of materials in the Tempietto Longobardo at Cividale, in L'VIII secolo: un secolo inquieto*. Atti del Convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008), a cura di Valentino Pace, Cividale del Friuli, Comune di Cividale del Friuli, pp. 93-102.
- Kiilerich, Bente, 2020, *Texture, Colour and Surface Appearance of the Cividale Stuccoes*, in *Perceiving Matter. Visual, Material and Sensual Communication from Antiquity to the Middle Ages*, a cura di Bente Kiilerich e Kaya Kollandsrud, CLARA special issue, no. 1, 22 pages, ed. K. Kollandsrud & B. Kiilerich.
- Lassandro, Paola et alii, 2020, *L'illuminazione naturale e artificiale nelle chiese rupestri e semi ipogge: studi e scenari attraverso modelli virtuali*, «Hortus Artium Medievalium» 26, pp. 191-20.
- Leal, Bea, 2014, *The stuccoes of San Salvatore, Brescia, in their mediterranean context*, in *Dalla Corte regia al monastero di San Salvatore – Santa Giulia di Brescia*, a cura di Gian Pietro Brogiolo e Francesca Morandini, Mantova, SAP Società Archeologica, pp. 221-245.
- Levi-Pisetzky, Rosita, 1964, *Storia del costume in Italia*, 1, Milano, Istituto Editoriale Italiano.
- Liverani, Paolo, 2009, *Osservazioni sulla policromia e la doratura della scultura in età tardoantica*, in *Il colore nel Medioevo. Arte simbolo tecnica. Pietra e colore: conoscenza, conservazione e restauro della policromia*. Atti delle Giornate di Studi (Lucca, 22-24 novembre 2007), a cura di Paola Antonella Andreuccetti e Iacopo Lazzareschi Cervelli, Istituto Storico Lucchese, Lucca, pp. 9-22.
- Lomartire, Saverio, 2006, *Le stuc et le décor architectural. Les stucs de Lomello et quelques autres fragments lombards du haut Moyen Age au XII^e siècle*, in *Stucs et décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (V^e-XII^e siècles)*. Actes du Colloque International (Poitiers, 16-19 septembre 2004), a cura di Christian Sapin, Turnhout, Brepols, pp. 307-324 (Bibliothèque de l'Antiquité Tardive, 10).
- Lomartire, Saverio, 2014, *Gli stucchi di Lomello. Note storico-artistiche*, in *La basilica di Santa Maria Maggiore di Lomello: l'architettura e il ciclo decorativo in stucco. Ricerche, restauro e valorizzazione*, a cura di Paola Marina De Marchi e Michela Palazzo, Firenze, Edifir Edizioni Firenze, pp. 127-156.
- Maggioni, Chiara, 2011, *L'Evangelario erratico ora a Chiavenna*, in *Il nuovo Evangelario Am-*

- brosiano e capolavori antichi. La bellezza nella Parola*, cat. della mostra (Milano, 5 novembre – 11 dicembre 2011), a cura di Umberto Bordoni e Norberto Valli, Milano, Silvana, pp. 32-38.
- Mairinger, Franz – Schreiner, Manfred, 1986, *Deterioration and preservation of carolingian and mediaeval mural painting in the Müstair convent (Switzerland). Part II: material and rendering of the Carolingian wall paintings*, in *Case studies in the conservation of stone and wall paintings*. Preprints of the contribution to the IIC Bologna Congress (Bologna, 21-26 settembre 1986), a cura di Norman S. Brommelle e Perry Smith, London, pp. 195-196.
- Maltese, Corrado (a cura di), 1993, *Preparazione e finitura delle opere pittoriche. Materiali e metodi. Preparazione e imprimiture, leganti, vernici, cornici*, Milano, Mursia.
- Marazzani, Sara – Gheroldi, Vincenzo, 2018, *I dipinti murali della cripta: nuove indagini, nuove acquisizioni*, in *Molise medievale cristiano. Edilizia religiosa e territorio (secoli IV-XIII)*, a cura di Federico Marazzi, Cerro al Volturno, pp. 257-276 (Studi vulturnensi, 10).
- Melucco Vaccaro, Angela, 1998, *Agere de Arte, Agere per Artem: la trasmissione dei saperi tecnici fra la tradizione colta e fonti materiche*, in *Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda Antichità e alto Medioevo*, Settimane di studio del CISAM (Spoleto, 1997), Spoleto, pp. 343-377.
- Melucco Vaccaro, Angela, 2001, *Le botteghe dei lapicidi: dalla lettura stilistica all'analisi delle tecniche di produzione*, in *Roma nell'Alto Medioevo*, Settimane di Studio del CISAM (Spoleto, 2000), Spoleto, I, pp. 393-420.
- Mitchell, John, 2000, *Usò del vetro in architettura*, in *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, cat. della mostra (Brescia, 18 giugno - 19 novembre 2000), a cura di Carlo Bertelli e Gian Pietro Brogiolo, Milano, Skira editore, pp. 428-429.
- Mutinelli, Carlo, 1965, *Documenti e vesti altomedievali longobarde nell'ara di Ratchis*, «Quaderni della Face» 27, pp. 7-15.
- Palazzo-Bertholon, Bénédicte, 2010, *Confronti tecnici e decorativi sugli stucchi intorno all'VIII secolo*, in *L'VIII secolo: un secolo inquieto*. Atti del Convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008), a cura di Valentino Pace, Cividale del Friuli, Comune di Cividale del Friuli, pp. 285-296.
- Palazzo-Bertholon, Bénédicte – Treffort Cécile, 2010, *Pour une relecture de l'hypogée des Dunes à Poitiers*, in *Wisigoths et Francs autour de la bataille de Vouillé (507). Recherches récentes sur le haut Moyen Âge dans le Centre-Ouest de la France*. Actes des XXVIII^e Journées internationales d'archéologie mérovingienne (Vouillé et Poitiers, septembre 2007), a cura di Luc Bourgeois, Saint-Germain-en-Laye, pp. 151-169.
- Porcher, Jean, 1968, *I manoscritti dipinti*, in *L'impero carolingio [L'Empire Carolingien]*, a cura di Jean Hubert, Jean Porcher e Wolfgang Fritz Volbach, Milano, Rizzoli, pp. 71-170.
- Romanini, Angiola Maria, 1971, *Problemi di scultura e plastica altomedievali*, in *Artigianato e tecnica nella società dell'alto medioevo occidentale*. Atti della XVIII Settimana di studio del CISAM (Spoleto, 1970), Spoleto, pp. 425-467.
- Rupp, Ursula, 2000, *Le pitture parietali*, in *San Procolo a Naturno*, a cura di Waltraud Kolfer, Hans Nothdurfter e Ursula Rupp, Lana, Tappeiner Casa Editrice, pp. 39-88.
- Sapin, Christian (a cura di), 2004, *Le Stuc. Visage oublié de l'art médiéval*, cat. de l'exposition (Poitiers, 16 septembre 2004 – 16 janvier 2005), Paris-Poitiers, Somogy-Éditions d'Art et Musées de la Ville de Poitiers.
- Sapin, Christian (a cura di), 2006, *Stucs et décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (V^e-XII^e siècle)*. Actes du colloque international (Poitiers, 16-19 septembre 2004), a cura di Christian Sapin, Turnhout, Brepols (Bibliothèque de l'Antiquité Tardive, 10).
- Schlosser, Julius von, 2004, *L'arte del Medioevo [Die Kunst des Mittelalter]*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.
- Schulze-Dörrlamm, Mechthild, 1991, *Die Kaiserkrone Konrads II. (1024-1039). Eine Archäologische untersuchung zu Alter und Herkunft der Reichskrone*, Sigmaringen, Thorbecke.

- Tagliaferri, Amelio, 1960-1961, *Aspetti e rapporti di scultura barbarica nei ducati longobardi del Friuli e della Lombardia*, «Memorie Storiche Forogiuliesi» XLIV, pp. 97-111.
- Tagliapietra, Maurizio, 2006, *La Madonna in stucco conservata presso il Museo della città in Santa Giulia a Brescia*, in *Stucs et décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (V^e-XII^e siècle)*. Actes du colloque international (Poitiers, 16-19 septembre 2004), a cura di Christian Sapin, Turnhout, Brepols, pp. 197-202 (Bibliothèque de l'Antiquité Tardive, 10).
- Thunø, Erik, 2002, *Image and Relic. Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- Tosatti, Silvia Bianca, 2007, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano, Jaca Book.



Fig. 1 Altare di Ratchis, 737-744. Cividale del Friuli, Museo Cristiano e del Duomo (foto L. Chinellato 2008 ©).

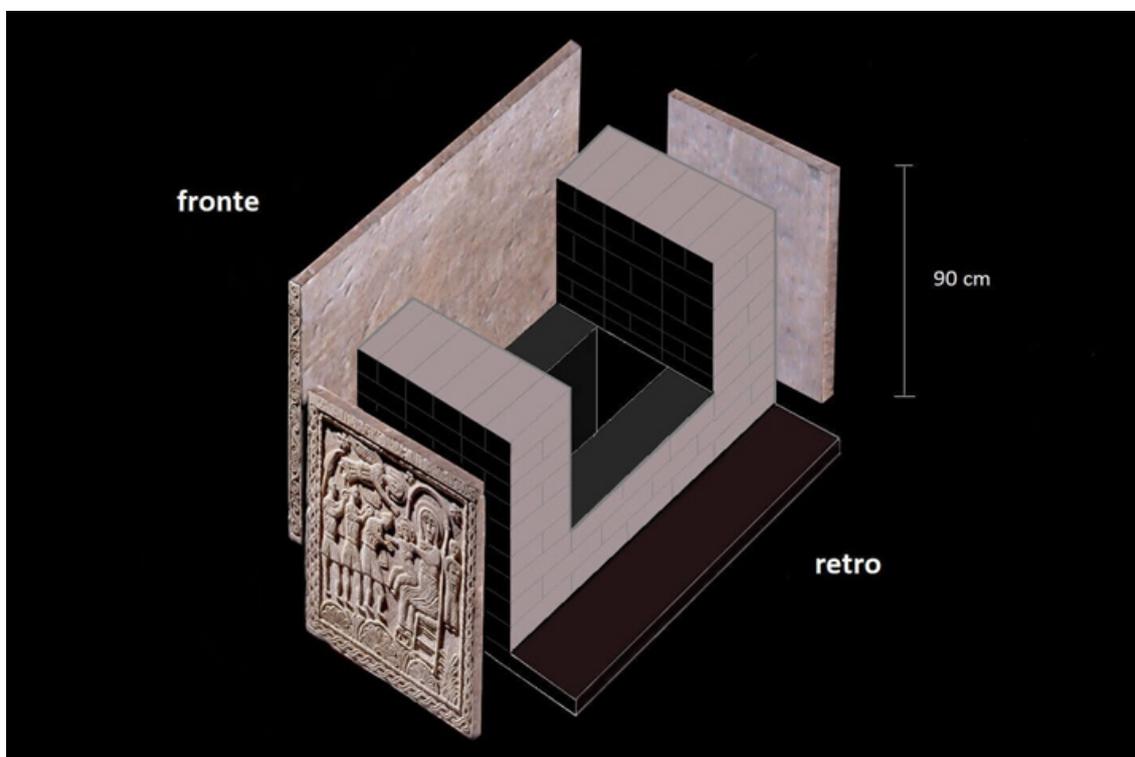


Fig. 2 Le lastre che compongono l'altare di Ratchis e il muretto in laterizio al quale sono state ancorate nel 1946, mediante 'arpe in bronzo', fissate nella pietra con resina e murate nella struttura stabilizzante in laterizio. L'altezza media del monumento è di cm 90 (elaborazione grafica Laura Chinellato 2021 ©).

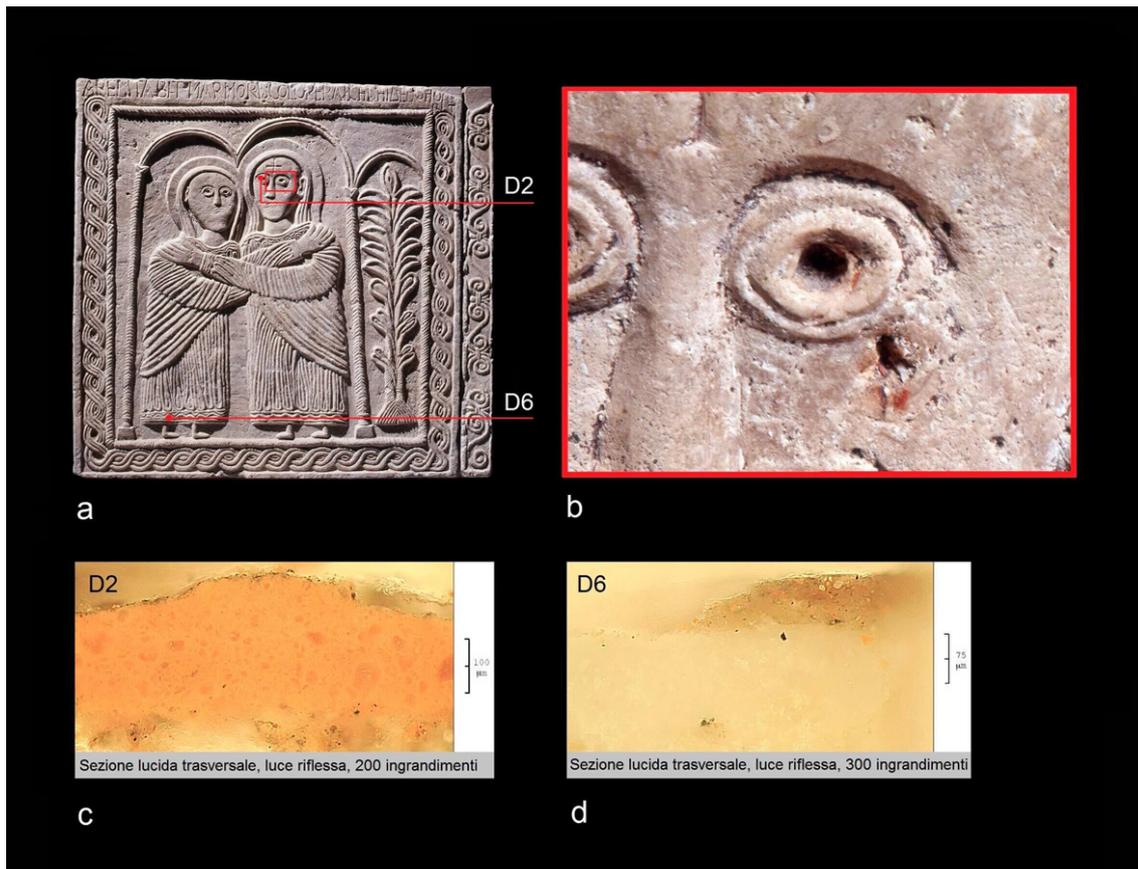


Fig. 3 a. Localizzazione dei punti di prelievo e di un dettaglio del volto di Maria nella Visitazione; b. le aggressioni eseguite con punteruoli di ferro presso gli occhi di Maria; c. sezione lucida trasversale del campione D2 dove si evidenziano scarsi resti di una prima stesura a calce, uno spesso strato di ocre rossa e carbonato di calcio e, superficialmente, depositi nerastri di polveri; d. sezione lucida trasversale del campione D6 dove si evidenzia una prima stesura di scialbo bianco e un secondo strato caricato con carbonato di calcio, pigmentato con particelle ocree rosso-aranciate e fini frammenti di nero carbone.

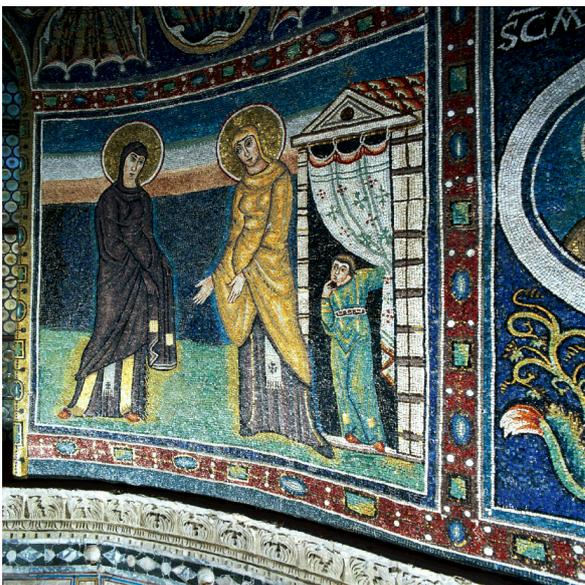


Fig. 4 Visitazione di Maria ad Elisabetta, sec. VI. Parenzo, Basilica Eufrasiana (da James 2017).



Fig. 5 Particolare della croce sul volto di Maria, nella Visitazione dell'altare di Ratchis. Cividale del Friuli, Museo Cristiano e del Duomo (foto L. Chinellato 2004 ©).



Fig. 6 Particolare di una stella, nell'Adorazione dei Magi dell'altare di Ratchis. Cividale del Friuli, Museo Cristiano e del Duomo (foto L. Chinellato 2004 ©).



Fig. 7 Particolare del bordo delle vesti nella scena della Visitazione dell'altare di Ratchis. Cividale del Friuli, Museo Cristiano e del Duomo.

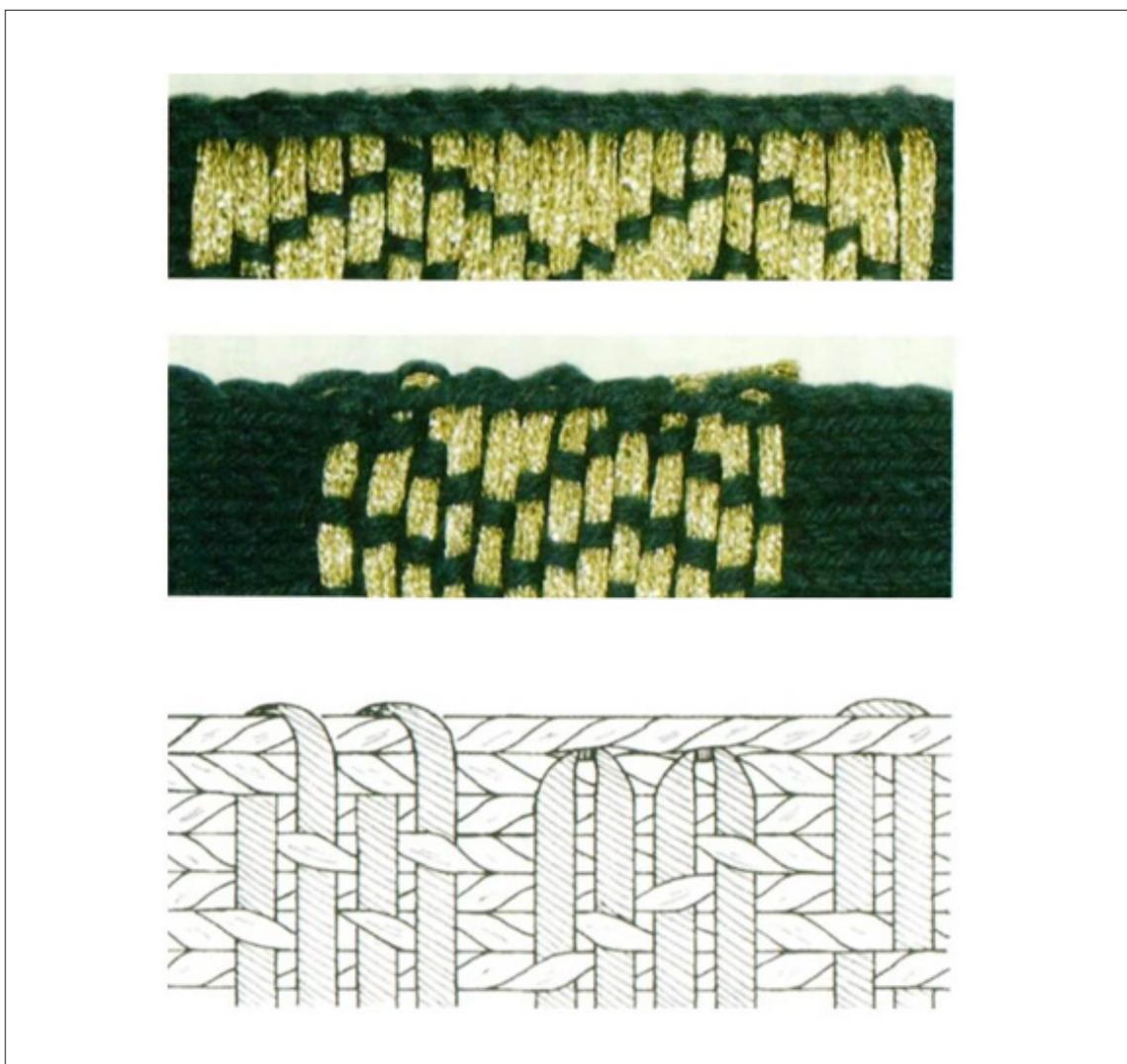


Fig. 8 Ricostruzione di broccati longobardi con possibili modalità di trama (da Giostra-Anelli 2012).

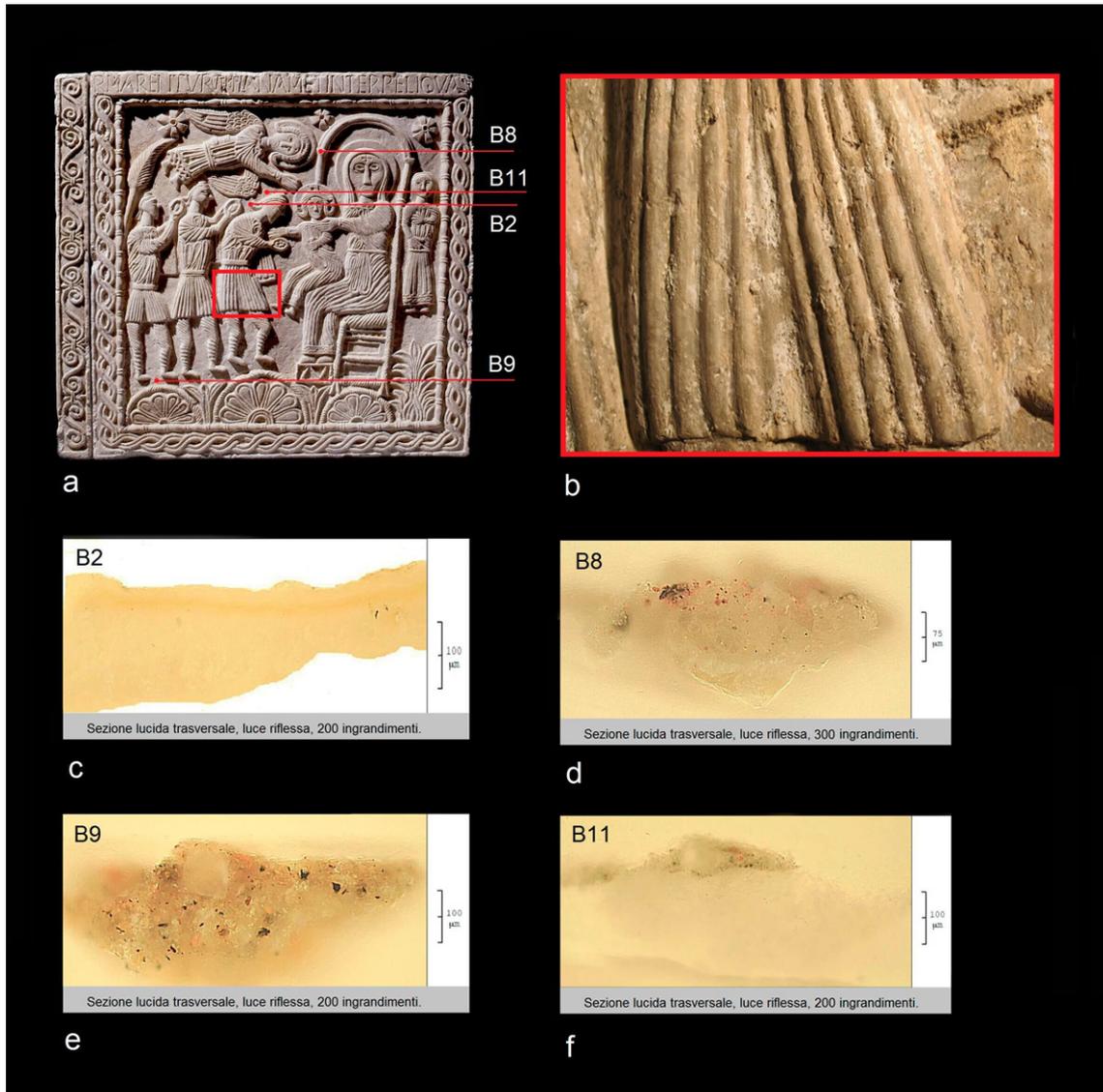


Fig. 9 a. Localizzazione dei punti di prelievo e di un dettaglio della veste nell'Adorazione dei magi; b. particolare della veste di un mago con evidenti tracce di scialbi e ocre non originali; c. sezione lucida trasversale del campione B2 dove si evidenzia una prima stesura a calce, un sottile strato pittorico di colore ocre chiaro, un terzo strato bianco riconducibile ad una sovrapposizione; d. sezione lucida trasversale del campione B8 dove si evidenzia una prima stesura a calce e uno strato pittorico costituito da una matrice di calce che ingloba fini frammenti rosso-violacei, riconducibili ad ematite; e. sezione lucida trasversale del campione B9 dove si evidenzia un unico strato dato da una matrice biancastra di calce aerea carbonatata che trattiene un fine pigmento rossastro-rosato riconducibile ad ocre, mescolato con fini frammenti di nero carbone; f. sezione lucida trasversale del campione B11 dove si evidenzia una prima stesura a calce e lo strato pittorico di colore grigiastro costituito da una matrice di calce aerea carbonatata con fini frammenti di nero carbone e tracce di ocre rossa.



Fig. 10 Reliquiario in smalto di papa Pasquale I con scene della vita della Vergine, 817-824. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo sacro (da Thunø 2002).



Fig. 11 Iniziali a lettere istoriate negli Evangeli di Saint-Médard di Soisson, sec. IX, Lat. 8850, f. 124r. Parigi, Bibliothèque Nationale de France (da Porcher 1968).



Fig. 12 Adorazione dei magi, sec. VI. Ravenna, chiesa di Sant' Apollinare in Nuovo (da Chiappori 1997).



Fig. 13 Particolare con l'Adorazione dei Magi sul Salterio di Stoccarda, 820-840, Bibl. Fol. 23, fol. 84r. Stoccarda, Wurttembergische Landesbibliothek (da Beghelli-Pinar Gill 2013).

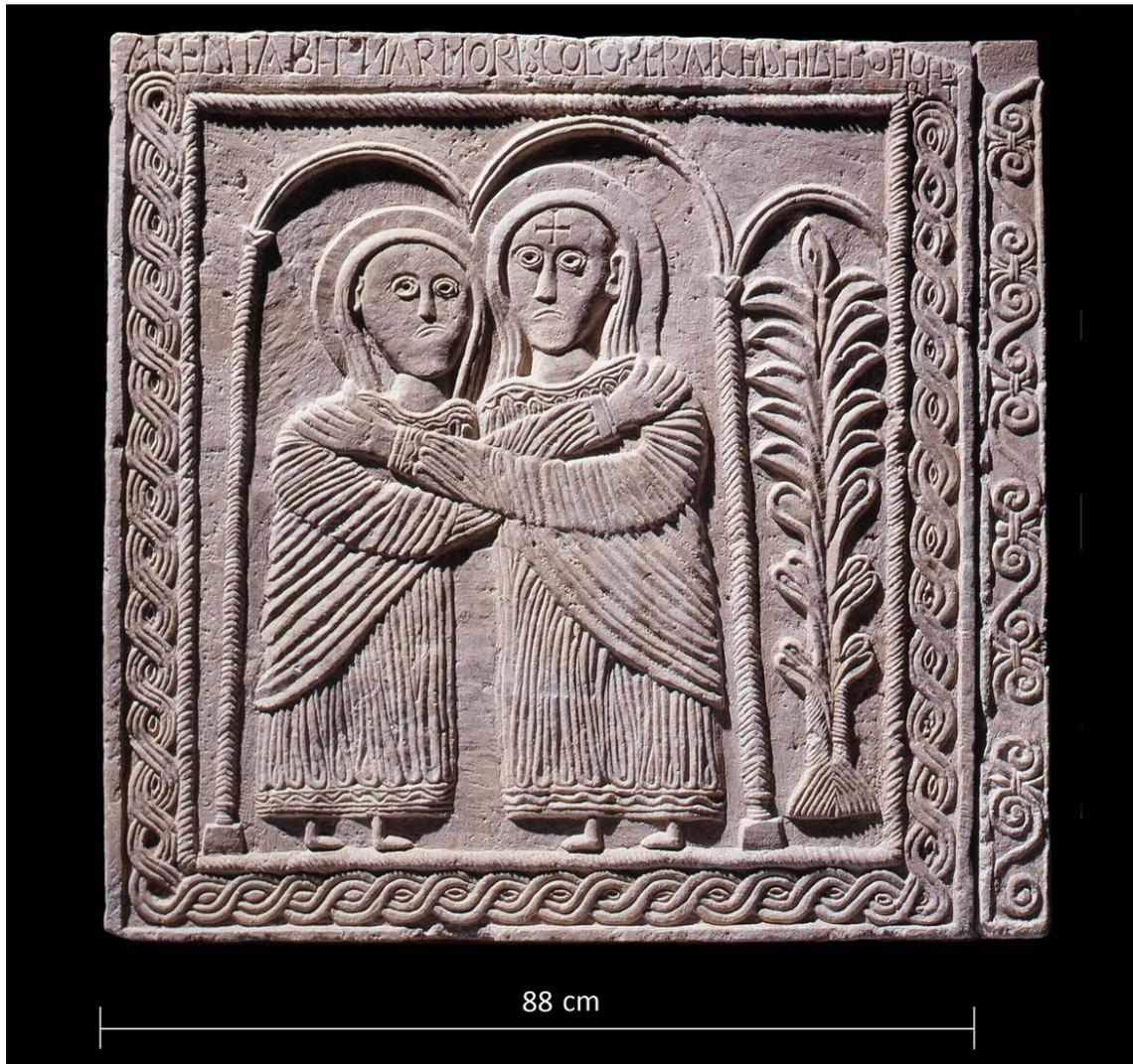


Fig. 14 Altare di Ratchis, Visitazione (lato sinistro). Cividale del Friuli, Museo Cristiano e del Duomo.



Fig. 15 Restituzione delle cromie della scena della Visitazione dell'ara di Ratchis (elaborazione grafica Laura Chinellato 2021 ©).



Fig. 16 Altare di Ratchis, Adorazione dei magi (lato destro). Cividale del Friuli, Museo Cristiano e del Duomo.



Fig. 17 Restituzione delle cromie della scena dell'Adorazione dei magi dell'ara di Ratchis (elaborazione grafica Laura Chinellato 2021 ©).



Figg. 18-19 L'originario impatto cromatico dell'altare di Ratchis (elaborazione grafica di L. Chinellato, M. T. Costantini, T. Paganini 2021 ©).

La processione della volpe tra iconografia e *Roman de Renart*. Un appunto sul presunto legame tra *branche 17* e *branche 13*

ABSTRACT: nella *branche 13* del *Roman de Renart* si menziona una decorazione parietale raffigurante la *procession Renart*, da molti intesa come un palese richiamo al funerale della volpe inscenato nella *branche 17* (*La Mort Renart*). Tuttavia, numerose attestazioni iconografiche e letterarie sui funerali della volpe inducono a ritenere questo tema precedente e indipendente rispetto alla tradizione renardiana. Pertanto, sembra preferibile ipotizzare che sia la *br. 13* che la *17* lo abbiano recuperato autonomamente.

ABSTRACT: in Branch 13 of the *Roman de Renart* it is mentioned a wall decoration depicting *la procession Renart*, by many meant as a clear reference to the funeral of the fox staged in Branch 17 (*La Mort Renart*). However, numerous iconographic and literary attestations lead us to consider this theme as previous and independent from the Renardian tradition. Therefore, it seems preferable to assume that both Br. 13 and Br. 17 have recovered it autonomously.

PAROLE-CHIAVE: processione, morte, funerale, volpe, rappresentazioni, *Roman de Renart*
KEYWORDS: procession, death, funeral, fox, representations, *Roman de Renart*

La *br.* 13 del *Roman de Renart* (comunemente denominata *Renart le noir*) è l'unica a essere stata tramandata dai testimoni di una sola famiglia, cioè α , oltre che da due manoscritti compositi, H (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3334) e I (Paris, BnF, fr. 12584),¹ il che induce a escluderla dall'archetipo contenente la prima raccolta di testi e a giudicarla un'inserzione successiva, realizzata tra il 1205 e il 1250 (così Zufferey 2011: 160, con uno schema a p. 176). L'esclusione è confermata anche sulla base di criteri performativi, dal momento che le *branches* estranee all'archetipo (13 + 18-27) riducono drasticamente qualunque tipo di espedienti finalizzati alla recitazione pubblica, proprio perché «dopo il 1205, le *branches* renardiane diventano testi destinati alla lettura» (Lacanalé 2020: 157). Pur considerandola una *branche* tardiva, tuttavia, François Zufferey ha contestato la possibilità di avvalersi, per la sua datazione, di un richiamo interno alla cosiddetta *procession Renart* (v. 191), che a prima vista sembrerebbe rimandare al corteo funebre della volpe descritto nella *br.* 17, la quale termina appunto con la menzione di tale *procession*: «Ici luec de Renart vous les / La vie et la procession. / Ci fine de Renart le non» (vv. 1686-1688).²

Per la precisione, il v. 191 è parte di una descrizione delle raffigurazioni parietali presenti nella camera da letto del cavaliere protagonista della prima parte della *branche*:

N'a el monde beste n'oisel
 Que n'i soit ovres a cisel,
 Et la procession Renart
 Qui tant par sot engin et art,
 Que rien a fere n'i laissa
 Cil qui si bel la compassa,
 Q'en li soût onques nomer (*RdR*, *br.* 17, vv. 189-195)

[Non c'è al mondo bestia o uccello / che non vi sia ritratto col cesello, / e la processione di Renart / che conosce tanti inganni e astuzie; / non c'è nulla che gli si potesse commissionare / che non saprebbe riprodurre / l'artista che l'ha modellata così bene].

L'idea di un rimando esplicito al corteo funebre della *br.* 17 era stata sostenuta già da Foulet (1914: 102-103) e generalmente accolta dai critici successivi (ad esempio, Flinn 1963: 257). Secondo Zufferey (2011: 163), invece, sarebbe un fraintendimento dovuto a un'incomprensione del valore semantico di *procession/porsession*, che non significherebbe sempre 'Leichenzug', cioè 'processione funebre', bensì genericamente 'Verfahren',

¹ Manca nei testimoni delle altre due famiglie, β e γ . In più, la *branche* è copiata isolatamente in un manoscritto del XIII secolo, siglato *f* (Paris, BnF, fr. 1588, anch'esso raggruppato tra i compositi), ma con una scrittura più tarda, risalente agli inizi del XV (Martin 1882-1887: xxiii).

² Cito secondo l'edizione di Martin (1882-1887), ma la *br.* 17 è agevolmente consultabile anche nell'edizione italiana a cura di Massimo Bonafin (2012), basata sempre sul testo di Martin. Le traduzioni a seguire sono mie.

«manière de procéder, agissement», valore col quale sono registrate le occorrenze delle *brs.* 13 e 17 nell'*Altfranzösisches Wörterbuch* di Tobler e Lommatzsch (7: 1933). Infatti, il v. 1687 della *br.* 17 su citato non potrebbe riferirsi al corteo funebre, essendo questo propriamente descritto solo nell'interpolazione tramandata dal ms. M (Torino, Bibl. Reale, 151),³ motivo per cui «la vie et la processïon» di Renart dovranno avere un senso diverso da quello della rubrica che introduce la suddetta *br.* 17 in M: *Ci comance la fausse mort Renart et sa procession*, quest'ultimo, sì, unico riferimento sicuro al funerale (Zufferey 2011: 163). La conclusione è che «rien ne nous autorise à penser que le chevalier de la branche 13, grand amateur de la chasse, avait fait sculpter “la Procession funèbre de Renart”», ma semplicemente «“l’histoire de Renard”, sans référence particulière à la branche 17» (*ibidem*). Il breve *dossier* iconografico e letterario presentato qui di seguito dovrebbe provare che queste due affermazioni sono corrette solo in parte, nel senso che l'autore della *br.* 13 ha effettivamente alluso a un funerale della volpe, ma questo non implica necessariamente un richiamo puntuale alla *br.* 17.

Innanzitutto, va sottolineato come l'enorme fortuna delle rappresentazioni a tema renardiano riservi uno spazio notevole alla processione funebre della volpe, mentre, specularmente, si fatica a trovare usi del termine *procession* per indicare la vita o la storia di Renart. Si direbbe, quindi, che per ora nulla autorizza a correlare la *br.* 13 con la *br.* 17 allo stesso modo in cui nulla lo vieta.

La descrizione più famosa di una sfilata di maschere – anche – animalesche è sicuramente quella offerta da Geoffroy de Paris, che nella sua *Chronique métrique* dà notizia di una solenne festa pubblica organizzata da Filippo il Bello nel 1313, durante la quale i partecipanti misero in scena eventi e personaggi della letteratura religiosa e profana, così che potevano vedersi sfilare, tra gli altri, «Renart, fisicïen et mire» (v. 4956, testo in Diverrès 1956) insieme a Erode e Caifa. A seguire: «Renart chanter une espitre / La feu veü et evangile / Crois et floz, et Hersent qui file» (vv. 4988-4990). Nel prosieguo, Geoffroy si dilunga sugli episodi delle avventure di Renart che avevano trovato posto nella rappresentazione, la quale comprendeva finanche la sua morte «si com sa vie le devise» (v. 5004), realizzando, così, quella che doveva risultare una vera e propria processione funebre, benché certamente gioiosa, della volpe:

La vie de Renart sanz faille
Qui menjoit et poucins et paille.⁴
Mestre Renart i fu evesque

³ In luogo dei vv. 1013-1016, secondo l'edizione di Martin, che per questa *branche* è fondata su N (Vaticano, BAV, Reginensi Latini, 1699).

⁴ Il valore di quest'ultimo termine non è molto chiaro. I primi editori, De Wally e Delisle, avevano proposto di leggere *paille* come una variante di *poille*.

Veü et pape et arcevesque;
 Renart i fu en toute guise,
 Si com sa vie le devise:
 En biere, en crois et en cencier (*Chronique métrique*, vv. 4999-5005)

[La vita di Renart, senza errore, / che mangiava pulcini e paglia. / Mastro Renart vi fu visto nelle vesti di vescovo, / Papa e arcivescovo; / Renart vi figurò in ogni abito, / così come la sua vita lo presenta: / in bara, in croce e con l'incensiere].

La descrizione è ripresa da un altro cronista, Jean de Saint-Victor, che nel suo *Memoriale historiarium* fornisce maggiori dettagli sull'allestimento della festa, lasciando intuire la presenza di vere e proprie scenografie, tra cui anche quella della morte di Renart. Egli, infatti, chiarisce alcuni accenni presenti nella cronaca di Geoffroy, circa la possibilità di assistere, oltre che a scene della vita di Renart, anche a una rappresentazione plastica del Paradiso e dell'Inferno (vv. 4961-4972), spiegando che i membri delle varie corporazioni sfilavano opportunamente abbigliati, esibendo contrassegni riconoscibili di tali temi:

Omnes artifices processionaliter incedebant, et illi de singulis artificiis habebant distincta ornamenta ab aliis. Quidam cum hoc infernum effingebant, alii paradisum, alii *processionem vulpis*, in qua singula animalia effigiata singula officia exercebant (in *RHGF*: 656-657; corsivo mio).

[Tutti i membri delle corporazioni avanzavano in processione, e quelli di ciascuna corporazione avevano ornamenti diversi dagli altri. Con questi, alcuni rappresentavano l'inferno, altri il paradiso, altri la processione della volpe, nella quale i vari animali rappresentati svolgevano ciascuno un ufficio liturgico].

Discutendo questo passo, Nancy Freeman Regalado suggerisce l'idea che le scene in questione potessero anche essere condotte in corteo tramite l'ausilio di macchinari, il cui uso non stupirebbe, essendo rappresentato anche in due miniature dello stesso codice da cui proviene la *Chronique métrique* di Geoffroy, il ms. Bnf, fr. 146 (f. 34v), noto testimone del *Roman de Fauvel*. A quest'ultimo, per l'appunto, si riferiscono la miniature, raffiguranti dei carri adoperati durante lo *charivari* descritto nell'opera. Così, la studiosa ritiene di poter affermare che «whether on a fixed stage, a walking or mounted parade, or a mobile cart, in 1313 Renart would surely have been carried in his funeral procession on a bier or litter» (Freeman Regalado 1995: 125). Questa eventualità incrementerebbe ancor di più l'impatto scenico della *performance*, ma in ogni caso ciò che importa è che il riferimento di Jean de Saint-Victor sia circoscritto a un preciso episodio tra i tanti messi in scena, e cioè quello che, tra scene evocative dell'Inferno e del Paradiso, mostrava in processione il feretro di Renart. Il focus sul rito funebre renderebbe ragione degli *officia*, vale a dire 'uffici liturgici', svolti dai singoli animali in cui i festanti erano travestiti. Pertanto, sembra corretto assumere che all'interno di un corteo più ampio, che vedeva sfilare

varie scene della storia di Renart, la rappresentazione di rilievo fosse quella del funerale, e a questo, in definitiva, si riferisse la designazione di *processionem vulpis*.

Ciò, comunque, non ha ancora nulla a che fare con la *procession Renart* della *br.* 13, data la persistente ambiguità della formula latina e l'assenza di un corrispettivo puntuale nella *Chronique*. D'altro canto, questo dato non può disgiungersi da un'altra menzione della volpe interna al già ricordato *Roman de Fauvel*, il cui omonimo protagonista, estremamente affine alla volpe (ma più connotato in senso allegorico), ostenta anch'egli raffigurazioni della vita di Renart sulle pareti del proprio palazzo, in cui «de Renart toute l'istoire / Y estoit peinte a grant memoire» (vv. 1393-1394, testo in Strubel 2012), come il cavaliere della *br.* 13. I contesti sono ovviamente diversi, e in questo *roman* il richiamo è esplicitamente funzionale a evidenziare l'indole ingannatrice di Fauvel; eppure neanche in questo caso l'autore adotta la dicitura *procession*, preferendo raggruppare l'insieme delle avventure della volpe sotto il titolo di *istoire*.

Comunque, su un punto almeno bisogna contraddire Zufferey: laddove ritiene che la moda del primo quarto del XIII secolo, di ritrarre scene del *Renart*, non offra prove del fatto che le processioni di animali rappresentassero necessariamente la sepoltura della volpe (Zufferey 2011: 158).

1. Affreschi, bassorilievi e mosaici

Da un lato, è vero, sono riferimenti generici quelli di Gautier de Coincy, che nei *Miracles de Notre-Dame* (circa 1214-1236) attesta la consuetudine di raffigurazioni a tema renardiano nelle stanze private di certi religiosi:

En leur moustier ne font pas faire
Si tost l'ymage Nostre Dame
Com font Ysengrin et sa fame
En leurs chambres ou ils reponnent (vv. 168-171, in Foulet 1914: 501)

[Nei loro monasteri non fanno raffigurare / così spesso l'immagine di Nostra Signora / come fanno con Isengrino e la sua compagna / nelle loro camere, dove riposano],

e di Adam de la Bassée, che nel *Ludus super Anticlaudianum* (circa 1279-1284), ne critica la presenza nelle dimore delle religiose (cfr. Flinn 1975: 258). Dall'altro lato, però, raffigurazioni parietali di processioni funebri condotte da animali, e specificamente incentrate sulla morte della volpe, potevano osservarsi in numerose chiese, anche non francesi, già dalla seconda metà dell'XI secolo.

Tra le numerose decorazioni ornamentali a tema renardiano, Flinn (1975: 262-263) elenca casi specifici relativi alla processione funebre nelle chiese di Bourges, Verona, Modena, Ravenna, Venezia, Murano. Per l'area italiana ci si può limitare a dire che si

tratta sempre della stessa immagine, consistente in due galli che trasportano la volpe, legata per i piedi a un bastone che reggono sulle loro spalle: è un mosaico pavimentale nelle chiese di San Marco a Venezia (seconda metà dell'XI sec., e non XIV come segnala la didascalia di Flinn), dei Santi Maria e Donato a Murano (1140), di San Giovanni Evangelista a Ravenna (1213), a cui bisogna aggiungere un altro esempio proveniente dalla cattedrale di Otranto (metà del XII sec.) e uno, oggi perduto, nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Vercelli, ascrivibile circa al 1150 (cfr. Zovatto 1972 e Pasquini Vecchi 2000, da cui desumo tutte le datazioni e le integrazioni a Flinn). La scena è poi scolpita sulla Porta della Pescheria del duomo di Modena (terzo decennio del XII sec.), in un bassorilievo nel portale d'ingresso della cripta di San Zeno a Verona (metà del XII sec.) e sulla facciata della chiesa di San Pietro presso Spoleto (metà del XII sec.), in cui «vediamo la volpe finta morta tra due corvi [...] proprio sopra al bassorilievo dove Isengrino, cucullato e col breviario, cerca d'infocciare il montone» (Novati 1925: 318). Si ha anche notizia di un bassorilievo della cattedrale di Strasburgo, datato al 1298 e andato distrutto nel 1685, che doveva rappresentare il funerale di una volpe portata in processione da altri animali, ovvero nell'ordine: un orso con un'acquasantiera e un aspersorio, un lupo con la croce, una lepre con un cero, ai quali si aggiungeva, in basso, una cagna che tirava un maiale per la coda. Sulla colonna adiacente era raffigurato un altare, presso il quale quello che doveva sembrare un cervo celebrava la messa, mentre un asino cantava un vangelo, leggendolo su un libro che un gatto stava sorreggendo (Grandidier 1782: 265).

Infine, una critica alle rappresentazioni parietali chiaramente riferita al tema di una processione riguardante Renart si trova in una raccolta di *Distinctiones*, ormai di inizio XIV secolo:

Domus enim nobilium sunt depicte de probitatibus militum; sic conscientia nostra de exemplis Christi et sanctorum. Sed heu! multi depingunt ibi processionem Renardi. Unde, qui posset videre conscientias multorum, videret ibi leonem superbie — dicitur de superbo: *il est fiers comme lions* —, videret etiam lupum rapacitatis, porcum luxurie — porcus enim semper vult esse in luto —, vulpem dolositatis — qui scilicet per fraudem et cautelas decipiunt simplices —, canem invidie et littis. Sic in multis est depicta hujusmodi processio Renardi (in Hasenohr 1978: 82).

[Infatti, le case dei nobili sono affrescate con le gesta dei cavalieri; e così la nostra coscienza con gli esempi di Cristo e dei santi. Ma, ahimè, molti vi raffigurano la processione di Renart. Per cui, chi potesse vedere le coscienze di molti, ci vedrebbe il leone della superbia – si dice del superbo: *è fiero come un leone* –, vedrà anche il lupo dell'avidità, il maiale della lussuria – il maiale, infatti, vuole sempre stare nel fango –, la volpe dell'inganno, – quelli, cioè, che con frode e circonvenzioni raggirano gli sciocchi –, il cane dell'invidia e della litigiosità. Così, in molti è rappresentata in tal modo la processione di Renart].

La testimonianza è tarda, ma fornisce un'ulteriore prova che l'indicazione di *processionem Renardi* o *processionem Renart* si riferisse indubbiamente a un corteo incentrato su di lui, e non a una raffigurazione di scene della sua vita.

2. Miniature

Non mancano testimonianze iconografiche della *procession Renart* nelle pagine dei più disparati manoscritti (cfr. almeno Meissner 1876-1881; McCulloch 1963; Varty 1966, 1991 e 1999). Un caso esemplare si trova in margine a una pagina del *Roman d'Alexandre*, nel ms. Bodley 264 (f. 79v): qui, a sostenere la lettiga con il feretro sono un cavallo e, forse, una volpe, preceduti da due felini con dei ceri, mentre la croce è portata da un leone, al quale si affianca una scimmia con aspersorio e acquasantiera. Possiamo aggiungere che forse anche la sequenza poco distante (f. 81v), raffigurante un coniglio che insegue e cattura un cacciatore, potrebbe essere stata ispirata dalla stessa *br. 17*, la quale effettivamente si apre con il racconto della cattura di un pellicciaio da parte del coniglio Coart, che lo lega e trascina a corte.

La stessa tradizione manoscritta del *Renart* offre un esempio simile nel ms. O (Paris, BnF, fr. 12583), particolarmente interessante dal momento che la miniatura non è seguita dal testo della *branche* relativa, cosicché «le miniaturiste n'a pas pris la peine de vérifier les détails de son dessin» (Foulet 1914: 529). In luogo del lupo che dovrebbe portare la croce e del montone e del cervo come portatori del feretro, il ruolo del crocifero nella miniatura è assegnato all'asino e quello di portatori al montone e all'orso. In più, come nel ms. Bodley 264, la volpe, solo apparentemente morta, è in realtà colta nell'atto di aggredire un gallo. Questo particolare è rilevante, poiché se il codice del *Roman d'Alexandre* è di almeno un secolo successivo al ms. O, l'immagine della volpe che salta fuori dal feretro per agguantare un volatile parrebbe attestata già nel perduto mosaico di Vercelli, dunque nel solco di una tradizione precedente ed estranea alla *br. 17*, il cui testo, peraltro, non colloca la cattura di Chantecler al momento del trasporto del feretro.⁵

Una dettagliata descrizione del mosaico è fornita da Francesco Novati, che riporta, a sua volta, quella dello studioso settecentesco Giovanni Antonio Ranza:

La farsa conteneva due atti, espressi nei due emisferi del circolo. Nel primo atto vedevasi una lunga processione di animali bipedi domestici, cioè galli, galline, anatre, oche, insomma d'ogni ceto polaiolo rustico. La pompa era mortuaria; ma cantava allegramente un ringraziamento dei più solenni, con le bocche aperte a quanto n'aveva, e coll'ale svolazzanti per effetto di giubilo... I buoni polli portavano a sotterrare una volpe che vedevasi nel feretro lunga e distesa... Parea veramente morta; ma la furbaccia fingeva, aspettando il punto fisso con un volpone suo compare, per balzar giù dal feretro e far un vespero siciliano dei polli. In coda alla processione era un somarello magro e sparuto che stava in guardia per qualche sinistro. Questo era il primo atto della farsa. Nel principio del secondo avvicinavasi quatto quatto il volpone compare alla processione dal suo finimento. Ma accortosene il somarello, gridava a quanto n'aveva in gola e tirava de' calci al vento e alzava un

⁵ Due dati che, insieme alle evidenze raccolte da Varty, mi sembrano indebolire l'interpretazione della miniatura del ms. O proposta da Aurélie Barre (2002), tutta fondata sulla dipendenza dell'immagine dal testo della *branche*.

polverone, a fine, com'io penso, di spaventare il volpone e avvertirne insieme il minuto pollame [...]. Nel centro della farsa – sono ancora parole del Ranza – era scritto in un cartello il suo titolo, così: UT CIEAT RISUM PER SINGULA VISUM (Ranza 1784, citato in Novati 1925: 319-320).

Il Novati accenna, in nota, anche a un'altra descrizione dello stesso tema, ad opera di un altro studioso, che riporto qui integralmente:

Si vede vaga processione di galline, che a due a due funeralmente accompagnano, col portarsi la volpe, fintamente morta, depositata in una barra [sic], precedendovi un gallo che porta la croce, altro l'incensiere, altro l'aspersorio, e altri simili ordigni; indi seguendovi un miscuglio di galline, che formando moltitudine di cantori, e havendovi un libro di musicali note, vi celebrano l'ultime memorie della giacente volpe: vedendosi in oltre, che fuori d'ogni aspettazione, e dubio si risveglia la volpe, e uscendo d'improvviso dalla barra, assalendo le dette galline, ne fa ogni stratio, e crudel scempio: e nel mezzo di tal circolo si vedevano già, e si leggevano in un ristretto tali parole: ad ridendum (Cusano 1676: 173).

Ricorda, infine, la forte affinità tra la raffigurazione vercellese e quella del patio di San Salvador a Oviedo (circa XIV sec.), in cui, però, nella prima scena, «le goupil est pendu par la gorge», mentre poi le altre due si allineano alle rappresentazioni comuni, per cui nella seconda «on le voit étendu sur une civière ou corbilland, le ventre en l'air à la façon d'un mort» e nell'ultima scena «un coq tire la corde d'une cloche pour annoncer le convoi funèbre, et d'autres coqs ou poules chantent l'office de requiem pour l'espiègle qui se prépare à les croquer» (Cahier 1874: 225).

3. Testimonianze letterarie

Descrizioni di funerali ispirati direttamente ai personaggi renardiani sono testimoniate già con le opere di Odone di Cheriton, predicatore inglese vissuto a cavallo tra XII e XIII secolo, che mostra, però, una conoscenza sommaria e imprecisa della materia. Nella favola *De lupo sepulto*, Odone descrive un funerale, non della volpe ma del lupo Ysemgrino:

Contigit quod Lupus defunctus est. Leo bestias congregavit et exequias fecit celebrari. Lepus aquam benedictam portavit, Hericii cereos portaverunt, Hyrci campanas pulsaverunt, Melotes foveam fecerunt, Vulpes mortuum in pheretro portaverunt, Berengarius, scilicet Ursus, missam celebravit, Bos evangelium, Asinus epistolam legit. Missa celebrata et Ysemgrino sepulto, de bonis ipsius animalia splendide comederunt et consimile funus desideraverunt. Certe, sic contigit frequenter quod, aliquo divite raptore vel usurario mortuo, abbas vel prior conventum bestiarum, id est bestialiter viventium, facit congregari. Plerumque enim contigit quod in magno conventu nigrorum vel alborum non sunt nisi bestie, leones per superbiam, vulper per fraudulenciam... (XLIII, *De lupo sepulto*, in Hervieux 1896: 216).

[Accadde che il lupo morì. Il leone radunò gli animali e fece sì che fossero celebrate le esequie fu-

nebri. La lepre portò l'acqua benedetta, i ricci portarono i ceri, i montoni suonarono le campane, i tassi scavarono la fossa, le volpi portarono il defunto nel feretro, Berengario, ovvero l'orso, celebrò la messa, il bue lesse il vangelo, l'asino l'epistola. Celebrata la messa e sepolto Isemgrino, gli animali godettero splendidamente dei suoi beni e desiderarono un funerale simile. Certo, questo accade frequentemente: morto qualche ricco malfattore o usuraio, l'abate o il priore fa adunare un convento di animali, vale a dire di uomini che vivono come bestie. Generalmente, infatti, accade che in un grande convento di monaci neri o di bianchi non vi siano se non bestie: leoni, per la superbia, volpi, per la fraudolenza...].

Il richiamo a un funerale officiato da animali torna in una sua parabola, stavolta utilizzando esplicitamente la formula *processio bestiarum* per riferirsi al corteo funebre:

Cum dives moritur, tunc processio bestiarum, que in parietibus depingitur figuraliter, adimpletur: porcus et lupo et cetera animalia crucem et cereos portabunt; dominus Berengarius, id est ursus, missam celebrabit; leo cum ceteris obtime [sic!] reficietur. Num(p)quid pro clamore talium anima usurarii vel militis rapacis defertur in celum? Ymo quanto magis celebrabunt, tanto magis demones animam torquebunt (CXXXIX, *De divitis mortui funere*, in Hervieux 1896: 319).

[Quando muore un ricco, si assiepa una processione di bestie, quali si dipingono figurativamente sulle pareti: il maiale e il lupo e altri animali porteranno la croce e i ceri; domino Berengario, cioè l'orso, celebrerà la messa; il leone, insieme agli altri, si ristorerà ottimamente. Forse che grazie alle loro ovazioni l'anima di un usuraio o di un avido cavaliere è portata in cielo? Al contrario, quanto più celebreranno, tanto più i demoni (gli) tortureranno l'anima].

In questo secondo caso non si specifica chi sia l'animale morto (dando per scontato che si tratti della volpe?), ma probabilmente non è il lupo, che è rappresentato come portatore della croce. Tuttavia, la ricorrenza dell'insolito nome dell'orso Berengario⁶ lascia credere che Odone abbia in mente la medesima scena raccontata nella favola, forse desunta da altre letture o forse costruita attorno a un'immagine precisa osservata su qualche parete di chiese o abitazioni, la cui diffusione lui stesso attesta nella parabola. In sintesi, sembra che Odone abbia una certa cognizione di raffigurazioni di processioni funebri inscenate da animali, mentre la confusione sulla materia renardiana gli proverrebbe, secondo Foulet (1914: 505-507), dalla mancanza di un testo di riferimento, sopperita solo da una lettura delle *branches* fatta a Parigi, nel corso di un viaggio compiuto tra il 1214 e il 1221.

Oltre alla corrispondenza tematica, però, va sottolineata la ripresa della medesima chiusa moralistica, che accosta il funerale celebrato dagli animali a quello di un ricco peccatore, precisamente un usuraio («divite raptore vel usurario» si legge nella favola, «usurarii vel militis rapacis» nella parabola), per fondare su tale paragone una critica dei vizi. Il legame tra la volpe e la figura dell'usuraio si sancisce definitivamente in un'altra parabola di Odone, o meglio in una sua specifica versione, tramandata dal ms. lat. 2631

⁶ Non sembra pertinente al contesto favolistico e predicatorio l'individuazione di un preciso personaggio storico dietro questo nome, come suggeriva in una nota Jacob Grimm (1834: 447), pensando a due teologi omonimi, Berengarius di Tours (998-1088) e Berengario di Poitiers.

della Biblioteca di Monaco (XIII/XIV sec.). La parabola riassume un tiro giocato da Renart al lupo Isengrino, rievocato anche nella *br.* 1, ma proveniente dalla tradizione orale. In questo testimone, però, non solo si aggiunge una chiosa moralistica che tira di nuovo in ballo gli usurai, ma lo stesso Isengrino è presentato come *feneratorum*, mentre Renart viene equiparato a un diavolo tentatore:

Diabolus quidam Rainhardus duxit feneratorum Isengrimum ad locum multarum carnum, qui, cum tenuis per foramen artum intraverat, inflatus exire non potuit. Vigiles vero per clamorem Rainhardi Isengrimum usque ad evacuationem fustigaverunt et pellem retinuerunt. Sic daemones usurarium, cum per congregationem rerum fuerit inflatus, a pelle carnali exutum, animam in infernum fustigabunt, ut ossa cum pelle et carne usque ad futurum iudicium terrae commendent.

[Un diavolo di nome Renart condusse l'usuraio Isengrino in un luogo pieno di prosciutti. Isengrino, poiché, ancora magro, era entrato attraverso uno stretto pertugio, una volta gonfiatosi (per il cibo) non poté più uscire. I custodi, allertati dal trambusto fatto da Renart, percussero Isengrino a morte e ne conservarono la pelle. Così i demoni con l'usuraio, quando sarà stato gonfiato dall'accumulo di beni, spogliato del corpo mortale, fustigheranno l'anima all'Inferno, affidando alla terra le ossa con la pelle e la carne, fino al Giorno del Giudizio] (in Cosquin 1879: 601).

Infine, l'intera impostazione retorica dei due passi di Odone trova un parallelo assai calzante in un testo ancora precedente e finora – mi pare – trascurato, ovvero un sermone di Filippo il Cancelliere (circa 1160/1185-1236). Il religioso discute uno dei salmi di Asaf, che verte sul rimprovero mosso da Dio ai principi tra i quali siede in assemblea, ammonendoli a comportarsi secondo giustizia e a smettere di assumere l'aspetto dei peccatori. Questa espressione è commentata dal Cancelliere in senso letterale, nei termini di un riflesso quasi fisico tra il peccato e l'animalizzazione dell'individuo, dichiarando che i peccatori, con addosso le varie maschere dei peccati, ritraggono la “processione della volpe”. Passa poi a elencare i vari animali e i corrispettivi vizi ch'essi rappresentano, per concludere con la volpe e chiedersi, infine, che cosa si vede quando si osserva un gran corteo funebre di qualche empio usuraio, se non una volpe portata da altri animali alla sepoltura:

«Usquequo iudicatis iniquitatem: et facies peccatorum sumitis?» Recte dicit «sumitis», quia facies peccati non est facies naturae, secundum quam factus est homo ad imaginem et similitudinem Dei. Facies culpae est secundum quam se transformat in bruta. Unde «homo cum in honore esset» et c. Peccatores, per diversas peccatorum larvas in se depingunt processionem renardi seu vulpis. [...] Vulpes per dolositatem, et haeresim, per prudentiam mundi, et circumventionem. [...] Omnia autem ista animalia ad hoc ordinantur in processione ut deferant vulpem ad tumulum et sepeliant eum. In quo significatur quod omnia vitia ideo malitiam suam occultant et pretendunt ut decipiant. Unde dicitur Mathei XXVI: «Tunc congregati sunt principes sacerdotum ut Iesum dolo tenerent et occiderent» [...] Cum autem videmus foeneratorem dolosum ad sepulchrum deferri magno comitatu,⁷ quid aliud est, nisi vulpem ab aliis animalibus intumulari? (*In Psal. LXXXI, Sermo CLXXVII*).⁸

⁷ Il testo riporta *comitatur*, tuttavia, l'alta competenza del latino di cui fa mostra l'autore mi spinge ad azzardare una proposta di correzione in *comitatu*, su cui baso la traduzione.

⁸ Il testo è tratto dall'*editio princeps* curata da Josse Bade van Assche (1523), che già, come per

[«Fino a quando giudicherete iniquamente e assumerete l'aspetto dei peccatori?» Giustamente dice «assumerete», poiché il volto del peccato non è il volto naturale, dato che l'uomo è fatto a immagine e somiglianza di Dio. Il volto della colpa rispecchia una trasformazione in bestia bruta. Da cui: «l'uomo, quando fu in prosperità...» etc.⁹ I peccatori, attraverso le diverse maschere dei peccati, raffigurano dentro di sé la processione di Renart, ovvero della volpe (...) Le volpi per significare la fraudolenza e l'eresia, per la prudenza del mondo¹⁰ e il raggio (...) Invece tutti questi animali sono per questo ordinati in processione, affinché portino la volpe al tumulo e la seppelliscano. Il che vuol significare che così tutti i vizi occultano la sua malizia e pensano di ingannarla.¹¹ Da cui si dice in Matteo 26: «Allora si radunarono i capi dei sacerdoti per tendere un inganno a Gesù e ucciderlo» (...) Pertanto, quando vediamo un usuraio fraudolento accompagnato al sepolcro con un grande corteo, che cos'altro è che vediamo, se non la volpe deposta nel tumulo dagli altri animali?].

Come si nota, ricorrono precisamente le stesse argomentazioni trovate nel predicatore inglese. La favola di Odone tende ad assimilare i religiosi di cui tratta a persone che vivono *bestialiter*, associando ciascuno all'animale che ne rappresenta il vizio e dunque replicando puntualmente la struttura su cui Filippo il Cancelliere organizza la requisitoria nel proprio sermone. Con la parabola, Odone accosta i funerali di certi ricchi uomini a una *processio bestiarum*, di quelle che si vedono raffigurate come pitture murarie: di nuovo, è precisamente ciò che fa il Cancelliere, paragonandoli a quella che si può a tutti gli effetti definire una *processionem vulpis*.¹²

4. Corteo di peccatori

In conclusione, pur ribadendo l'assenza di dati certi per associare la menzione della *br.* 13 alla *procession Renart* descritta nella *br.* 17 del ms. M, le occorrenze fin qui rintrac-

lunga tradizione, confondeva il nome di Philippe le Chancelier con quello di Philippe de Grève. Sulla storia di questa diffusa confusione tra i due personaggi, si può leggere una sintesi in Arnaldi-Smiraglia (1961: 28-34).

⁹ La citazione lasciata in sospenso proviene sempre dai Salmi (*Sal.* 48, 13) e integralmente recita: «Homo, cum in honore esset, non intellexit. Comparatus est jumentis insipientibus, et similis factus est illis» [L'uomo, quando fu in prosperità, non comprendeva. Era accostato alle bestie da soma insipienti ed era fatto simile a quelle].

¹⁰ Sulla *prudencia mundi* si trova una glossa in Tommaso: «Diabolus nos tentat non per modum appetibilis, sed per modum suggerentis. Et ideo, cum prudentia importet ordinem ad aliquem finem appetibilem, non ita dicitur prudentia Diaboli sicut prudentia respectu alicuius mali finis, sub cuius ratione tentat nos mundus et caro [...] Et ideo dicitur prudentia carnis, et etiam prudentia mundi» [Il diavolo non ci tenta sotto forma di oggetto appetibile, ma di causa suggestionante. Siccome quindi la prudenza implica l'ordine a un fine appetibile, non si può parlare di una prudenza del diavolo, come si parla di una prudenza in rapporto a un qualche fine cattivo, nel modo in cui ci tentano il mondo e la carne [...] Per cui si parla di prudenza della carne, e anche della prudenza del mondo] (*Summa Theologica*, secunda secundae, q. 55, a. 1, testo e traduzione dall'edizione *ESD*).

¹¹ L'espressione *pretendunt ut decipiant* sembra alludere a un inganno destinato a fallire, nel senso che coloro che portano la volpe verso la sepoltura *credono* di avere avuto la meglio su di lei, ma saranno poi smentiti. Se così fosse, vorrebbe dire che il Cancelliere ha in mente proprio quell'immagine della processione funebre in cui, d'un tratto, la volpe salta fuori dal feretro per agguantare una preda.

¹² I rapporti tra i due predicatori sembrano comunque fermarsi alla comune frequentazione dell'università parigina e all'interesse nella stesura di alcuni sermoni a sostegno della crociata contro gli albigesi indetta da Luigi VIII nel 1226 (cfr. Bériou 1997).

ciate vanno nettamente nella direzione di un significato ristretto del termine, incentrato sul funerale della volpe. Piuttosto, sembra legittimo pensare che possa essere stata la stessa interpolazione di M a inserirsi in una tradizione già largamente diffusa di processioni funebri condotte da animali, e specificamente di cortei funebri per la morte della volpe, sfruttata soprattutto nella letteratura omiletica, come spunto per riflessioni penitenziali. Da un lato, si è visto che la struttura rimane identica, a fronte di una certa variabilità dei ruoli tra gli animali coinvolti. Dall'altro, altre referenze vengono a confermare tale popolarità: oltre a Filippo il Cancelliere, anche il suo coetaneo Guglielmo d'Alvernia (1180-1249, vescovo di Parigi dal 1228) ricorre più di una volta, nei suoi sermoni, alla metafora della processione della volpe – tema ben noto al pubblico, come lui stesso dichiara – per simboleggiare la corrispondenza tra il peccato e l'aspetto bestiale del peccatore:

(1) Vide, miser, ne facias processionem Renardi in te, ut vulgo dicitur, sicut mali faciunt habentes in se picturas et ymagines bestiarum infernalium, scilicet vicia, sicut patet diligenter inspicienti monstruositatem viciorum. In hac processione est porcus luxurie sepulcrum fodiens in inferno, sicut legitur de divite guloso et luxurioso Luce [...] In hac processione sequitur aliquando quadriga habens gallinam mortuam quam trahit gallus. Gallina est Christus Dominus, sicut ipse dicit: *quociens et volui congregare*, etc.; hoc propter sollicitudinem quam habet de fetibus suis. Quam gallinam occidit vulpes, id est Iudas proditor et quilibet peccator in se spiritualiter, et maxime mulieres que ad ostensionem ornant se, habentes et ostentantes guttur suum album et longum ad modum vulpis et habentes longam caudam vestimentorum quasi contra naturam suam, et rubicunde exterius tam in facie quam in vestibus (CXLIX, in Morenzoni 2010-2011, 2: 59-60)

[Bada, miserabile, di non fare dentro di te la processione di Renart, come si dice popolarmente, così come fanno i malvagi che hanno in sé dipinti e raffigurazioni di bestie infernali, vale a dire i vizi, com'è evidente a chi osserva con accuratezza la mostruosità dei vizi. In questa processione c'è il maiale della lussuria che si scava la sepoltura nell'inferno, come si legge a proposito del ricco goloso e lussurioso di Luca¹³ (...) In questa processione fa seguito, talvolta, un carretto recante una gallina morta, che un gallo traina. La gallina è Cristo Nostro Signore, come lui stesso dice: *quante volte volli radunare*, etc...¹⁴ Questo per via della sollecitudine che ha per la sua prole. La quale gallina la uccide la volpe, che rappresenta Giuda il traditore e qualunque peccatore spirituale in sé, ma soprattutto le donne che si adornano per esibizione, tenendo e ostentando il loro collo bianco e lungo alla maniera della volpe, e portando una lunga coda di vestiti, come (se volessero andare) contro la loro natura, ed esteriormente rosse tanto nel viso quanto nei vestiti];

(2) Verus homo est qui intus et foris homo est. Qui autem non habet nisi exteriora hominis, scilicet habitum christianum, potest assimilari illis qui sunt in processione Rainardi (CXCI, in Morenzoni 2010-2011, 2: 226)¹⁵

[Il vero uomo è chi è uomo dentro e fuori. Chi, invece, ha solo l'aspetto esteriore di uomo, cioè un aspetto cristiano,¹⁶ può essere assimilato a quelli che si trovano nella processione di Reinart].

¹³ Il richiamo è alla nota parabola di Lazzaro e del ricco eupulone, narrata in Luca 16, 19-21.

¹⁴ Il richiamo è a Matteo 23, 37: «quociens volui congregare filios tuos quemadmodum gallina congregat pullos suos sub alas» [Quante volte ho voluto radunare i tuoi figli come la gallina raduna i suoi pulcini sotto le ali].

¹⁵ I sermoni sono il 153 e il 200 del *RLS*. Per un commento sui due testi, cfr. Morenzoni (2008).

¹⁶ Nel senso di 'umano'.

Nel primo caso, la metafora si allarga a includere un animale apparentemente estraneo alle rappresentazioni solite delle processioni della volpe, il maiale, sfruttato però per riproporre la medesima immagine già vista in Odone e nel Cancelliere, ovvero quella del ricco la cui condotta terrena lo destinerà alla dannazione dopo la morte. Trattandosi qui di un lussurioso anziché di un furbo usuraio, sembra coerente la sostituzione della volpe con il maiale; del resto, nella tradizione biblica i due animali condividono il marchio dell'impurità. Un esempio viene proprio dal Vangelo di Luca, laddove narra che Gesù, informato da due farisei che Erode aveva intenzione di ucciderlo, ribatte chiamandolo volpe («Andate a dire a quella volpe...»), Luca 13, 32), non per alludere alla sua astuzia, ma per associarlo offensivamente a un animale impuro: in ebraico, infatti, il termine designante la volpe [shu'âl] si applica anche allo sciacallo, animale giudicato immondo perché necrofago.

Ritornano anche i consueti volatili, benché in un'immagine altrettanto insolita. La novità, invece, è il commento puntualmente allegorico che questo quadro animalesco riceve, in cui alla volpe sono equiparati tanto Giuda – secondo un simbolismo, anche cromatico, ben attestato – quanto le donne vanitose, motivo evidentemente già noto presso l'uditorio, che il predicatore si è limitato a interpretare.

Sono, poi, ancora due sermoni, stavolta anonimi, a ribadire lo stretto legame tra il corteo di Renart, le sue raffigurazioni decorative e l'uso che ne fanno i predicatori per simboleggiare l'equiparazione fisica e morale dei peccatori agli animali:

(1) (Sicut enim) Videmus in picturis factis in parietibus, in processione Renardi, scilicet quod animalia muta habent, ut apparet ibi, exterius formam humanam et tum officia humana exercere videntur, ut est legere, cantare, tripudiare et cetera huiusmodi (in Hauréau 1892: 51)

[Così, infatti, vediamo nei dipinti fatti sulle pareti, nella processione di Renart, vale a dire animali muti che hanno, come li appare, un aspetto esteriore umano e perciò si vedono svolgere mansioni umane, come leggere, cantare, tripudiare e altre cose simili];

(2) Ad festa mundi depinguntur ludi et vanitates et vita et processio Renardi, quae videntes movent ad dissolutionem (*ibidem*)

[Alle feste mondane sono rappresentati i giochi e le finzioni e la vita e la processione di Renart, che istigano gli spettatori alla dissoluzione].

Sembra evidente, insomma, che la *procession Renart* si legasse indissolubilmente, nell'immaginario comune, alla precisa immagine di un corteo di animali festanti nel contesto del funerale della volpe che dà il nome alla scena.

In più, è interessante notare come il secondo sermone citato distingua nettamente la *processio* dalla *vita* di Renart, a riprova della loro costitutiva diversità, replicando la stessa formula di chiusura della *br.* 17: «Ici luec de Renart vous les / La vie et la procession» (vv. 1686-1687). Peraltro, va rilevata un'occorrenza del termine *vie* anche nel

prologo della *br.* 7, in cui l'autore dichiara che «je vos dirai ja sans mentir / De Renart le golpil la vie» (vv. 70-71), per poi narrare, però, un singolo episodio circoscritto alla sua conversazione con il nibbio Hubert, che alla fine Renart divorerà. In questo caso, dunque, il riferimento non è alla vita di Renart *tout-court*, ma forse piuttosto alla sua condotta (di vita), che l'autore si ripromette di rivelare: «Tant home ont de Renart fablé, / Mes j'en dirai la verité / En ceste brance sanz esloigne» (vv. 191-193).

Infine, sempre la stessa metafora si ritrova in un altro sermone anonimo, conservato in forma di bozza nel ms. 289 della Biblioteca di Laon, databile a un anno tra il 1290 e il 1310 e pensato per la predica della Domenica delle Palme (cfr. Chaurand 1970). Il testo alterna francese e latino ma su questo – ed è probabilmente un principio estendibile anche ad altre testimonianze citate – Chaurand avverte che «si l'ébauche du sermon est bilingue, le sermon lui-même devait être dit tout entier en français, à l'exclusion de quelques citations bibliques et de quelques éléments lexicaux» (Chaurand 1970: 183), motivo per cui le parti latine andranno considerate alla stregua di note da tradurre e sviluppare successivamente:

CUSTODIT DOMINUS OMNES DILIGENTES SE *et bene scit qui diligit eum* et qui non [...] Aucuns en troveroît on bien qui au jour d'ui li ont faite la procession renart. *Nota quod renardus finxit se mortuum. Et dum in feretro ad ecclesiam defertur ab animalibus, furtim et tacite transgulat pullos gallinarum et tollit. Sic multi hodie videntur ad crucem procedere, penitenciam facere, qui aliena rapiunt, vel per usuram, vel per illicitos et fraudulentos suos actus, vel comedunt alios per detractionem* (testo completo in Chaurand 1970: 174-180, qui 176; il corsivo per il latino è dell'editore)

[IL SIGNORE CUSTODISCE TUTTI COLORO CHE L'AMANO e sa bene chi lo ama e chi no (...) Se ne troveranno facilmente alcuni che al giorno d'oggi gli hanno fatto la processione di Renart. Ricorda che la volpe si finse morta. E mentre fu portata in chiesa dagli animali, dentro al feretro, furtivamente e in silenzio strangola i pulcini delle galline e li prende con sé. Così, oggi giorno, molti che rubano la roba altrui, o con l'usura, o con i loro comportamenti illeciti e fraudolenti, o che divorano gli altri derubandoli, si vedono poi incedere alla croce e fare penitenza].

Come è evidente, il predicatore non sta facendo riferimento alla *br.* 17 del *Renart*, benché a quest'altezza cronologica dovesse essere ormai diffusa, ma semmai ancora alle immagini decorative incise nelle chiese di cui si è detto sopra. Che sia una sua ignoranza o una scelta deliberata, ciò che emerge è che tra il 1290 e il 1310 la *br.* 17 non era ancora così famosa da garantire un riferimento sicuro per tutte le fasce della popolazione presente alle messe, o comunque non aveva ancora – se mai l'avrà avuta – la forza di imporre la propria rappresentazione della morte della volpe su quella, assai più popolare, dei mosaici e dei capitelli. Il sermone stesso ne offre una controprova, poiché tra gli eroi letterari che il predicatore poteva sicuramente ritenere noti al pubblico egli menziona anche Alessandro, Roland e Olivier, così che, in definitiva, Renart rimane l'unico personaggio del sermone ricordato non tramite il riferimento a un testo o un racconto, ma a un'immagine, a sua volta latrice di una tradizione autonoma e nient'affatto fedele a quella trascritta nel *Roman*.

A questo punto, anzi, si ha quasi l'impressione che proprio la tradizione renardiana abbia alimentato quella che sarà poi diventata un'espressione idiomatica: "fare la processione di Renart" come formula per indicare un comportamento ingannatore.

Riassumendo, se da un lato sembra preferibile mantenere un'interpretazione "ristretta" del termine *procession*, circoscrivendone il valore semantico a 'processione funebre', dall'altro si può dare ragione a François Zufferey circa l'impossibilità di garantire una dipendenza diretta dell'autore della *br.* 13 dal racconto della *br.* 17. Invece, sembra molto più probabile che, ancora una volta, si tratti di una tradizione folklorica ben radicata nell'immaginario comune e alimentata in varie forme, iconografiche, letterarie e anche cerimoniali. A questo filone l'autore della *Mort Renart* attinge ampiamente, al punto da ricavarne lo spunto per un intero intreccio, mentre quello del *Renart le noir* la rievoca solo marginalmente, magari – perché no? – semplicemente ispirato da qualche rappresentazione osservata di persona.

Mauro de Socio

Università degli Studi di Macerata

Bibliografia

Edizioni del Roman de Renart:

Bonafin, Massimo, 2012, *Vita e morte avventurose di Renart la volpe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Martin, Ernest (édité par), 1882-1887, *Le Roman de Renart*, Strasbourg, Trübner.

Altre fonti:

Filippo il Cancelliere, *Sermoni* = Philippi de Greve cancellarii parisiensis, *In Psalterium Davidicum CCCXXX Sermones*. Paris, venundantur sub gratia et privilegio Iodoco Badio [Josse Bade van Assche] ad finem explicandis, Paris, 1523.

Chronique métrique = Diverrès, Armel, *La Chronique métrique attribuée à Geoffroy de Paris, texte publié avec introduction et glossaire*, Paris, Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, 1956.

ESD = Tommaso d'Aquino, *Somma teologica. Seconda parte, seconda sezione*, traduzione a cura della redazione delle ESD, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1996.

Fauvel = *Le Roman de Fauvel*, édition, traduction et présentation par Armand Strubel, Paris, Librairie Générale Française, 2012.

Guglielmo d'Alvernia, *Sermoni* = *Guillelmi Alverni Opera Homiletica, Sermones de tempore*, cura et studio Franco Morenzoni, Turnhout, Brepols, 2010-2011.

Odone di Cheriton, *Opere* = Hervieux, Léopold (édité par), 1896, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge. Tome IV. Eudes de Cheriton et ses dérivés*, Paris, Firmin-Didot et c.^{ie}.

Reinhart Fuchs = Grimm, Jacob (von), *Reinhart Fuchs*, Berlin, Reimer, 1834.

RHGF = *Recueil des historiens des Gaules et de la France (RHGF). Tome XXI, contenant la deuxième livraison des monuments des règnes de Saint Louis, de Philippe le hardi, de Philippe le bel, de Louis X, de Philippe V et de Charles IV*, publié par MM. Guignaut et De Wailly, Paris, Imprimerie Royale, 1855.

RLS = Scheneyer, Johannes Baptist, *Repertorium der lateinischen Sermones del Mittelalters. Für die Zeit von 1150-1350*, Munster, 1969-1990.

Studi critici:

- Arnaldi, Francesco – Smiraglia, Pasquale, 1961, *Filippo de Grève o Filippo il Cancelliere?*, «Estudis romànics» 8, pp. 25-34.
- Barre, Aurélie, 2002, *L'image du texte. L'enluminure au seuil du manuscrit O*, «Reinardus» 15, pp. 17-31.
- Bériou, Nicole, 1997, *La prédication de croisade de Philippe le Chancelier et d'Eudes de Châteauroux en 1226*, in *La prédication en Pays d'Oc (XII^e - début XV^e s.)*, Toulouse, Privat, pp. 87-109 (Cahiers de Fanjeaux, 32).
- Cahier, Charles, 1874, *Curiosités mystérieuses*, in *Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le Moyen-Age*, I, Paris, Firmin Didot.
- Chaurand, Jacques, 1970, *Un sermon cistercien pour la fête de "Pasques fleuries"*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis, Genève, Droz - Paris, Minard, I, pp. 173-183.
- Cosquin, Emmanuel, 1879, *Contes populaires lorrains recueillis dans un village du Barrois à Montiers-sur-Saulx (Meuse) (suite)*, «Romania» 8 (32), pp. 545-608.
- Cusano, Marc'Aurelio, 1676, *Discorsi historiali concernenti la vita ed attioni de'vescovi di Vercelli*, Vercelli, N. G. Marta.
- Flinn, John, 1963, *Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Age*, Paris, Presses universitaires de France.
- Flinn, John, 1975, *L'iconographie du Roman de Renart*, in *Aspects of the medieval animal epic. Proceedings of the International Conference (Louvain, May 15-17, 1972)*, edited by Edward Rombauts and Andries Welkenhuysen, Leuven, University Press - L'Aia, Martinus Nijhoff, pp. 257-264.
- Foulet, Lucien, 1914, *Le Roman de Renard*, Paris, Honoré Champion.
- Freeman Regalado, Nancy, 1995, *Staging the Roman de Renart. Medieval theater and the diffusion of political concerns into popular culture*, «Medievalia» 18, pp. 111-142.
- Grandidier, Philippe-André, 1782, *Essais historiques et topographiques sur l'église cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, Levrault.
- Hasenohr, Geneviève, 1978, *Un recueil de Distinctiones bilingue du début du XIV^e siècle : le manuscrit 99 de la bibliothèque municipale de Charleville*, «Romania» 99 (393), pp. 47-96.
- Hauréau, Barthélemy, 1892, *Notices et extraits de quelques manuscrits latins de la Bibliothèque Nationale*, IV, Paris, Klincksieck.
- Lacanale, Marcella, 2020, *S'en est de branche en branche alez. Il Roman de Renart tra raccolta e ciclo*, Roma, Viella.
- McCulloch, Florence, 1963, *The Funeral of Renart the Fox in a Walters Book of Hours*, «The Journal of the Walters Art Gallery» 25/26 (1962-1963), pp. 8-27.
- Meissner, Albert L., 1876-1881, *Die bildlichen Darstellungen des Reineke Fuchs im Mittelalter*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» 56, pp. 264-280.
- Meissner, Albert L., 1876-1881, *Die bildlichen Darstellungen des Reineke Fuchs im Mittelalter*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» 58, pp. 241-261.
- Meissner, Albert L., 1876-1881, *Die bildlichen Darstellungen des Reineke Fuchs im Mittelalter*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» 65, pp. 199-232.
- Morenzoni, Franco, 2008, *Les explications liturgiques dans les sermons de Guillaume d'Auvergne*, in *Prédication et liturgie au moyen-âge. Etudes réunies*, editées par Nicole Bériou e Franco Morenzoni, Turnhout, Brepols, pp. 255-283.
- Novati, Francesco, 1925, *Freschi e minii del Dugento*, Milano, Cogliati.
- Pasquini Vecchi, Laura, 2000, *Il cosiddetto funerale della volpe nel mosaico pavimentale di S.*

- Marco a Venezia*, in *Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Venezia, 20-23 gennaio 1999), a cura di Federico Guidobaldi e Andrea Paribeni, Ravenna, Edizioni del girasole, pp. 23-34.
- Ranza, Giovanni Antonio, 1784, *Delle antichità della Chiesa maggiore di Santa Maria di Vercelli. Dissertazione sopra il mosaico d'un monomachia*, Torino, Stamperia reale.
- Varty, Kenneth, 1966, *The death and resurrection of Reynard in medieval English literature and art*, «Nottingham Medieval Studies» 10, pp. 70-93.
- Varty, Kenneth, 1991, *Les funérailles de Renart le goupil*, in *À la recherche du Roman de Renart*, edited by Kenneth Varty, II, New Alyth, Lochee, pp. 361-390.
- Varty, Kenneth, 1999, *Reynard, Renart, Reinaert and Other Foxes in Medieval England. The Iconographic Evidence. A Study of the Illustrating of Fox Lore and Reynard the Fox Stories in England during the Middle Ages, followed by a brief survey of their fortunes in post-medieval times*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Zovatto, Paolo Lino, 1972, *I funerali della volpe nella cultura figurativa dei secoli XI e XII*, in *La letteratura popolare nella valle padana*. III Convegno di studi sul folklore Padano, a cura della Direzione Provinciale dell'E.N.A.L. di Modena, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 555-563.
- Zufferey, François, 2011, *Genèse et tradition du roman de Renart*, «Revue de linguistique romane» 75, pp. 127-189.

Aquile inedite dall'antica Cattedrale di *Laus*: ipotesi ricostruttive e contesto monumentale

ABSTRACT: l'articolo presenta cinque rilievi inediti con aquile, attualmente inseriti nel percorso espositivo del museo archeologico *Laus Pompeia* di Lodi Vecchio, inaugurato nel 2014. Essi provengono dall'antica cattedrale, distrutta nel 1879. Le caratteristiche dei pezzi e le loro dimensioni hanno consentito di ricostruire la decorazione di un archivolt di portale, pertinente all'*ecclesia mater* di *Laus* o ai suoi annessi. Le aquile vengono datate agli inizi del XII secolo in base a confronti stilistici. Questa datazione le collega con il cantiere della chiesa romanica, che ricostruisce, probabilmente ampliandolo, un più antico edificio di culto, di cui le indagini archeologiche hanno messo in luce parte delle strutture murarie. I rilievi qui presentati sono, ad oggi, l'unica testimonianza dell'apparato decorativo dell'antico duomo e ciò, se da un lato ne accresce l'importanza documentale, dall'altro rende più difficile coglierne appieno il valore "comunicativo" che la sequenza narrativa proposta comunque indica, facendo già intravedere una fitta trama di corrispondenze con fonti letterarie, oggetto di un approfondimento che si presenterà in altra sede.

ABSTRACT: the paper deals with five unpublished reliefs with eagles now included in the exhibition itinerary of the *Laus Pompeia* archaeological museum in Lodi Vecchio, inaugurated in 2014. They come from the ancient cathedral, definitively destroyed in 1879. The characteristics of the pieces and their dimensions made it possible to reconstruct the decoration of a portal archivolt, belonging to *ecclesia mater* of *Laus* or its annexes. These eagles are dated to the early 12th century on the basis of stylistic comparisons. This dating connects them with the romanesque church, a reconstruction and probably an enlargement of an older church, which the archaeological excavations have brought to light. The reliefs presented here are, to date, the only document of the decorative apparatus of the ancient cathedral and this, if on the one hand increases their documentary importance, on the other hand makes more difficult to understand fully their "communicative" value, which the proposed narrative sequence, however, indicates, already giving a glimpse of a dense network of correspondences with literary sources, the subject of an in-depth study that will be presented elsewhere.

PAROLE-CHIAVE: aquila, antica cattedrale di *Laus*, Conventino, portale, Lodi Vecchio
KEYWORDS: eagle, ancient cathedral in *Laus*, Conventino, portal, Lodi Vecchio

1. Premessa*

Tra il 1995 e il 1997 la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia inserì la sezione archeologica del Museo di Lodi nella “Operazione Emergenza”, voluta dal Ministero per i Beni Culturali, oggi Ministero della Cultura, per effettuare una capillare ricognizione nei musei archeologici lombardi al fine di controllare la consistenza delle collezioni, accertarne la condizione giuridica e verificare lo stato della documentazione (Surace 2003: 197). Per Lodi è stata un’occasione per riordinare i materiali conservati nel magazzino della sezione archeologica e per compiere una ricognizione anche in altri depositi del Palazzo dei Filippini, dove erano conservati elementi di decorazione architettonica di epoca medievale. In quegli anni infatti l’edificio ospitava al suo interno la preziosa biblioteca dei religiosi, la biblioteca comunale e le quattro sezioni del Museo Civico: sezione archeologica e sezione del Risorgimento, museo delle ceramiche e pinacoteca.

Questa capillare ricognizione nei diversi depositi del museo ha portato alla “scoperta” di cinque rilievi con aquile che si presentano in questa sede.¹

2. Catalogo

I rilievi di cui si tratta sono esposti al Conventino del Museo Civico *Laus Pompeia* di Lodi Vecchio (LO), l’edificio del complesso museale che ospita i materiali medievali della collezione permanente.

2.1. *Aquila che ghermisce un volatile*

Inv. 113 (NCTN 03/00169647) h. 31 cm; l. 21 cm; sp. 19 cm (cfr. **Figura 1**).

La testa dell’animale, parte del corpo e dell’ala sinistra sono molto lacunosi; il bordo esterno del rilievo risulta frastagliato. La restante superficie del corpo presenta inoltre un certo grado di erosione, che tuttavia non ne pregiudica la lettura d’insieme. Una lacuna si riscontra nell’artiglio destro dell’aquila. Il volatile ghermito mostra la superficie del capo leggermente erosa ed è mancante di una zampa. Il rilievo è stato sottoposto nel 2014

*Ringrazio Stefania Jorio, già funzionario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia, per le preziose indicazioni che mi ha fornito in merito agli scavi da lei effettuati e Angela Surace, dello stesso Ente, per le osservazioni sempre utili e puntuali. Un ringraziamento a Silvia Muzzin, con cui ho a lungo ragionato e discusso su più punti di questo testo. A Umberto Valdata si deve l’ipotesi ricostruttiva che qui si presenta.

¹ Tre di questi rilievi con aquile, quello con volatile, con pesci e con grappolo d’uva, collocati nel magazzino attiguo alla sezione archeologica del museo, sono stati studiati da Silvia Maria Buzzi nella sua tesi di laurea. La studiosa li ha considerati pezzi erratici dal territorio, ne ha curato un loro inquadramento storico-artistico e ha solo accennato alla loro possibile pertinenza ad un unitario ciclo scultoreo (Buzzi 1994: 47-51).

ad un intervento di pulizia in vista della sua esposizione in museo.

L'aquila è rappresentata frontale, in posizione eretta e ad ali spiegate, che occupano l'intera larghezza del blocco di pietra. La testa, leggibile nella traccia lasciata sulla pietra, è di profilo verso destra. Il corpo, caratterizzato da ampia stonatura, è massiccio e il piumaggio è reso con file regolari e serrate di triangolini, le cui dimensioni ne seguono il volume, enfatizzandolo. Nelle ali la parte superiore è risolta con file di piccoli triangoli incavati. Le remiganti sono rese con pesanti solcature verticali, presentano i profili esterno ed interno rettilinei, mentre quello inferiore è concluso in modo schematico, con un motivo a scala. L'attacco con la parte superiore dell'ala descrive rispetto al profilo interno un angolo retto. Con i possenti artigli l'aquila ghermisce un volatile più piccolo, la cui resa del corpo, con la stessa tecnica a piccoli incavi, suggerisce si tratti di un aquilotto.

Bibliografia: Buzzi (1994: 47-51 e 188, scheda 70).

2.2. *Aquila di profilo verso destra*

Inv. 109 (NCTN 03/00169643) h. 23 cm; l. 21 cm; sp. 14,6 cm (cfr. **Figura 2**)

Il volatile presenta leggere abrasioni su tutto il corpo, in particolare sulla parte superiore dell'ala sinistra, una piccola lacuna nel becco e risulta mutilo degli artigli. Una lacuna è presente anche all'angolo inferiore destro del blocco di pietra ed interessa le estremità delle penne remiganti dell'ala destra.

Il rilievo è stato sottoposto ad un intervento di pulizia prima della sua esposizione in museo.

L'aquila ha la testa di profilo. L'occhio è reso con un marcato solco ellittico. Il becco, le cui due parti sono definite da un tratto orizzontale, è distinto dal muso mediante una linea verticale. Il corpo dell'animale è invece rappresentato frontale, in posizione eretta. Il rapace si presenta ad ali spiegate, che occupano quasi l'intera larghezza del blocco di pietra, lasciando un margine leggermente più ampio sulla destra. Il corpo, caratterizzato da ampia stonatura, è massiccio e il piumaggio è reso con file regolari e serrate di cellette triangolari incavate, che, nelle dimensioni decrescenti, ne seguono il volume, sottolineandolo. Nelle ali la parte superiore è decorata con file di piccoli triangoli incavati. Le remiganti sono rese con pesanti solcature verticali, presentano il profilo esterno ed interno rettilinei, mentre quello inferiore è risolto con una linea obliqua irregolare e non con il motivo a scala, che ricorre invece nel rilievo precedente. (cfr. **Figura 1**). L'attacco con la parte superiore dell'ala descrive rispetto al profilo interno un angolo retto.

Inedito.

2.3. *Aquila che ghermisce un pesce*

Inv. 110 (NCTN 03/00169644) h. 21,5 cm; l. 30 cm; sp. 14 cm (cfr. **Figura 3**)

Il blocco di pietra, sensibilmente più largo rispetto ai due precedenti, presenta superiormente una lacuna, che interessa il capo dell'aquila, scalpellato di netto. Risulta mancante anche la parte posteriore del pesce, disposto a fianco del volatile con la testa verso il basso. Il lato destro della pietra può essere stato interessato da una lacuna. Tracce di malta sono presenti sull'ala destra dell'aquila e in più punti del corpo del grosso pesce, scolpito nel lato inferiore del blocco.

Il rilievo è stato sottoposto ad un intervento di pulizia, funzionale al suo inserimento nel percorso museale.

Nel rappresentare il corpo dell'animale, caratterizzato da ampia stonatura, vi è attenzione alla sua resa volumetrica. Il volatile è frontale, in posizione eretta. Il piumaggio è realizzato con file regolari e serrate di cellette triangolari incavate, che, nelle dimensioni decrescenti, ne seguono il volume, sottolineandolo. L'aquila si presenta ad ali spiegate. Queste ultime sono rese nella parte superiore con file di piccoli triangoli incavati. Pesanti solcature verticali e profilo esterno ed interno rettilinei vengono utilizzati per rappresentare le remiganti. Il loro profilo inferiore è risolto nell'ala sinistra con una linea obliqua e in quella di destra con un motivo a scala. L'attacco con la parte superiore dell'ala descrive rispetto al profilo interno un angolo retto.

Con gli artigli corti e tozzi il volatile afferra un pesce che occupa tutta la parte inferiore del rilievo. Esso è rappresentato col muso rivolto verso sinistra e la bocca aperta. L'occhio è reso con un tratto inciso. Due solchi paralleli convessi individuano le branchie. Le squame del corpo sono realizzate con semicerchi irregolari, dal rilievo piatto. La coda è ottenuta in maniera molto semplificata e schematica, con solcature oblique. Un secondo pesce, leggermente più snello, ma raffigurato con le stesse caratteristiche, è posto a destra dell'aquila con la testa verso il basso.

Bibliografia: Buzzi (1994: 47-51 e 188, scheda 70).

2.4. *Aquila di profilo verso sinistra*

Inv. 112 (NCTN 03/00169646) h. 25,5 cm; l. 19,5 cm; sp. 10 cm (cfr. **Figura 4**)

Il rilievo presenta lacune, che interessano tutta l'ala sinistra del volatile, la parte centrale del corpo e le penne remiganti dell'ala destra. La testa del rapace mostra tracce di corrosione, così come parte dell'ala destra e del corpo dell'aquila.

Il blocco di pietra, spezzato, è stato ricomposto per la sua esposizione in museo.

Il capo dell'aquila è presentato di profilo verso sinistra. Una linea orizzontale incisa evidenzia le due parti del becco. Il corpo dell'animale è frontale, in posizione eretta, caratterizzato da ampia stonatura, anche se appare meno massiccio rispetto agli esemplari precedenti. Il piumaggio è reso con file regolari e serrate di cellette triangolari incavate, che, nelle dimensioni decrescenti, ne seguono il volume, sottolineandolo. L'aquila si pre-

senta ad ali spiegate.

Queste ultime sono rese, nella parte superiore, con file di piccoli triangoli incavati. Le penne remiganti sono risolte mediante pesanti solcature verticali e i profili esterno ed interno rettilinei. La loro parte inferiore è conclusa a sinistra come a destra con un motivo a scala poco accentuato. L'attacco con la parte superiore dell'ala descrive rispetto al profilo interno un angolo retto.

In prossimità del becco si nota un elemento a rilievo leggermente ricurvo.

Inedito.

2.5. *Aquila che becca un grappolo d'uva*

Inv. 111 (NCTN 03/00169645) h. 25,5 cm; l. 19,5 cm; sp. 10 cm (cfr. **Figura 5**)

Mancano tutto il margine destro e il margine superiore. Ci sono inoltre lacune che interessano il becco e parte della testa del volatile, una parte del profilo esterno dell'ala di sinistra e tutto quello dell'ala di destra. Un'altra lacuna si trova all'angolo destro in basso. Le ali evidenziano superiormente segni di erosione.

Il blocco di pietra si presentava al momento del rinvenimento nei depositi del museo di Lodi diviso in due parti con un taglio netto. È stato ricomposto per essere esposto nella nuova collocazione museale a Lodi Vecchio.

L'aquila è presentata nella consueta posa con testa e becco rivolti a sinistra, mentre il corpo è frontale, in posizione eretta, caratterizzato da ampia stonatura e massiccio. Il piumaggio è reso con file regolari e serrate di cellette triangolari incavate, che, nelle dimensioni decrescenti, ne seguono il volume, sottolineandolo. Il volatile si presenta ad ali spiegate. Queste ultime sono realizzate in modo asimmetrico. Nell'ala sinistra le remiganti sono rese con pesanti solcature verticali, presentano profilo esterno ed interno rettilinei e quello inferiore è risolto con una linea obliqua. L'attacco con la parte superiore dell'ala descrive rispetto al profilo interno un angolo retto.

Nell'ala destra emerge invece la parte inferiore, che è resa con un motivo a scala. Il volatile è colto nell'atto di beccare un grappolo d'uva che spunta da un tralcio. Gli acini sono resi con un forte rilievo. A causa dello stato di conservazione non ottimale del pezzo non è possibile precisare meglio l'andamento del racemo, forse un profilo clipeato all'interno del quale si trova il rapace.

Bibliografia: Buzzi (1994: 47-51 e 188, scheda 70).

Nessun rilievo presenta tracce di rilavorazione: non sembrerebbe trattarsi di materiale di reimpiego. Parimenti l'esame autoptico dei pezzi non ha evidenziato tracce di policromia.

3. Confronti

Il motivo dell'aquila ad ali spiegate ricorre frequentemente nelle sculture a partire dalla fine dell'XI secolo e per tutto il XII secolo, in particolare sui capitelli nelle chiese milanesi di Sant'Ambrogio, San Celso, San Babila e Santo Stefano, così come anche su quelli di San Sigismondo a Rivolta d'Adda.

Per la resa volumetrica dei corpi, per la frontalità e per l'utilizzo dello schema ad ali spiegate, le aquile laudensi possono essere accostate a quelle presenti su due capitelli angolari di pilastro composito provenienti dalla chiesa di Santo Stefano a Milano, attualmente conservati nei depositi del Castello Sforzesco (numeri di inventario 614 e 615), datati tra la fine dell'XI e gli inizi del XII secolo e a quella scolpita su un semicapitello (senza numero di inventario), sempre di produzione milanese, datato ai primi decenni del XII secolo.²

Rispetto tuttavia a quest'ultimo esempio, in cui il corpo del volatile è quasi a tutto tondo, le aquile laudensi mostrano una minor resa plastica.

Il piumaggio risolto con file di triangoli regolari incavati trova confronto con l'aquila scolpita su un capitello probabilmente proveniente dalla chiesa di Santa Maria del Popolo a Pavia, con una datazione a cavallo tra l'XI e il XII secolo (Fiorio-Vergani 2012: 156-157, scheda 139 [Saverio Lomartire]). Il capitello pavese risulta però caratterizzato da un maggior naturalismo rispetto ai rilievi laudensi, più rigidi e schematici.

Un'aquila con le piume rese in modo simile a quelle di cui si sta trattando, mediante una sorta di reticolo, ricorre anche su un capitello di pilastro di San Sigismondo a Rivolta d'Adda (Calvi-Sottocorno-Facchetti-Gambini-Moroni 1996: 34, pilastro I-MS).³

Nei rilievi lodigiani la morfologia delle ali, con il profilo interno delle remiganti che descrive un angolo retto rispetto alla parte superiore dell'ala, è simile a quella che la McKinne definisce *hairpin-curved* (McKinne 1985: 152-155). Esse si possono accostare a quelle delle aquile dei capitelli di San Celso (McKinne 1985: fig. IV, 57, a-b), anche se gli esemplari che qui si presentano si caratterizzano per una maggior schematicità e rigidità nella resa dei profili delle remiganti con linee rette.

I tratti stilistici evidenziati in tutte le aquile lodigiane, quali la rigida impostazione del corpo del volatile, quasi "schiacciato" sul fondo del blocco di pietra, la resa semplificata e schematica delle sue diverse parti e la realizzazione del piumaggio mediante

² Si tratta dei capitelli contrassegnati dai numeri di inventario 614 e 615. Per il loro inquadramento cronologico, cfr. Fiorio-Vergani (2012: 146-148, schede 129 e 130 [Graziano Alfredo Vergani]). Per il semicapitello, senza numero di inventario, cfr. Fiorio-Vergani (2012: 135-136, scheda 122 [Maddalena Vaccaro]).

³ Per la bibliografia relativa alla decorazione scultorea della chiesa di San Sigismondo a Rivolta d'Adda si rimanda a Marini (1984: 16-17, nota 1).

file regolari di piccoli triangoli incavati, così come il contrasto tra la frontalità del corpo dell'animale e il profilo della testa sembrano potersi ricondurre ad un unico lapicida, forse di formazione milanese, attivo nel cantiere laudense agli inizi del XII secolo.

Tuttavia alcuni elementi stilistici arcaizzanti rimandano a modelli più antichi. Il contrasto tra la resa di profilo della testa dell'animale, con un piccolo circolino inciso che indica l'occhio, la rappresentazione frontale del corpo e l'utilizzo dell'ornato ad alveoli per rendere le piume, che "appiattisce" i rilievi, rivelano, ad esempio, una somiglianza formale con opere di oreficeria più antiche, quali le fibule configurate ad aquila realizzate a *cloisonné* e sembrano richiamare, come suggestione, le sculture architettoniche alveolate, che utilizzano, adattandole ai materiali lapidei, i procedimenti utilizzati nell'oreficeria.⁴

Il lapicida laudense si rivela dunque attento al dato geometrico, decorativo e arcaizzante al quale sacrifica una resa più naturalistica del corpo delle aquile.

4. Provenienza dei rilievi

Bassano Martani, conservatore del museo istituito a Lodi nel 1869, nel volume *Lodi nelle sue poche antichità e cose d'arte*, menzionando vari materiali dalla cattedrale di Santa Maria a Lodi Vecchio, esposti nelle sale del nuovo museo, parla di «otto sassi con bassorilievo» o di «aquila ad ali stese» o di «rozzi animali». I cinque pezzi oggetto di questo studio possono essere identificati con quelli citati da Martani (Martani 1874: 273).⁵ Non è invece possibile rintracciare gli altri tre rilievi del gruppo di otto con i «rozzi animali» tra i molti conservati nei depositi del Museo Civico di Lodi, chiuso da più di vent'anni, dove peraltro essi risultano mescolati ai materiali medievali provenienti dal "restauro" della Cattedrale di Lodi attuato negli anni Sessanta del Novecento. Non ci sono purtroppo altre indicazioni, perché il registro di ingresso dei beni del museo è andato disperso dopo il secondo conflitto mondiale.

All'epoca in cui il Martani scriveva, la cattedrale di Santa Maria era un edificio ancora presente nel contesto urbano di Lodi Vecchio, probabilmente nella condizione di rudere. Infatti la chiesa, dopo la soppressione, nel 1811, del collegio delle suore Orsoline,

⁴ La Beghelli ha presentato una significativa casistica di queste sculture architettoniche alveolate, in cui gli alveoli potevano essere riempiti con lastre di vetro, smalti, paste vitree o lastre marmoree, in contesti occidentali e orientali che abbracciano un arco cronologico che va dal VI al X secolo (Beghelli 2019: 67-69). Esse non vengono dunque chiamate in causa come possibile confronto per i rilievi qui in analisi, che parlano un diverso linguaggio stilistico, ormai romanico, tant'è che le piccole cellette triangolari non hanno rivelato alcuna traccia di materiale di riempimento, ma sono impiegate solo per l'effetto decorativo dello schema a reticolo.

⁵ Cfr. anche Ferrari (2016: 107).

che avevano acquistato la struttura nel 1690, era divenuta proprietà privata e in questa sua nuova condizione giuridica era andata incontro ad un rapido degrado.⁶ Nel 1879, con la cessione ad un nuovo proprietario, si arrivò alla sua completa distruzione con una carica di dinamite;⁷ fatto quest'ultimo di cui riferisce Andrea Timolati con grande partecipazione emotiva.⁸ (Jorio 2004-2005: 34-35).

L'esposizione nel museo di Lodi di elementi di scultura architettonica dell'antica *ecclesia mater* laudense raccontava dunque *ex silentio* la storia di inevitabile rovina del complesso, cui si tentava di sottrarre almeno quegli elementi giudicati significativi non tanto, o non solo, dal punto di vista artistico (come non sorridere della definizione di «sassi con le aquile»?), ma per il loro contesto di provenienza e perché funzionali a sottolineare il legame della nuova Lodi con l'antica *Laus*.

Se dunque il dato museale consente di stabilire la pertinenza di questi pezzi al contesto monumentale dell'antica cattedrale laudense, potrebbe sembrare azzardato “ricollocare” i rilievi nell'edificio di provenienza, che oggi sopravvive nel contesto urbano di Lodi Vecchio solo con le strutture di fondazione pesantemente degradate. Tuttavia la forma e le misure degli stessi pezzi possono suggerire quanto meno qualche ipotesi.

5. Ipotesi ricostruttiva

I rilievi conservati consentono infatti una restituzione di massima della struttura cui erano pertinenti (cfr. **Figura 6**).

La loro forma, con una leggera curvatura nel senso dell'altezza o della larghezza, ha consentito di ricostruire un elemento architettonico largo 220 cm.

Quanto elaborato, anche per dimensione, potrebbe essere compatibile con un archivolto di portale, anche se la mancanza delle strutture in alzato della cattedrale non consente di attribuire con certezza questa decorazione all'ingresso centrale o a quelli

⁶ Il manoscritto del Favini parla della vendita del complesso di chiesa e convento al sig. Gio Riboni delle Zelasche, che procedette ad una demolizione di entrambi gli edifici «sin dai fondamenti» (Favini 1820: 401). Su questo acquirente e sui documenti relativi agli atti di vendita, conservati presso l'Archivio di Stato di Milano si veda Ferrari 2020: 207, n. 62). Prima della vendita viene redatta una planimetria da parte dell'ingegnere Pavesi, prezioso ausilio, come si vedrà, per l'interpretazione delle strutture superstiti della cattedrale e per una loro contestualizzazione nell'attività dei grandi cantieri romanici.

⁷ Forse proprio a questa ultima fase di distruzione fa riferimento l'Agnelli quando dice che «da pochi anni furono tolte anche le poche ruine che rimanevano dell'antica cattedrale e [...] il terreno fu avidamente [...] spogliato degli antichi cimeli, molti dei quali religiosamente sono conservati nel patrio museo di Lodi» (Agnelli 1917: 401).

⁸ «Mentre la Commissione ammirava quel bellissimo tempio (di San Bassiano)[...] sentì lo scoppio di una mina che disseppelliva altri ruderi. Fatta richiesta della località di tal novella distruzione, la Commissione si recò tosto [...] al luogo detto volgarmente Santa Maria [...], giacché qui esisteva un dì l'antica cattedrale» (Timolati 1879).

lateralmente, ad altri eventuali accessi all'edificio o agli annessi, come sarà più avanti chiarito.⁹ Per l'antica *ecclesia mater* di Lodi Vecchio inoltre non sono conservati rilievi, disegni o riproduzioni fotografiche che permettano di studiarne in modo puntuale le forme architettoniche e certo il ruolo di "ex cattedrale", toccato a questo edificio dopo la fondazione della nuova Lodi e la contestuale edificazione di un nuovo duomo con annesso episcopio, ha senza dubbio concorso ad indirizzare verso quest'ultimo centro l'attenzione degli studiosi (Ferrari 2020: 208).¹⁰

Per questa ragione non è possibile stabilire con certezza a quale tipologia di portale corrisponda l'elemento architettonico qui ricostruito.

Tra quelle individuate da Hamann McLean si potrebbe pensare ad un *portail-arc avec jambages distincts de l'arc* (schema II, a 8) (Hamann McLean 1959: tavola fuori testo).

Dato l'esiguo numero delle parti conservate non si può però escludere che anche il portale laudense avesse una lunetta. Solo una ricerca mirata nei depositi del museo potrà tuttavia dare sostanza a questa ipotesi ed eventualmente confermarla.

Non è possibile nemmeno stabilire se i «rozzi animali» citati dal Martani fossero pertinenti alla stessa struttura architettonica, ovvero l'archivolto di portale, di cui in questa sede abbiamo proposto la ricostruzione. Il fatto che nel catalogo ottocentesco (Martani 1874: 273) essi vengano citati insieme, sembrerebbe suggerirlo.

Se così fosse, ed è solo una suggestione, si potrebbe ad esempio considerare la decorazione del portale della cattedrale di Vercelli, che condivide con quella laudense

⁹ Come si dirà più avanti si deve pensare ad un edificio di culto di XII secolo con tre ingressi in facciata (si veda *infra*). I dati meramente dimensionali relativi ai portali di alcuni edifici di culto di questo periodo si rivelano estremamente differenziati e vario risulta il rapporto tra l'ingresso centrale e quelli laterali. Nella cattedrale di Lodi, ad esempio, si registra una notevole differenza (415 cm di larghezza contro 165 cm e contro i 310 cm del portale sul lato settentrionale). Nel duomo di Piacenza il rapporto è di 1:2 (larghezza approssimativa di 300 cm contro 150 cm). Sensibilmente più grandi risultano invece i portali di alcune chiese pavese. Quello di sinistra di San Giovanni in Borgo, è largo 314 cm (Peroni 1975: 50, scheda 228), mentre la proposta di ricomposizione delle varie porzioni del portale maggiore della chiesa (Peroni 1975: 51, scheda 229 a-h), per il loro carattere frammentario, non ha consentito di ricavarne dati dimensionali. Nella chiesa di Santo Stefano il portale di destra misura 410x 596 cm (Peroni 1975: 70, scheda 314), rispetto a quello centrale che misura approssimativamente 483x 675 cm (Peroni 1975: 69, scheda 313).

¹⁰ In due convegni internazionali Marie-Thérèse Camus ha dato notizia della riscoperta presso gli eredi di Ferdinand De Dartein dei suoi archivi privati (Camus 2003 e Camus 2004), notizia poi ripresa anche da Anna Maria Segagni (Segagni 2012: 18). Poiché i documenti ivi contenuti, parzialmente inventariati dalla stessa Camus del CÉSCM di Poitiers e da Tancredi Bella, dell'Università di Catania, stanno mettendo a disposizione degli studiosi un'imponente quantità di materiale inedito, funzionale a puntualizzare quanto già noto dei grandi cantieri del romanico lombardo e pubblicato da De Dartein, o a presentare altre testimonianze architettoniche, non confluite nelle sue pubblicazioni a stampa, si è voluta verificare l'eventuale presenza di rilievi relativi alla cattedrale laudense tra quei documenti. Lo studioso visitò la Lombardia probabilmente tra il 1861 e il 1875, ma allo stato attuale dell'inventariazione dell'archivio privato dell'ingegnere alsaziano, non è documentata una sua sosta nel Lodigiano. Si deve la comunicazione al professor Tancredi Bella, che qui si ringrazia.

la vicenda di distruzione e di ricontestualizzazione di alcuni suoi elementi nel Museo Leone, per qualche riflessione di carattere tipologico.¹¹ In questo caso infatti lungo l'archivolto si dispone una teoria di animali, cervi e leoni, affrontati rispetto all'*Agnus Dei* in chiave con una soluzione decorativa forse simile a quella dell'archivolto qui considerato, sebbene dal punto di vista stilistico siano fin troppo evidenti le differenze, determinate anche dallo scarto cronologico tra i due cantieri (cfr. **Figura 7**). Nel caso della cattedrale vercellese ad esempio sono noti i capitelli corinzi di stampo classico posti sui sostegni del portale, capitelli che nel manufatto laudense, dovevano presentare probabilmente una decorazione arcaizzante, sempre che fossero scolpiti.

6. Capitello in pietra di tipo corinzio

Si segnala a questo punto un capitello, ora disperso, noto attraverso una riproduzione fotografica (cfr. **Figura 8**), a suo tempo venuto in luce durante i sopralluoghi effettuati dalla Soprintendenza Archeologica della Lombardia all'edificio del Conventino prima dell'avvio delle indagini archeologiche, che si ritiene potesse essere pertinente al complesso dell'antica cattedrale.

Il blocco di pietra è sbizzato in una forma vagamente troncopiramidale. Questo esemplare presenta un doppio ordine di foglie di forma lanceolata molto stilizzata con nervatura centrale, sovrapposte in modo paratattico invece che ritmicamente sfalsato.

Difficile risulta un preciso inquadramento del pezzo in mancanza di una sua valutazione autoptica. Anche se per la forte stilizzazione e la rigidità nella resa delle foglie, che possono trovare un confronto con quello pubblicato dalla Belli Barsali (Belli Barsali 1959: 41 e Tav. 20, n. 38, senza provenienza, con datazione tra l'VIII e il X secolo), il pezzo potrebbe sembrare altomedievale, il raffronto con alcuni capitelli della chiesa di Santa Maria del Popolo, ora conservati nella sezione medievale dei Musei Civici di Pavia e datati tra XI e XII secolo, suggerisce che lo stile dell'esemplare qui considerato sia ascrivibile ad un lapicida che opera in età romanica,¹² ma ancora legato a stilemi arcaizzanti.

La forte stilizzazione e una certa tendenza alla semplificazione delle forme sono tratti comuni ai cinque rilievi con aquile e al capitello che qui si presenta. Ciò potrebbe suggerire una sua pertinenza al portale e in tal senso orienterebbe anche il materiale

¹¹ La cattedrale di Vercelli viene consacrata nel 1148 (Piglione 1994: 190). Il portale della cattedrale di Vercelli è conservato in originale nel cortile di Palazzo Gattinara e in calco presso il Museo Leone.

¹² In particolare il capitello 109/VII, scheda 194 in Peroni (1975: 43), sec. XII e il capitello B-115, Peroni (1975: 43, scheda 195), da S. Maria del Popolo, secc. XI-XII.

utilizzato, cioè, in entrambi i casi, la calcarenite del Veneto occidentale.¹³ Del resto non si può escludere che fosse pertinente ad altra parte dello stesso contesto. Solo un esame concreto del capitello potrebbe infatti consentire di individuare altri comuni elementi stilistici che ne giustifichino la sicura associazione al portale. Nell'unica foto disponibile del pezzo inoltre manca un riferimento dimensionale, che possa suggerire una qualche indicazione sulla sua funzione e quindi collocazione effettiva. Si preferisce quindi inserirlo tra i materiali erratici dalla cattedrale.¹⁴

7. Il contesto monumentale

Stabilito l'inquadramento cronologico dei pezzi, la loro provenienza e la struttura architettonica cui probabilmente erano pertinenti, si pone ora il problema di individuare una loro possibile collocazione nella cattedrale di Lodi Vecchio, le cui travagliate vicende di costruzione e distruzione sono ripercorse in un recente saggio di Jessica Ferrari (Ferrari 2020: *passim*).¹⁵

¹³ Si deve la comunicazione al dr. Roberto Bugini, che qui si ringrazia.

¹⁴ Dalla cattedrale proviene anche un altro elemento architettonico in calcare biancastro, forse capitello di pilastro, di cui si è data notizia (Jorio-Perani 2001: 146-147, scheda 2 fig. 4), ma che è attualmente in corso di studio da parte della scrivente.

¹⁵ Se gli scavi avviati dalla metà degli anni Cinquanta del secolo scorso consentono ora di percepire la pianta dell'edificio e la sua articolazione spaziale, sono le fonti documentali che ci rendono drammaticamente chiaro il suo progressivo degrado nel corso dei secoli. Esse vengono qui richiamate per punti, rimandando per i dettagli allo studio di Jessica Ferrari citato. Queste fonti forniscono anche qualche dato interessante circa l'ubicazione di portali di accesso alla chiesa, senza però mai accennare alla loro decorazione. Giovanni Agnelli, fonte preziosa per le vicende storiche che hanno interessato la città di Lodi Vecchio e i suoi monumenti, racconta che dopo la definitiva distruzione di Lauda nel 1158 la chiesa era «ridotta ad un semplice oratorio», che il vescovo Paolo Cadamosto fece riparare nel 1381 (Agnelli 1917: 406). Lo storico si basa sugli scritti secenteschi del canonico Defendente Lodi (1578-1656), che specifica come il vescovo abbia incaricato dei nobili della raccolta di offerte «per rifabbricare la chiesa di Santa Maria». Le parole del Lodi sembrano la traduzione di quanto riportato in una pergamena, conservata nell'archivio del Seminario Vescovile di Lodi, datata 20 maggio 1381, in cui si parla di *officiales*, incaricati dal presule «ad piam et laudabilem reparacione(m) et rehedificacione(m)» di Santa Maria, «vulgarit(er) dicte el domo» (Su queste testimonianze si veda da ultimo Ferrari 2020: 203-204 e note 43-44). I vocaboli *reparacione* e *rehedificacione* suggeriscono un intervento profondo sulle strutture della chiesa e non una semplice operazione di *restyling*. Nel 1457 i Canonici di Sturla, detti anche Celestini, vengono nominati custodi dell'edificio (Ferrari 2020: 205, nota 49 per i riferimenti alle fonti documentali). A loro si deve il dimezzamento in lunghezza della chiesa e l'edificazione della loro dimora, il Conventino, costruito utilizzando la metà occidentale dell'antica cattedrale (Sull'uso di questo termine, legato all'esiguo numero di religiosi ospitati nella struttura, si veda Ferrari 2020: 205, nota 50 con bibliografia). Una visita pastorale del vescovo Bossi del 1584 sembra confermare la divisione dell'area dell'antica cattedrale in edificio di culto e in una parte aperta e porticata («muro usque ad culmo diruto claustris») e pure lo stato di degrado del complesso delle strutture, per le quali il presule stabilisce «conducatur lapides ac cementa ecclesie dirute S.ti Michelis». Questi interventi portano ad una messa in sicurezza dell'edificio di culto («In Sancta Maria omnia tura restitui») (per il riferimento alla visita pastorale si veda Ferrari 2020: 205, nota 52). Questa notizia è anche riportata nel manoscritto del Favini (Favini 1820:10). La visita pastorale del vescovo Taverna, nel 1589 conferma il degrado dell'edificio (*ruinosa*), soprattutto se paragonato al suo antico splendore («olim in-

L'area della Corte Bassa / piazza S. Maria a Lodi Vecchio, dove si vedono i resti dell'antica cattedrale, è stata oggetto di indagini archeologiche a partire dalla metà degli anni Cinquanta del Novecento, momento in cui, per un breve periodo, si riaccende da parte degli studiosi l'interesse per l'antico centro romano di *Laus Pompeia*, di cui si cerca di ricostruire la *forma urbis*.¹⁶ Qui infatti, all'incrocio del cardo e del decumano massimo, (rispettivamente le attuali vie San Lorenzo-via XXV Aprile e via Libertà-via SS. Naborre e Felice), era localizzato il foro dell'antica città. Gli scavi, condotti da Antonio Frova, hanno messo in luce resti di strutture di fondazione realizzate con due diverse tecniche edilizie, rispettivamente conglomerato di ciottoli e «opera a sacco con laterizio di spoglio». La prima è stata ricondotta dall'archeologo ad un edificio di epoca romana,¹⁷ mentre la seconda ad un edificio più tardo, (la cattedrale), che avrebbe

signis fuit») (Lodi, Archivio Storico Diocesano di Lodi, Fondo Visite Pastorali, *Lodi Vecchio*, faldone n. 8). Quando nel 1652 la congregazione dei Celestini viene soppressa da Innocenzo X, sia per l'esiguità del numero dei religiosi, sia per la loro condotta dissoluta (si veda Ferrari 2020: 205, nota 53 con bibliografia), il complesso della cattedrale, in uno stato di assoluto degrado, passa al seminario vescovile di Lodi, che non vi pone rimedio. È ancora il Favini (1820: 172 e sgg.) a fornire indicazioni preziose sull'articolazione degli ambienti nell'area dell'antica cattedrale nella seconda metà del '600. L'autore sembra indicare il piano della chiesa ad un livello leggermente più basso rispetto al piano circostante «ha quattro gradini di discesa». Anche qui viene ribadita la divisione in due parti, la prima, il monastero (Conventino), «dirupato, con muri puntellati, e che minacciano rovina» e l'altra adibita a luogo di culto. Di questa parte si dice che «è di altezza grande, e la buona parte senza soffitto, con il tetto nudo e marcio». Si parla poi di «una sola porta trasversale a tramontana», cioè a nord, ovvero forse nel braccio occidentale del transetto. Si fa inoltre riferimento alla vicinanza di una cascina, dalla quale gli animali arrivano fin sulle soglie della chiesa e dello stabio di queste bestie attaccato al coro della chiesa, nella quale giungono strepito e fetore. Questi dati sono riportati dal Favini in relazione ad una disputa relativa alla richiesta di trasferimento della parrocchia da San Pietro a Santa Maria che ha luogo durante l'episcopato di Bartolomeo Menatti (1673-1702). Quando nel 1690 le Orsoline, che operavano a Lodi Vecchio già dal 1680, chiedono di poter occupare questi ambienti (Favini 1820:203-205), la struttura nel suo complesso era davvero fatiscente. Una stima di quanto viene consegnato alle suore nel 1691, redatta dall'ingegner Francesco Vago (per la fonte si veda Ferrari 2020: 218-219, nota 102), non lascia adito a dubbi di sorta. Si parla in più punti di soffitti con assi vecchi, di travi vecchi, di «suollo [sic!] da rifare» o di «lastrico creppato». Molto precise e per noi preziose, anche se non sempre chiare, sono informazioni relative alla chiesa, col coro a semicircolo, la divisione in «tre archonate mediante colonne, la copertura a tetto nella navata centrale e [...] il volto di cotto che si unisce col voltello [sic] del coro». Si parla poi di due porte «con ante due doppie» una verso la piazza Santa Maria (forse il nostro portale?) e «l'altra verso il giardino, con ase traverse, cattenazzo, serratura e chiave». La porta verso il giardino potrebbe essere, forse, un'arcata della navata laterale trasformata in tal senso. Interessante anche il dato relativo al campanile, «in alzato di più della chiesa, anche della nave maggiore, con una gulia, in buon modo [...] dove sono le campane con l'appertura di arche con colonne di cotto nel mezzo». Sappiamo poi dal Favini che il vescovo Ortensio Visconti (1702-1725), il cui episcopato è caratterizzato da significativi interventi di restauro di monumenti della diocesi (sostituzione delle colonne e dei capitelli nella cripta del duomo di Lodi, come documentato dall'iscrizione presente in questo ambiente) rinnovò il collegio e la chiesa «con la perfezione e bellezza, come al presente (1820, anno del manoscritto ndr) si vede e che restò il tutto perfezionato l'anno 1712 come da iscrizione posta in quella chiesa» (Favini 1820: 206).

¹⁶ Gli scavi vengono condotti da Antonio Frova, allora funzionario della Soprintendenza Archeologica nel triennio 1955-1958 (Frova 1955; Frova 1958a; Frova 1958b). Cfr. Ferrari (2020: 209).

¹⁷ La Ferrari tuttavia osserva come il conglomerato di ciottoli (*opus coementicium*), pur caratteristico delle strutture di fondazione di epoca romana, venga anche impiegato nelle fondazioni di molti edifici di culto in area pedemontana e nella pianura lombarda dal V al XIII secolo, che non insistono su precedenti

in parte sfruttato le fondazioni della basilica romana, che si affacciava sul foro (Jorio 2014: 25).

Le ricerche archeologiche in quest'area, riprese agli inizi del nuovo millennio da Stefania Jorio della Soprintendenza Archeologica della Lombardia, si sono concentrate nella sua zona orientale, ed hanno messo in luce anche la terza abside della cattedrale (quella meridionale), non individuata dal Frova (Jorio 2003-2004: 171-173). Quindi l'edificio risulta ora chiaro nella sua configurazione spaziale (cfr. **Figura 9**), anche se manca una stratigrafia che consenta di precisare la cronologia delle strutture di fondazione, perché il terreno di riempimento è risultato sconvolto dalle demolizioni collegate alla definitiva distruzione della cattedrale nel 1879. Uno dei saggi realizzati in questo settore ha messo inoltre in luce il perimetrale N e l'attacco dell'abside, orientata, di un edificio di culto, di epoca paleocristiana/altomedievale. Questa aula monoabsidata, di dimensioni modeste¹⁸ è stata identificata con la primitiva chiesa cattedrale di *Laus* (Jorio 2014: 41).¹⁹

Quindi *l'ecclesia mater* portata in luce dal Frova rappresenterebbe una ricostruzione/ampliamento di un più antico edificio di culto, di dimensioni sensibilmente più ridotte, che si inserisce in una casistica ben documentata in area padana tra XI e XII secolo, cronologia che, come si vedrà, può essere accolta anche per il caso laudense.²⁰

Gli scavi attuati al Conventino, finalizzati ad un suo recupero e ad un suo utilizzo come sede museale, hanno messo in luce elementi significativi per meglio comprendere la tipologia della cattedrale e precisarne la cronologia. A ridosso della parete interna del perimetrale occidentale, che si deve considerare la facciata dell'antica chiesa, sono state

strutture romane (Ferrari 2020: 211-212 e note 81 e 82 con bibliografia).

¹⁸ La lunghezza del perimetrale individuato è di 10 m.

¹⁹ Si conferma dunque, anche per *Laus* l'inserimento della cattedrale paleocristiana/altomedievale nel contesto urbano e non extramurario (Cantino Wataghin–Ermini–Pani–Testini 1989: 11). Occorre tuttavia precisare che le indagini archeologiche, condotte in questi ultimi decenni in contesti urbani, consentono di modificare il quadro presentato dalla Cantino Wataghin (Cantino Wataghin–Ermini–Pani–Testini 1989). Si veda, ad esempio, il contributo di Donato Labate relativo a Modena (Labate 2017).

²⁰ La tipologia dell'edificio, ad aula unica absidata, trova confronti con analoghe strutture rinvenute in area padana, ad esempio a Cremona e Vizzolo Predabissi (MI). Nel primo caso, scavi condotti nel complesso di San Lorenzo, dal 2009 sede del nuovo museo archeologico della città, hanno messo in luce i resti della primitiva struttura monoabsidata, successivamente ampliata nel X secolo e ancora nel XII (Tosco 1997: 44). A Vizzolo invece, al confine tra la diocesi di Milano e quella di Lodi, priorato cluniacense dal 1144 (Piva 2011: 49), le indagini archeologiche condotte dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia nel 1994 e nel 1995 nella chiesa di Santa Maria Assunta, finalizzate ai restauri e alla sua riapertura al culto, hanno messo in luce, sotto l'attuale basilica, le fondazioni di altri due edifici di culto di età tardoantica e altomedievale. Entrambi sono ad aula unica absidata (Jorio 1995-1997: 246). L'edificio altomedievale, più piccolo rispetto al precedente, ne sfrutta in parte le strutture murarie. L'attuale basilica romanica si configura come un intervento di monumentalizzazione del precedente edificio, che viene distrutto. Riguardo alla datazione della basilica romanica si oscilla tra la fine dell'XI secolo (Jorio 1994: 176) e il «pieno-tardo XII secolo» (Piva 2011: 49).

rinvenute le parti inferiori di due sostegni a muro corrispondenti alla tripartizione della stessa, articolate ciascuna in tre riseghe, e una semicolonna di significative dimensioni (cfr. **Figure 10 e 11**). Guardando la planimetria redatta nel 1812 dall'ingegner Pavese (cit. alla nota 6) si vede che semicolonne sono documentate anche sul lato settentrionale della chiesa (cfr. **Figura 12**).

Jessica Ferrari osserva che tali sostegni sono assimilabili a quelli presenti nel complesso della cattedrale di Pavia e a San Savino a Piacenza, edifici di culto che vengono ricostruiti in forme romaniche tra XI e XII secolo (Ferrari 2020: 216, note 97 e 98 con bibliografia).

Altre basi di pilastri erano esposte nel museo civico di Lodi. Il Martani menziona nei cataloghi a stampa del museo «Tre basi di pilastrate dalla Cattedrale di Lodivecchio distrutta nel 1158». ²¹ Esse erano assai simili alla membratura angolare lapidea, ancora conservata nell'angolo sud-ovest del Conventino (Ferrari 2020: Tav. 6, fig. 9). Dalle sale del museo esse vennero poi spostate nel cortile piccolo del palazzo dei Filippini, dove rimasero fino al 2007, quando vennero avviati i lavori di riqualificazione della biblioteca. Questi pezzi risultano attualmente dispersi. ²²

La planimetria del 1812 (cfr. **Figura 12**), che consente di leggere in modo chiaro la pianta dell'edificio con la struttura a tre navate (anche se non è indicata la terza abside, come si è visto individuata solo nel corso dei più recenti interventi di scavo), pur con le modifiche degli spazi interni attuati nel Settecento, evidenzia anche uno stretto transetto e restituisce una pianta molto simile a quella della cattedrale di Piacenza o di Cremona, pur evidenziando differenze nei rapporti proporzionali tra le varie parti. Esso risulta di problematica interpretazione sia per le sue ridotte dimensioni in proporzione al resto dell'edificio, sia per le relazioni con le altre strutture murarie della chiesa. ²³

Il transetto è anche raffigurato in un disegno, di anonimo, forse di XVIII o XIX secolo (cfr. **Figura 14**), pubblicato da Giovanni Baroni nell'Archivio Storico Lodigia-

²¹ Martani (1894: 31, nr. 71). La stessa indicazione si ritrova anche in Martani (1874: 273).

²² È probabilmente pertinente alla cattedrale anche una base di pilastro in pietra, realizzata riutilizzando e rilavorando un'epigrafe della seconda metà del I a. C., la più antica tra quelle rinvenute a *Laus*. Si tratta di un'iscrizione funeraria, in cui Gaio Titinio viene citato come duoviro, evidentemente della colonia latina di *Laus* ante 49 a.C e quattuorviro dello stesso *municipium* poco dopo questa data. (Forni 1989: 43). Essa è confluita nel *Corpus Inscriptionum Latinarum* curato dal Mommsen (CIL V, 2, cap. XVIII, 6370 *Laus Pompeia*, p. 700) È attualmente esposta, con una scelta museologica scorretta e non condivisibile (Perani 2018: 28-29), nel lapidario del museo *Laus Pompeia* (cfr. Figura 13).

²³ La Ferrari, osservando il diverso spessore della muratura di questa struttura, conservata nella porzione di fondazione sul lato settentrionale dell'edificio, rispetto a quella dei perimetrali, così come si può leggere nella planimetria del 1812 (cfr. Figura 12) e nella ripresa zenitale (cfr. figura 9), azzarda come suggestione l'ipotesi di un primitivo duomo senza transetto, ma con una predisposizione progettuale dei bracci dello stesso ed una loro realizzazione in un momento successivo, per analogia con quanto si verifica nel duomo di Cremona (Ferrari 2020: 213-214 e note 88-90 con bibliografia)

no (Baroni 1938: 144-146, fig. 3), con i grandi arconi a sesto acuto con copertura a tetto e un'ultima campata, precedente l'abside maggiore, in cui si intravedono le costolature della volta a crociera. Come ha osservato la Ferrari, esso corrisponde in modo significativo alla descrizione del complesso dell'ingegner Vago del 1691 (cit. alla nota 15) (Ferrari 2020: 218-219). Gli archi a sesto acuto della navata centrale si potrebbero forse collegare agli interventi tardo trecenteschi voluti dal vescovo Cadamosto. Si intravedono inoltre le arcate delle navate laterali che sembrano aprirsi su uno spazio aperto, il "giardino", citato nella stima del 1691.

Alla luce di quanto proposto e della planimetria ricostruttiva dell'edificio, è difficile in questo momento indicare una sicura collocazione dell'ipotizzato portale, che potrebbe afferire tanto alla facciata, quanto ai perimetrali, forse in corrispondenza del transetto o forse, almeno in linea teorica, a degli annessi, giacché una mappa del 1638 evidenzia a S della chiesa un grande edificio a pianta quadrata, interpretabile forse come palazzo episcopale (Jorio 1992-1993: 56-57), benché le indagini archeologiche condotte in quest'area non abbiano messo in luce nessuna struttura ascrivibile all'episcopio e non vi sia tra gli studiosi accordo sulla presenza di un palazzo vescovile a *Laus* nel XII secolo e sulla sua ubicazione (Ferrari 2020: 220, note 108 e 109 con bibliografia).

L'esame delle strutture ancora conservate suggerisce di collocare il cantiere della cattedrale di Lodi Vecchio nella prima metà del XII secolo, probabilmente nel periodo tra le due distruzioni del 1111 e del 1158 operate dai Milanesi, e specificamente nel momento il cui la città riottiene lo *status* di *civitas* (Ferrari 2020: 221-222).²⁴

La Ferrari si spinge a collegarlo anche al terremoto che nel 1117 colpisce la pianura padana, benché nessuna fonte locale ne faccia menzione.²⁵

²⁴ Le origini del conflitto tra *Laus* e Milano, che risalgono all'epoca di Ariberto di Intimiano, sono da collegare al carattere strategico che il territorio laudense aveva per i traffici commerciali lungo il fiume Lambro. Ciò rende necessario il controllo da parte dei Milanesi, che ottengono anche la facoltà di investire i vescovi di Lodi, scegliendo presuli a loro favorevoli (Schiavi 2016: 159, nota 1 con bibliografia). Negli anni che precedono la prima distruzione di *Laus* la scelta cade su Arderico da Vignate, che regge la diocesi lodigiana a partite dal 1105, tenendo una linea politica marcatamente filomilanese, che allarma il ceto mercantile che scorge in questo una minaccia delle proprie libertà (Schiavi 2016: 143 e 159, note 5 e 6). Lo scontro tra i due "partiti" porta alla prima distruzione della città, che si vede declassata a *locus*, all'esilio del vescovo Arderico, ma d'altro canto pone le basi per lo sviluppo dell'autonomia politica cittadina (Cantarella 2013: 6-7 e note 5-6 con bibliografia). Solo con il rientro di Arderico nel 1115 *Laus* riacquista lo *status* di *civitas*.

²⁵ Non occorre forse chiamare in causa il terremoto. La costruzione di una nuova cattedrale, luogo del *conventus civium* e della *concio publica* (Fonseca 2010: 145), acquisiva un forte valore simbolico per la rinascita della città, che certo non deve essere sfuggito al presule, che, con la sua linea politica, aveva in qualche modo concorso a quel drammatico epilogo, come chiaramente indicato da Landolfo Iuniore (cap 24): «I due fratelli [Arderico e Gariardo ndr] moralmente e materialmente fornirono consiglio e aiuto ai Milanesi, i quali apertamente facevano ogni sforzo per distruggere la città». La necessità di un avanzamento rapido del cantiere può aver spinto il vescovo a "spostare" la nuova cattedrale nell'area dell'antico foro romano, per poter utilizzare come fondazioni le strutture degli edifici ivi ancora esistenti, probabilmente

La datazione proposta per i rilievi sembra si possa collegare alle fasi edilizie del cantiere della cattedrale romanica e a un periodo in linea con la cronologia proposta dalla Ferrari, compatibile del resto con la necessità di ricostruire in tempi brevi, dopo il primo atterramento, il più importante edificio di culto cittadino.

8. Conclusioni

I dati delle indagini archeologiche nell'area della Corte Bassa, e quanto emerso da una puntuale rilettura dei molti documenti relativi al complesso della cattedrale di Santa Maria hanno permesso di ricostruirne idealmente le caratteristiche architettoniche e di collocarne la costruzione nel periodo di massimo splendore dei cantieri romanici padani.

Nulla invece le fonti ci hanno restituito in relazione alla decorazione scultorea che pur doveva essere presente. Quindi tanta maggior importanza acquista l'archivolto con le aquile che si è presentato, la cui cronologia agli inizi del XII secolo è compatibile con quella ipotizzata per l'avvio di questo cantiere. Nessun documento ha però fornito concreti appigli per proporre un'ubicazione certa. Rimane dunque possibile sia la sua pertinenza ad uno dei due portali laterali della facciata, sia all'accesso dal transetto occidentale, per il quale la planimetria del 1812 (cfr. **Figura 12**) mostra la presenza di un ingresso, che, a partire dalla seconda metà del XV secolo, rimarrà l'unica entrata nella chiesa, che vedeva circoscritta la funzione di luogo di culto alla sola zona absidale. Come già accennato non si può escludere che esso costituisse la decorazione di un ingresso pertinente agli annessi alla Cattedrale.

L'impossibilità di determinarne con certezza l'originaria ubicazione nel complesso dell'edificio di culto e la perdita del restante apparato decorativo scolpito, probabilmente esistente, non consente di collocare la sequenza narrativa, che la ricostruzione ha restituito, all'interno di un contesto comunicativo più ampio.

L'accertata pertinenza di questo archivolto ad un portale del complesso cattedrale, può comunque aprire ad una riflessione sul significato di questo "racconto di aquile" e sul suo possibile messaggio di fede. Spesso infatti nelle chiese romaniche alla decorazione scultorea dei portali viene affidato un compito "pedagogico": esplicitare un messaggio complesso che deve essere inteso da tutta la comunità.²⁶ Frequentemente in

molto degradati, perché privi da tempo della loro originaria funzione (Ferrari 2020: 119 e nota 20 con bibliografia specifica).

²⁶ Si veda, ad esempio, la rappresentazione del tema del penitente e del peccato del portale della cattedrale della nuova Lodi, collegata da Schiavi alla riconciliazione con Roma della chiesa lodigiana, scismatica ed imperiale, attuata dopo l'entrata nella Lega Lombarda (Schiavi 2016: 158).

questo ruolo “educativo” gli animali svolgono un ruolo importante, come chiaramente espresso in una lettera di San Pier Damiani (Ravenna 1007 - Faenza 1072).²⁷

Per la sequenza dei rilievi proposta sono state individuate precise corrispondenze letterarie e si è arrivati a ricostruire, attraverso una fitta trama di riferimenti testuali, un possibile messaggio di fede, che si esporrà in altra sede (Perani c.d.s.).

Germana Perani

Lodi

Bibliografia

- Agnelli, Giovanni, 1917, *Lodi e il suo territorio nella storia, nella geografia e nell'arte*, Lodi, Il Pomerio.
- Baroni, Giovanni, 1938, *Le origini della chiesa lodigiana. Cap. V- Chiese e cattedrale di Lodi Antica*, «Archivio Storico Lodigiano» LVII, pp. 144-146.
- Beghelli, Michelle, 2019, *Non solo pietra: vetro e gemme nella scultura altomedievale*, in *Le suggestioni del vetro. Materie prime, tecniche di produzione, contesti d'uso, circolazione dei manufatti (VI-IX sec.). L'alto medioevo. Artigiani, tecniche produttive e organizzazione manifatturiera, 4*, Atti del 4° seminario (Arsago Seprio, Civico Museo Archeologico, 24 novembre 2018), a cura di Michelle Beghelli e Paola Marina De Marchi, Roma, BraDypUS, pp. 61-76.
- Beghelli, Michelle – De Marchi, Paola Marina (a cura di), 2019, *Le suggestioni del vetro. Materie prime, tecniche di produzione, contesti d'uso, circolazione dei manufatti (VI-IX sec.). L'alto medioevo. Artigiani, tecniche produttive e organizzazione manifatturiera, 4*, Atti del 4° seminario Arsago Seprio (Civico Museo Archeologico, 24 novembre 2018), Roma, BraDypUS.
- Belli Barsali, Isa, 1959, *Corpus della scultura altomedievale. La diocesi di Lucca*, Spoleto, CISAM.
- Buzzi, Silvia Maria, 1994, *Scultura decorativa e scultura figurativa nella diocesi di Lodi in età romanica*, tesi di laurea, relatore prof. Liana Castelfranchi Vegas, Milano, Università Statale.
- Calvi, Eugenio – Sottocorno, Cesare – Facchetti, Giulio M. – Gambini, M. Luisa – Moroni, M. Antonia, 1996, *Rivolta d'Adda e le sue chiese*, Truccazzano, Amministrazione Comunale di Rivolta d'Adda - Banca di Credito Cooperativo di Rivolta d'Adda e Agnadello.
- Calzona, Arturo – Cantarella, Glauco Maria (a cura di), 2016, *Dalla res publica al Comune. Uomini, istituzioni, pietre dal XII al XIII secolo*, Verona, Scripta.
- Cantarella, Glauco Maria, 2015, *Problemi del XII secolo*, in *La trama nascosta della cattedrale di Piacenza*, Atti del seminario di studi (Piacenza, Palazzo Farnese, 25 ottobre 2013), a cura di Tiziano Fermi, Piacenza, Tip.Le.Co., pp. 3-13.
- Camus, Marie-Thérèse, 2003, *Fernand de Dartein: le “Journal de mission” en Italie (1860 - 61)”, in Medioevo: immagine e racconto*, Atti del convegno internazionale di studi, (Parma, 27 - 30 settembre 2000), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Mondadori Electa, pp. 507-515.

²⁷ «Per mezzo delle bestie, l'uomo sia in grado di apprendere ciò che deve imitare, ciò che tocca a lui, di fuggire, ciò che può utilmente, da loro, prendere a prestito, ciò che a buon diritto disdegna, perché l'uomo, dotato di ragione, può essere istruito dagli esseri che della ragione ne sono sprovvisti, possa procedere lungo la via della sapienza, prudente in ogni circostanza e senza incontrare ostacoli, alla volta del suo creatore» (San Pier Damiani, *Lettere*, 107).

- Camus, Marie-Thérèse, 2004, Fernand de Dartein et l'Italie. Aperçu des fonds d'archives publiques et privées en France, in *Medioevo. Arte lombarda*, Atti del convegno internazionale di studi, (Parma 26-29 settembre 2001), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Mondadori Electa, pp. 42-53.
- Cariboni Guido – Cossandi Gianmarco – D'Acunto Nicolangelo (a cura di) 2020, *Un monachesimo di confine: l'abbazia cistercense di Cerreto nel Medioevo*, Atti della giornata di studio (Abbadia Cerreto, 27 maggio 2017), Spoleto, CISAM.
- Cassanelli, Roberto – Piva, Paolo (a cura di), 2011, *Lombardia Romanica. Paesaggi monumentali*, Milano, Jaca Book.
- Crosetto, Alberto, 2009, *La trasformazione dei "fora" in età altomedievale: Asti, Acqui Terme e Tortona*, in V congresso nazionale di archeologia medievale (Palazzo della Dogana, Manfredonia, Palazzo dei Celestini, 30 settembre – 3 ottobre 2009), a cura di Giuliano Volpe e Pasquale Favia, Borgo San Lorenzo, All'Insegna del Giglio, pp. 133-137.
- Crosetto, Alberto, 2013, *Trasformazioni e continuità nel territorio delle antiche diocesi di Acqui, Tortona ed Asti*, in *Il viaggio della fede. La cristianizzazione del Piemonte meridionale IV-VIII secolo* a cura di Maria Silvia Lusuardi Siena, Bruno Taricco e Edoardo Gautier, Città di Alba - Brà - Cherasco - Carrù, pp. 73-97.
- Favini, Francesco, 1820, *Raccolta di documenti storici dalla chiesa parrocchiale di Lodi Vecchio*, manoscritto conservato nella Biblioteca Comunale di Lodi, 1879.
- Ferrari, Jessica, 2016, *Santa Maria di Lodi Vecchio: la Cattedrale perduta*, tesi di specializzazione, Milano, Università Statale.
- Ferrari, Jessica 2020, Ipotesi restitutive di una cattedrale perduta. Santa Maria di Lodi vecchio in età medievale, in *Un monachesimo di confine: l'abbazia cistercense di Cerreto nel Medioevo*, Atti della giornata di studio (Abbadia Cerreto, 27 maggio 2017), a cura di Guido Cariboni, Gianmarco Cossandi e Nicolangelo D'Acunto, Spoleto, CISAM, pp. 195-224.
- Fiorio Maria Teresa – Vergani Graziano Alfredo, (a cura di), 2010, *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano, Scultura lapidea*, tomo I, Milano, Mondadori Electa.
- Fonseca, Cosimo Damiano, 2010, *Cattedrale e città*, in *Lodi tra il Barbarossa e la Lega Lombarda*. Atti del Convegno (Lodi 8, 15, 22 novembre 2008), Lodi, Società Storica Lodigiana, pp. 137-152.
- Forni, Giovanni, 1989, *Laus Pompeia e i Laudensi dalla repubblica all'impero*, in *Lodi. La storia*, a cura di Age Bassi, vol. I, Bergamo, Banca Popolare di Lodi, pp. 35-66.
- Frova, Antonio, 1955, *Rapporto preliminare su saggi di scavo a Lodi Vecchio*, «Archivio Storico Lodigiano» 1, pp. 16-29.
- Frova, Antonio, 1958a, *Scavi a Lodi Vecchio*, «Archivio Storico Lodigiano», pp. 70-76.
- Frova, Antonio, 1958b, *A proposito degli scavi di Lodi Vecchio*, «Archivio Storico Lombardo», serie 8a, vol. VIII, pp. 271-273.
- Hamann Mclean, Richard, 1959, *Les origines des portails et façades sculptés gothiques*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 6, pp. 157-175.
- Jorio, Stefania, 1992-1993, *Lodi Vecchio (LO)*, «Notiziario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia» 11, pp. 53-58.
- Jorio, Stefania, 1994, *Vizzolo Predabissi (MI). Località Calvenzano. Basilica di Santa Maria Assunta*, «Notiziario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia» 12, pp. 175-178.
- Jorio, Stefania, 1995-1997, *Vizzolo Predabissi (MI). Località Calvenzano. Basilica di Santa Maria Assunta*, «Notiziario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia» 13, pp. 245-247.
- Jorio, Stefania – Perani, Germana, 2001, *Reperti scultorei altomedievali e medievali nel Museo Civico di Lodi*, «Archivio Storico Lodigiano» CXX, pp. 141-170.
- Jorio, Stefania, 2003-2004, *Lodi Vecchio (LO). L'area della cascina Corte Bassa*, «Notiziario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia» 17, pp. 170-173.
- Jorio, Stefania, 2004-2005 (a cura di), *Dalla rimozione della memoria alla riscoperta. Indagini*

- archeologiche a Laus Pompeia - Lodi Vecchio*, catalogo della mostra, Milano, ET.
- Jorio, Stefania, 2014, *Lodi Vecchio. La storia più antica*, in *Lodi Vecchio da municipium a città*, Lodi, Consorzio del Lodigiano, pp. 13-54.
- Labate, Donato, 2017, *Modena alto medievale alla luce delle recenti indagini archeologiche*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi», s. XI, XXXIX, 2017, pp. 349-355.
- Lusuardi Siena, Maria Silvia – Taricco, Bruno – Gautier, Edoardo (a cura di), 2013, *Il viaggio della fede. La cristianizzazione del Piemonte meridionale IV-VIII secolo*, Città di Alba - Brà - Cherasco – Carrù.
- Marini, Laura, 1984, *La chiesa romanica di S. Maria e S. Sigismondo a Rivolta d'Adda. Materiale per un'edizione critica*, «Arte Lombarda» 68/69 (1-2), pp. 5-26.
- Martani, Bassano, 1874, *Lodi nelle sue poche antichità e cose d'arte*, Sant'Angelo Lodigiano, tip. Rezzonico Santo, 1874.
- Martani, Bassano, 1894, *Catalogo del Museo storico-artistico di Lodi*, Lodi, Wilmant.
- McKinne, Jane Elliot, 1985, *The church of S. Maria e S. Sigismondo in Rivolta d'Adda and the double-bay system in northern Italy in the late eleventh and early twelfth centuries*, Ph.D. diss., University of California, Berkeley.
- Perani, Germana, 2003, *Le collezioni archeologiche ottocentesche a Lodi*, «Archivio Storico Lodigiano» CXXII, pp. 201-316.
- Perani, Germana, 2018, *Il Conventino del museo archeologico Laus Pompeia di Lodi Vecchio*, «Nuova Museologia» 38, pp. 26-30.
- Perani, Germana, c.d.s. *Il volo dell'aquila. Significato iconografico e messaggio di fede in un archivolto di portale dall'antica cattedrale di Laus*.
- Peroni, Adriano, 1975, *Pavia. Musei civici del castello visconteo*, Bologna, Calderini.
- Pier Damiani (san), *Lettere = San Pier Damiani, Lettere ai monaci di Montecassino*, Milano, Mondadori.
- Piglione, Cinzia, 1994, *Decorazione all'antica tra Casale e Vercelli*, in *Piemonte romanico*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, pp. 190-198.
- Piva, Paolo, 2011, *Santa Maria di Calvenzano (Vizzolo Predabissi)*, in *Lombardia Romanica. Paesaggi monumentali*, a cura di Roberto Cassanelli e Paolo Piva, Milano, Jaka Book, pp. 49-50.
- Previato, Luciano, 2014, *Storia di un'antica città e di una moderna comunità lombarda*, in *Lodi Vecchio da municipium a città*, Lodi, Consorzio del Lodigiano.
- Romano, Giovanni, (a cura di) 1994, *Piemonte romanico*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino.
- Schiavi, Luigi Carlo, 2016, *Lodi, 1158: la costruzione di una città e di una cattedrale*, in *Dalla res publica al Comune. Uomini, istituzioni, pietre dal XII al XIII secolo*, a cura di Arturo Calzona e Glauco Maria Cantarella, Verona, Scripta, pp. 143-166.
- Segagni, Anna Maria, 2012, *Il romanico pavese: passato e futuro*, in *Fernand De Dartein. La figura, l'opera, l'eredità. 1838-1912*, «Quaderni di 'Ananke» 4, pp. 17-18.
- Surace, Angela, 2003, *Le collezioni archeologiche ottocentesche a Lodi. Introduzione*, in *Le collezioni archeologiche ottocentesche a Lodi*, «Archivio Storico Lodigiano» CXXII, pp. 197-200.
- Timolati, Andrea, 1879, *Appunti storici sull'antica Laus Pompeia*, Lodi.
- Tosco, Carlo, 1997, *Architetti e committenti nel romanico lombardo*, Roma, Viella (I libri di Viella, 9).



Fig.1 Aquila con aquilotto, Lodi Vecchio (LO), Museo Civico *Laus Pompeia* (foto G. Perani).

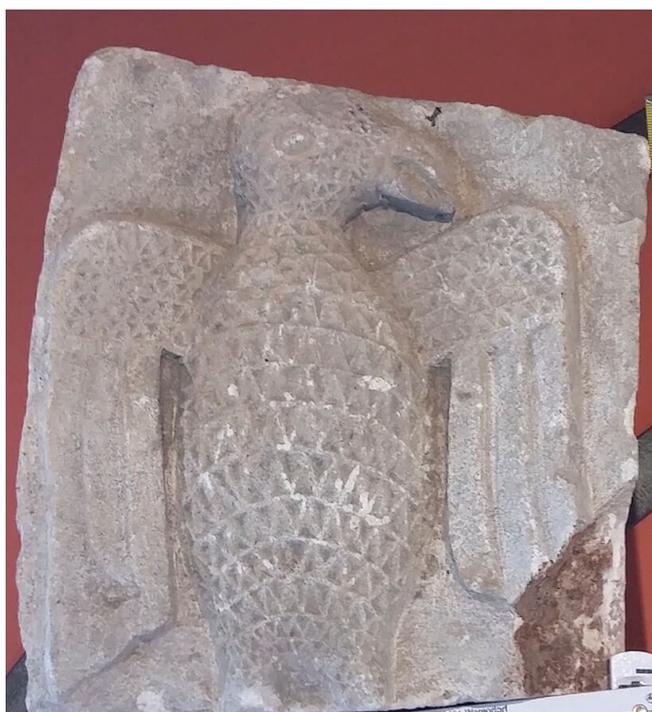


Fig. 2 Aquila mutila, Lodi Vecchio (LO), Museo Civico *Laus Pompeia* (foto G. Perani).



Fig. 3 Aquila con pesci, Lodi Vecchio (LO), Museo Civico *Laus Pompeia* (foto AFS).



Fig. 4 Aquila senza attributi, Lodi Vecchio (LO), Museo Civico *Laus Pompeia* (foto AFS).

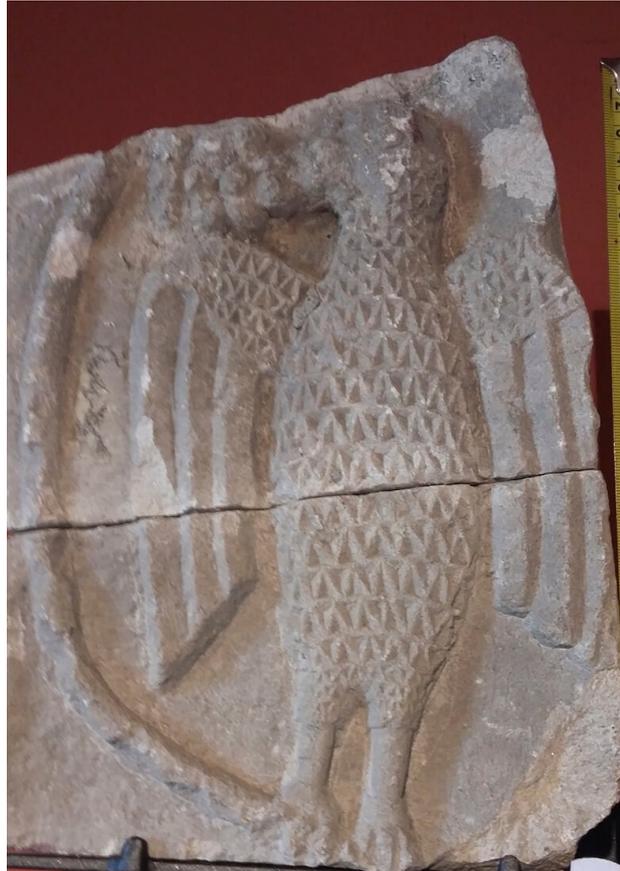


Fig.5 Aquila che becca l'uva, Lodi Vecchio (LO), Museo Civico *Laus Pompeia* (foto G. Perani).

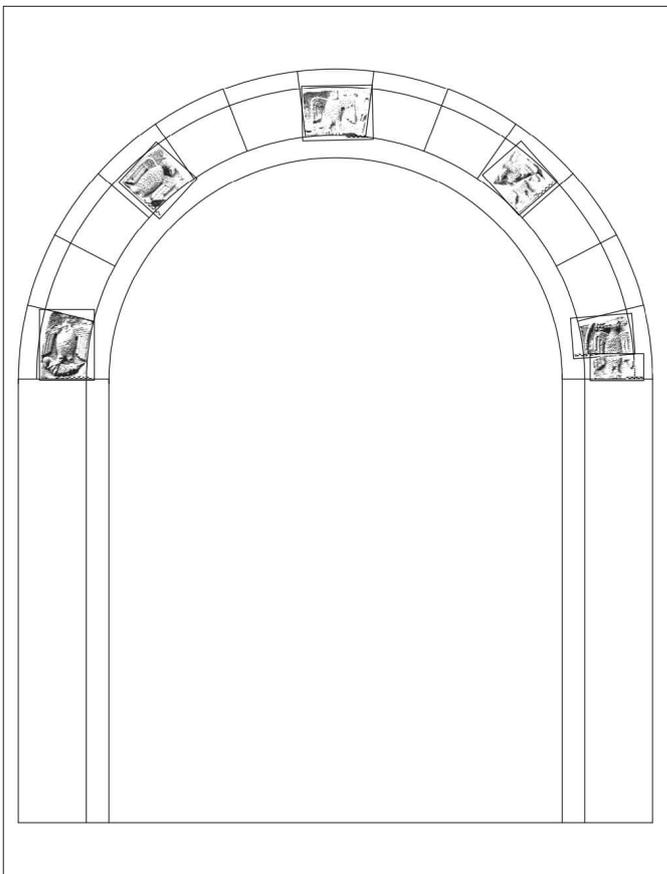


Fig. 6 Archivolto del portale, cattedrale di Santa Maria, ipotesi ricostruttiva (disegno di U. Valdata).



Fig. 7 Portale della Cattedrale di Vercelli, Vercelli, Museo Leone, calco in gesso (foto G. Perani)



Fig. 8 Capitello dall'area del Conventino di Lodi Vecchio (LO), ora disperso (foto AFS, Milano).



Fig. 9 Area archeologica della Corte Bassa, Lodi Vecchio (LO), veduta zenitale (da Ferrari 2020).



Fig. 10 Base di colonna dell'antica Cattedrale, interno del Conventino, Lodi Vecchio (LO) (foto AFS).

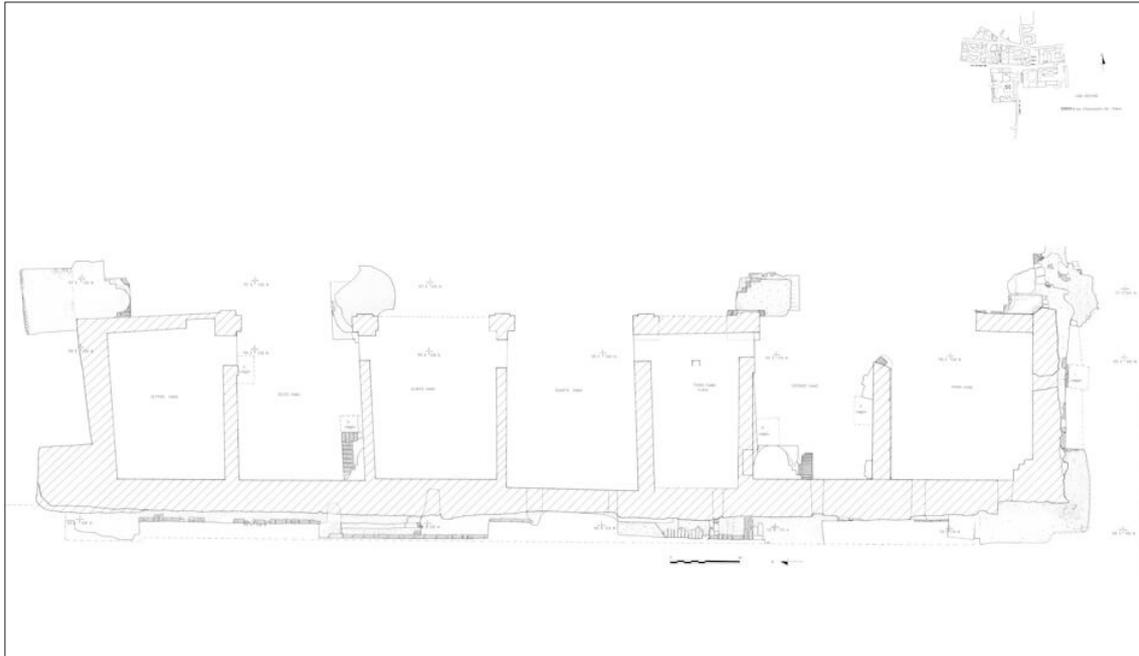


Fig. 11 Pianta del Conventino con i pilastri della controfaçciata (disegno ASA).

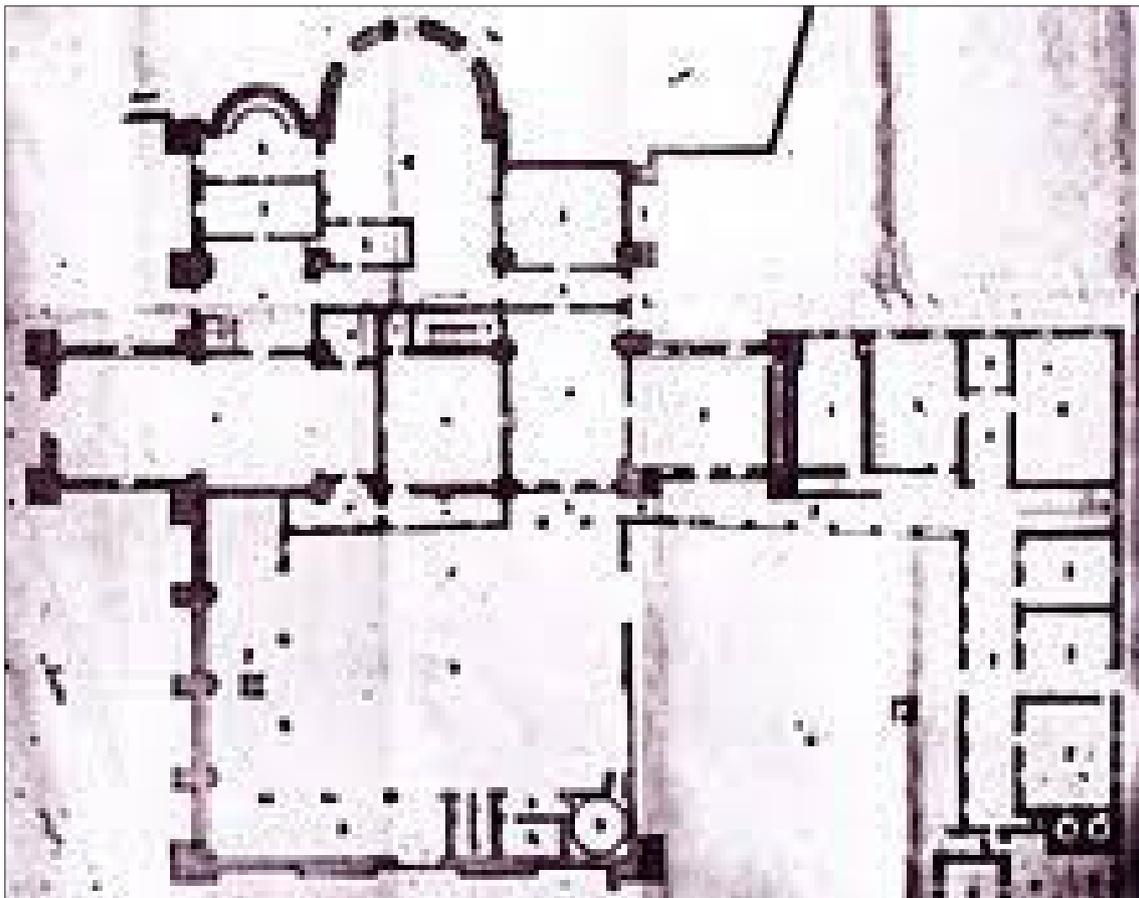


Fig. 12 Planimetria di Santa Maria (disegno ing. Pavese, 1812).



Fig. 13 Iscrizione funeraria romana di Titinius (CIL V, 6370), Lodi Vecchio (LO), Museo Civico *Laus Pompeia* (foto G. Perani).

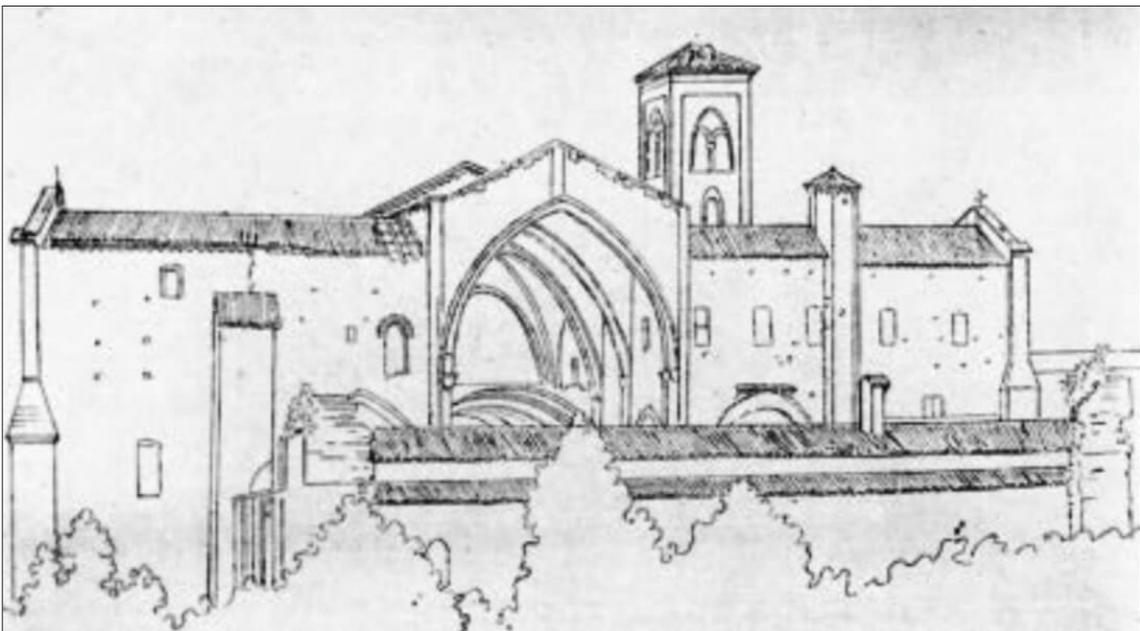


Fig. 14 Cattedrale di Santa Maria, Lodi Vecchio (LO) (disegno, secc. XVIII-XIX secolo, da Ferrari).

Carissime donne: Boccaccio's fabliaux for a new audience

ABSTRACT: in the composition and structure of Giovanni Boccaccio's *Decameron* we can identify a double articulation and a double setting, as well as a double audience. This article explores whether this choice is part of what Boccaccio was learning from his experience of reading the French fabliaux that constitute some of his sources. It offers a reader-oriented interpretation of the relation between the *Decameron* and the fabliau material, before focussing on the sixth novella of the ninth day – the story of Niccolosa and Pinuccio – and its antecedents, the anonymous fabliaux generally known as *Le meunier et les deus clers*, together with Jean Bodel's *Gombert*. It also proposes a comparison with a text possibly deriving from these, Geoffrey Chaucer's *Reeve's Tale*.

ABSTRACT: nella composizione e nella struttura narrativa del *Decameron* di Giovanni Boccaccio è possibile identificare una doppia articolazione e un doppio contesto: la narrazione si rivolge quindi anche a un doppio pubblico. Questo saggio esplora tale aspetto dell'opera boccacciana, mettendolo in relazione con la conoscenza, da parte dello scrittore, dei *fabliaux* francesi, che sono una fonte di alcune delle novelle. Si offre così un'interpretazione dal punto di vista del lettore della relazione tra *Decameron* e *fabliaux*. Nella seconda parte, si focalizza l'attenzione sulla sesta novella della nona giornata – la storia di Niccolosa e Pinuccio – e sui suoi antecedenti, i *fabliaux* anonimi dal titolo *Le meunier et les deus clers*; si analizza inoltre la relazione della novella con *Gombert* di Jean Bodel. Infine, si propone una comparazione con un testo che deriva sia dai *fabliaux* che da Boccaccio, vale a dire il *Reeve's Tale* di Geoffrey Chaucer.

PAROLE-CHIAVE: Fabliau, Jean Bodel, Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Geoffrey Chaucer, *I racconti di Canterbury*

KEYWORDS: Fabliau, Jean Bodel, Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*

Giovanni Boccaccio's *Decameron*, probably completed in 1351, presents a double setting: one in 1348, during the Black Death epidemic, when seven young women and three young men escape to the hills outside Florence, in a lovely palace surrounded by marvellous gardens, where they spend ten days exchanging tales and songs; the other in the early 1350s, when the city of Florence, recovering from the plague and seeing in Boccaccio one of its most illustrious representatives, sends him on diplomatic and cultural missions, electing him among the *Camerlenghi* of the city council – and incidentally, fighting for copies of his works.¹ In the celebrated Proem to the first day, Boccaccio plays on this double articulation, implying also a double audience for his work. The single novellas are listened to, and commented upon, by a primary audience, the *lieta brigata* of young people who are in their turn narrators; but the Proem makes it clear that Boccaccio has in mind a secondary audience: the *graziosissime donne* of Florence who make their first appearance in the Proem's opening words.

The hundred novellas in the *Decameron* are famously framed by the conversation and songs of the *lieta brigata*. In its turn, this narrative construction is framed by the Proem and Conclusion, in which Boccaccio addresses the *graziosissime donne, nobilissime giovani, piacevoli donne*: a sophisticated but not courtly readership, closely resembling the *lieta brigata* but marked by a very specific gender distinction. Both audiences enjoy tales in which the narrative art is the object of witty meditation: the supreme example is the central tale of the collection, the story of Madonna Oretta (VI.1). This focus on a specific audience results in Boccaccio's filtering of all his material – including the lowly comic element – through one cultivated medium. In order to do so, he needs a strong pact with his intended audience; but once this pact is established, the shared terrain over which narrator and audience move allows for great freedom and experimentation.

Such shared awareness of narrative conventions is particularly evident in the sections of the work dedicated to the secondary audience, the paratext framing his fictitious *lieta brigata*: in the Proem, justifying his choice to begin with a description of the plague, Boccaccio adds a metaphor suggesting a *tonal pathway* (Davis 1981: 15):

Questo orrido cominciamento vi fia non altramenti che a' camminanti una montagna aspra e erta, presso alla quale un bellissimo piano e dilettevole sia reposto, il quale tanto più viene lor piacevole quanto maggiore è stata del salire e dello smontare la gravezza. (11)

[This horrid beginning will be to you even such as to wayfarers is a steep and rugged mountain, be-

¹ Branca (1985: liii-liv, 919). This is also the edition of the *Decameron* I use throughout. This article was first presented as a paper at the Fables of the Fabliaux conference held at the University of Melbourne, in September 2014, and subsequently at the Circolo Filologico Linguistico at the Università di Padova, in January 2015. I wish to thank the organizers and participants of both events.

yond which stretches a plain most fair and delectable, which the toil of the ascent and descent does but serve to render more agreeable to them].

With its Dantesque allusion, this passage prepares the audience's mind for a purgatorial experience: going through pain in order to better appreciate pleasure. The relation between metaphorical image and actual reading experience is often reiterated: Boccaccio talks of his description of the plague as «brieve noia (dico brieve in quanto *in poche lettere si contiene*)» (11; «this brief exordium of woe – brief, I say, inasmuch as it can be put *within the compass of a few letters*»; my emphasis). This is an intuition we find elsewhere in Boccaccio: in book XIV of the *Genealogiae Deorum gentilium* we read, «Amplissima fingendi est area et pleno semper fictionum cornu poesis incedit» (XIV.4) – the space of invention is immense, and poetry walks with her horn always filled with fictions (Menetti 2009: 31-38). Within this immense space, the *Decameron* forges a special relation with a specific audience, becoming a locus of shared experience and experiment. What I would like to explore here is whether this attitude can also be part of what he was learning from his experience of reading the French fabliaux that constitute some of his sources, before focussing on the sixth novella of the ninth day – the story of Niccolosa and Pinuccio – and its antecedents, the anonymous fabliaux generally known as *Le meunier et les deus clers*, together with Jean Bodel's *Gombert*. I shall also propose a comparison with a text possibly deriving from these, Geoffrey Chaucer's *Reeve's Tale*.

Recent studies have underlined the Italian writer's awareness and use of the French fabliau: there is the possibility, for instance, that he might have seen one or more manuscripts containing fabliau material during his sojourn in Naples, at the Angevin court, or even earlier, thanks to his contacts with the same court (Kelly 2003: 43).² Katherine Brown has hypothesised, perhaps over-optimistically, a very close dependence: «Approximately one fourth of the *novelle* in the collection borrow from the *fabliaux* tradition» (Brown 2010: 54);³ the scholar has also shown a close intertextuality, possibly based on Boccaccio's reading of a written record of fabliaux, rather than his relying on the memory of an oral transmission (Brown 2010: 57, 63-71). This dichotomy between oral and written experience is also at the basis of Boccaccio's relation with his secondary audience in the *Decameron*: if the *lieta brigata* listens to an oral recitation, commenting and occasionally interrupting the narrator, the secondary audience is undergoing a different experi-

² There is also the possibility that manuscripts including fabliaux were composed or decorated in Italy – for instance, Paris, Bibliothèque Nationale Française, français 2173, probably originating from Venice (Viellard 1989: 382-83). I wish to thank Francesca Gambino for helping me with this point.

³ In a more recent work, Brown has offered an articulate comparison between the fabliau material and the *Decameron* (Brown 2014). Here, more prudently, the scholar lists twenty-seven novellas in the *Decameron* for which there is an analogue (not explicitly a source) in one or more fabliaux (171-172).

ence, based on the manuscript transmission of the written text: this is evident in the use of the verb *leggere* in the Proem: «Ma non voglio per ciò che questo di più avanti leggere vi spaventi, quasi sempre tra' sospiri e tralle lagrime leggendo dobbiate trapassare» («But I would have you know, that you need not therefore be fearful to read further, as if your reading were ever to be accompanied by sighs and tears», 11). The aural experience of the primary audience is underlined in the Proem to the third day, in which we see the young folk spending some time in a beautiful garden: when the time for a siesta comes, some of them go to sleep, but there is more than one who,

vinto dalla bellezza del luogo, andar non vi volle, ma quivi dimoratisi, chi a legger romanzi, chi a giuocare a scacchi e chi a tavole, mentre altri dormiron, si diede. (226)

[others were too charmed by the beauty of the place to think of leaving it; but tarried there, and, while the rest slept, amused themselves with reading romances or playing at chess or dice].

Here the author underlines a difference between listening to the tales, and *reading* – only the reading matter is somewhat different, as it is of *romanzi*, chivalric poems of the kind Boccaccio himself had written, rather than humorous prose tales.⁴ But this relationship undergoes an interesting transformation in the revelatory Proem to the fourth day. Here the writer interrupts, without any warning, the fiction of the *lieta brigata*, thus contravening his own rules, and once again turns directly to his secondary audience: *carissime donne*, he addresses them, raising the issue of manuscript circulation and reader response, his *novelette* are only unassuming little things:

non solamente in fiorentin volgare e in prosa scritte per me sono e senza titolo, ma ancora in istilo umilissimo e rimesso quanto più il possono. (329)

[written as they are not only in the vulgar Florentine, and in prose, and without dedicatory flourish, but also in as homely and simple a style as may be].

In spite of this humility, they have triggered criticism and envy, and an overall negative judgement on the author and his work, even if he has not yet completed one third of his work. Boccaccio's response is unexpected:

Ma avanti che io venga a far la risposta a alcuno, mi piace in favor di me raccontare, non una novella intera, acciò che non paia che io voglia le mie novelle con quelle di così laudevole compagnia, quale fu quella che dimostrata v'ho, mescolare, ma parte d'una, acciò che il suo difetto stesso sé mostri non esser di quelle; e a' miei assalitori favelando dico. (330)

⁴ Boccaccio himself clouds the issue, since he claims for his book not only a name, *Decameron*, but also a *cognome*, *Prencipe Galeotto*, with an obvious allusion to romances, and to the episode in *Inferno V* featuring the disastrous consequences of such reading.

[However I am minded to answer none of them, until I have related in my behoof, not indeed an entire story, for I would not seem to foist my stories in among those of so honourable a company as that with which I have made you acquainted, but a part of one, that its very incompleteness may shew that it is not one of them: wherefore, addressing my assailants, I say].

The choice of locutionary verbs is here different: rather than *leggere*, we find *raccontare*, *favelando*, *dico*. What follows is the unfinished (if still wildly funny) tale of Filippo Balducci and his son. It is a revelatory moment in narrative terms: discussing a reading experience, Boccaccio introduces what is apparently a shared oral moment, breaking down the stability of the written text; the unfinished tale opens up a space of confrontation, and by denying its audience the pleasure of completion suggests a continuation of the work outside the boundaries of the book.

This articulate, metafictional space apparently has little analogy with the form of the *fabliau*, and Boccaccio's use of the genre seems confined to his borrowing motifs and plots. To begin with, the very uncertainty in the definition of the *fabliau* – generally identified in the simplest terms as «a comic tale that was especially popular in the Norman and Picardy regions of France during the 13th century» (Sauer 2008: 116)⁵ – resides in the difficulty of identifying its social or historical background. Critical discussion has not yet arrived at a univocal decision on this point, since the genre is variously seen as addressing a bourgeois audience, a courtly milieu, or even, given its parodic nature, the students of the cathedral school or of the nascent universities (Togebly 1974: 12-13). Such difficult identification blurs the margins of the genre: later writers such as Boccaccio or Chaucer could re-set the flexible short stories by inventing new frames and new margins for them, or simply by inserting a strong narrative voice. Relying on bodily humour, normally centring on love triangles, often crude, the *fabliaux* are in fact characterized by an extremely unobtrusive narrator. Occasionally they open with an invitation to listen, and conclude with a short and gnomic sentence posing as a *moralitas*, but their pithy brevity and situational humour require the *fabula*, the actual narration and the plot line, to stand out. Like the English medieval ballad, the *fabliau* is characterized by the minimal presence and role of the paratext. Where it is present, as in *Le prestre qui dist la passion*, it refers to the literary context but it does not engage the audience in dialogue:

Dire vos vueil une merveille
A qui nule vne s'apareille
D'un prestre sot et mal sené ...

⁵ The *Oxford English Dictionary* is surprisingly conservative in its definition (though in this case it still presents the 1894 definition, which has not been updated): «a metrical tale, belonging to the early period of French poetry». To this the *Oxford Dictionaries Online* helpfully add «typically a bawdily humorous one». The 1922 edition of *Larousse Universel*, though coyly starting with «petit conte français populaire en vers, du XIIIe et XIIIe siècle», then admits that «ces récits sont parfois scabreux».

[I've something wonderful to tell.
a rarity, a nonpareil,
about a priest, and none too smart].⁶

Or, more intriguingly, it refers to the lightness of the text it is introducing:

De fables fait on le fabliaus
Et de notes les chans nouiaus
Et de matiere les chancons
Et de drap chaucés et chaucons.

[Fabliaux are made of tall tales, just as music is made of notes, and songs of matters, and pants and breeches are made of cloth].⁷

Only very rarely, as with Jean Bodel's *Les deus chevaus*, does the paratext introduce the author in the third person – a device enhancing the authority of the speaker, and often present in contemporary French romances such as *Erec et Enide*, in which «dist Crestiens de Troies» is inserted in the opening lines (Kunstmann 2009: l. 9).⁸

This would also explain why Boccaccio found them so congenial to his own construction of a collection of *novelle*: like the stories of the local, oral tradition from which he drew his material for the adventures of Calandrino, Bruno and Buffalmacco, they could easily be inscribed within the writer's own narrative structure. In its extreme bareness the fabliau is an ideal tool in Boccaccio's hands. Yet a further exploration of the genre reveals other interesting traits. The simplicity of these tales may be related to their oral origin, underlined by opening sentences such as «Plest vos oïr d'une bourjoise / Une aventure asés courtoise?», «Say, how would you all like to hear / a townswoman's courtly affair?» (*La borgoise d'Orliens*, NRCF III, 366), or by observations such as «Flabliaux sont boin a escouter», «It's good to hear a fabliau» (*Les trois aveugles de Compiegne*, l. 9, NRCF II, 176). Even if in many fabliaux we find literary traits, we should also acknowledge that

many (if not all) fabliaux clearly invite analysis in terms of their oral character. Not merely did they originate in an old story-telling tradition, they long continued to be not merely read aloud but recited from memory. And many fabliaux do seem strongly oral in their basic conceptualization – for example, in their rudimentary and inconsistent psychology, their use of epithets, their scene-by-scene rather than complex plot structure, their reliance on direct (and punchy) dialogue, their lack of abstract thought, etc. (Birge 1988: 200)

⁶ The texts of the fabliaux are taken from Noomen and van den Boogaard 1983-1998 (henceforth *NRCF*); this text *NRCF* VIII, 252. Translations, unless otherwise indicated, are taken from Dubin (2013: *passim*).

⁷ *Dou chevalier qui faisoit les cons parler*, Paris, BnF, MS fr. 25545, fols 77c-82d, lines 1-4, transcribed in *NRCF* III, 56; translation mine. As Rosanna Brusegan notes (1980: vii), here the writer offers a definition of his own material – the frivolity of the tone is the frivolity of the genre (I wish to thank Rosanna for her illuminating comments and suggestions).

⁸ I wish to thank Gianfelice Peron for discussing this point with me.

The «tension between oral and literary tradition» (Birge 1988: 200) inherent in the genre is evidently a trait that appealed to Boccaccio's curiosity, and that finds an analogue in the tension inscribed in the double audience and double frame of the *Decameron*. The Italian writer thus provides the bare margins of the fabliaux with a modern paratext that inscribes, justifies and gives a new direction to the stories.

Unlike other medieval traditional tales such as the Aesopic fables, the fabliau eschews any attempt at *moralitas*. This does not mean that a *moralitas* may not be present: as shown above, the narration may conclude with a gnomic sentence:

Par cest fableau poez savoir
 Que cil ne fait mie savoir
 Qui de nuiz met sa feme hors,
 S'el fait folie de son cors.⁹

[Through this fabliau one may learn that the man hardly behaves wisely who puts his wife out at night, if she has fun in her turn].

But what is interesting is that the moral, when present, «actually documents the unfitness of the fabliau for moralization», as Beyer notes, continuing thus:

In the fabliau the farcical reduction does not stop short of the lesson, but in most cases destroys it. The most conclusive proof of this effect is found in those works which appear to do nothing other than demonstrate a proverbial teaching as in *Jouquet*, but it is not a teaching comparable to that of the didactic exempla [...] The scatological reduction of this fabliau [...] is directed against nothing less than one of the most fundamental convictions of the Middle Ages, namely, the belief that a useful lesson could be derived from every event. The fabliau, although it destroys this belief, does not offer an alternative. (Beyer 1974: 39)

This trait, which the Florentine writer shares with the original French fabliau, offers interesting critical developments. The unfinished tale of Filippo Balducci at the beginning of Day Four in the *Decameron* presents the same characteristics: lacking a conclusion, it does not offer that finiteness prompting the construction of a moral. In both cases the narrations exist for themselves, and the construction of their margins is left to the reader. The preoccupation is therefore not with the moral underpinning the story, or with the exemplary value that may be drawn through a close identification with the appropriate characters, but with the narrative construction and the aesthetic pleasure to be derived from it. In both the *Decameron* and the fabliaux corpus we find instances in which such aesthetic pleasure is highlighted by the narration drawing attention to its own construction. As one critic has noted, «the fabliaux that stage their own genesis are [...] representative of a principle of functionalism – the exposure of the architectonic underpinnings of

⁹ *Les tresces*, NRCF VI, 258. Translation mine.

poetic creation – operative within the genre as a whole [...] the poet himself is a trickster who, in exposing the creation of stories within the story, merely exposes himself» (Bloch 1986: 95-99). The narrative art in the fabliau is both a creation, a trick of invention and ingenuity, and a *folia*, a story told to deceive the gullible. In the *Decameron* there are of course numerous examples of straightforward trickery: Frate Cipolla tricks peasants with his false relics, and even when these relics are stolen and substituted with a heap of coals, finds a new narrative to explain the substitution (VI.10); Calandrino is tricked by his friends Bruno and Buffalmacco into believing himself invisible, and believes in the fantastic country of Bengodi evoked by the two pranksters, who spin him a tale of mountains of cheese and rivers of wine (VIII.3); Ser Cepparello tricks his confessor on his deathbed, and is therefore honoured as a saint afterwards (I.1). Each prank is supported by a story within a story; the reader is not asked to applaud the inexistent morality of each tale, but to marvel at the genesis of narratives within narratives.

This pact with the intended audience brings us back to the cultural context of Boccaccio's tales. Whether or not the *gentilissime donne*, or even the *lieta brigata* that constitutes the primary audience of the tales, were aware of the existence of fabliaux, it seems evident that whenever Boccaccio uses a source or even some material from this genre, he is also staging, on the part of the *lieta brigata*, what he believes to be the appropriate reaction. In this case there are some surprises: for instance in IX.2, one of the tales of probable direct derivation from a fabliau, we find the story of an abbess, who, rising in haste in order to accuse a young nun of fornication, leaves her own lover, a priest, in her bed, and puts on her head, instead of her veil, the priest's own breeches. Once discovered, she will turn her harsh reproaches against the young nun into a justification:

mutò sermone e in tutta altra guisa che fatto non aveva cominciò a parlare, e conchiudendo venne impossibile essere il potersi dagli stimoli della carne difendere; e per ciò chetamente, come infino a quel dì fatto s'era, disse che ciascuna si desse buon tempo potesse; e liberata la giovane, col suo prete si tornò a dormire, e l'Isabetta col suo amante. (755)

[[the abbess] changed her tone, and held quite another sort of language than before, the upshot of which was that 'twas impossible to withstand the assaults of the flesh, and that, accordingly, observing due secrecy as theretofore, all might give themselves a good time, as they had opportunity. So, having dismissed Isabetta to rejoin her lover in her cell, she herself returned to lie with her priest].

This is one of Boccaccio's anticlerical tales: in itself the ferocious sarcasm at the abbess's hypocrisy is no novelty. What is interesting in this passage is the tone: the new *sermone*, the new discourse of the abbess brings the action to a satisfactory conclusion («conchiudendo venne impossibile essere il potersi dagli stimoli della carne difendere»). But such a conclusion is only satisfactory for the actors; it would of course be inadmissible as a *moralitas*. Yet it is explicitly proposed, through the use of the word *conchiu-*

dendo, as a closure to the story; and in the opening lines of the following tale, we read of the listeners' reaction:

Poi che Elissa ebbe la sua novella finita, essendo da tutti rendute grazie a Dio che la giovane monaca aveva con lieta uscita tratta de' morsi delle invidiose compagne, la reina a Filostrato comandò che seguitasse. (756)

[When Elisa had ended her story, and all had given thanks to God that He had vouchsafed the young nun a happy escape from the fangs of her envious companions, the queen bade Filostrato follow suit].

In moral terms, this is perilously close to blasphemy: everybody is thanking God for allowing the young nun to continue her enjoyment of an illicit and sinful liaison. In narrative terms, however, it makes perfect sense: everybody is thanking God because the tale ended so neatly. It is an uncanny reminder of the effect of the *moralitas* in the fabliaux (Brusegan 1980: xiv).

The same principle should also guide the reaction of the secondary audience in the Proem to book IV: the unfinished novella told by the Boccaccio-narrator, apparently inserted in order to answer the attacks of those detractors who maintained he had written his novellas because he wanted to please women, is followed by an anti-*moralitas*:

Ma avere infino a qui detto della presente novella voglio che mi basti e a coloro rivolgermi alli quali l'ho raccontata. Dicono adunque alquanti de' miei riprensori che io fo male, o giovani donne, troppo ingegnandomi di piacervi, e che voi troppo piacete a me. Le quali cose io apertissimamente confesso, cioè che voi mi piacete e che io m'ingegno di piacere a voi. (333)

[But enough of this story: 'tis time for me to cut it short, and return to those, for whose instruction 'tis told. They say then, some of these my censors, that I am too fond of you, young ladies, and am at too great pains to pleasure you. Now that I am fond of you, and am at pains to pleasure you, I do most frankly and fully confess].

Boccaccio openly invites his secondary audience to take pleasure in a narrative construction that steers clear of any form of morality: he counters an accusation («in favor di me») by admitting to its truth, and using this as a pretext to open another narrative space.

It remains to be seen whether the *carissime donne*, Boccaccio's secondary audience, may be said to have existed in historical reality, or whether they are simply one more construction on the writer's part. It seems that there already was a female audience ready for such works: as Padoan underlines, women were a relevant part of the reading public, and could play a pivotal role in the spreading of courtly literature in the town and among the rising bourgeoisie (Padoan 1964: 91). The growing wealth of the Florentine merchants had created a leisured class of (especially female) readers, and the immediate and striking success of the *Decameron* had met their demands. It is indeed, as Vittore

Branca has underlined, the «*commedia umana dell'età comunale*», the humane comedy of the age of the commune;¹⁰ and it intercepts the favour and the response of a clearly defined audience, for whom place-names would be immediately evocative and literary allusions could be shared. It thus plays for and within a group of readers familiar with the courtly literary tradition Boccaccio is drawing from and sometimes parodying. At the same time, this audience is aware of the attempts, on the part of the *nouveaux riches*, to imitate, sometimes with disastrous results, the attitudes and habits of the aristocracy, and thus understands the entertainment value of imitation, travesty and parody. It is therefore plausible to think of Boccaccio's audience as a sophisticated group of townspeople, aware of courtly traditions and of Boccaccio's own parody of the courtly genre, but possibly also of the existence of the *fabliaux* and of their own parodic value (Nykrog 1974: 59-73).

Unsurprisingly, this audience would enjoy the experience of the *fabliau*, a tale in which a «common source of humor is the portrayal of decidedly *uncourteous* characters trying to adopt stereotypically courteous manners» (Sauer 2008: 116). Parodic translation and transformation is a recurring characteristic in Boccaccio's writing, and a number of studies have shown his relationship with authoritative literary genres such as the epic poem, transformed in the case of *Filostrato* and subverted by Boccaccio's translation of «narrative situations into lyrical ones» (Branca 1984: 37). In *Filocolo* Vittore Branca even detects what he calls a *polemical plan* (Branca 1984: 38) in the writing of a little book that would explicitly contrast its material with that offered by Virgil, Lucan and Statius in their great poems: in the prologue to this poem Boccaccio sets this out very clearly, declaring he would use a middle, narrative style, eschewing the high epic style, in order to recount the story of the two young lovers, Florio and Biancifiore (*Filocolo*, V.97). The writer is aware of doing this in order to meet his intended readers' response; as Branca writes,

it would not be written for men of letters but, as later on was the case with the *Decameron*, for maids in love («*giovinette amoroze*») who bear love's burning flames in their breasts («*ne' dilicati petti portano l'ardenti fiamme d'amore*») and would not aspire to praise from the learned but merely to give pleasure to the ladies («*solamente piacere alla donna*»), to delight lovely ladies with his pitiful song («*la bella donna con pietosa voce dilettere*»). It would be difficult to find the poet taking a stronger stand in favour of the romance and its typical public (from Francesca to Fiammetta); and it is taken right there in the introduction and conclusion, the part which communicate the author's intention, in authentic narrative poetic theory, in this first, true, original romance. (Branca 1984: 38)

Branca's contention is that this rewriting, aimed at a specific readership, occurs in a number of Boccaccio's works, from the *Amorosa Visione*, preparing the ground for a triumphal genre that Petrarch would make especially famous, to the *Elegia di Madonna Fiammetta*, which «offers the first example and model for the purely psychologi-

¹⁰ Branca chooses this title for the introductory essay to his edition of the *Decameron*.

cal romance and even for the modern bourgeois novel, centring as it does on exclusively middle-class characters and everyday events» (Branca 1984: 38).

It may therefore be rewarding to apply the same analysis to the fabliau, which presents a different challenge: not only does it not claim the same weight of authority as the epic poem, or even the romance: it presents itself in its turn as a parody, and by stressing its own performative quality it solicits the audience's immediate response (Picone 2008: 16). Boccaccio evidently appreciates the parodic value of the form, and at the same time develops the performative quality of the text by inviting the implied reader, explicitly (in the case of the primary audience) or implicitly, to take part in the performance, and having, on most occasions, the *lieta brigata* answer or react to each novella.

Boccaccio's choice of the *mezzana via*, of the middle narrative style, asks him to reformulate the fabliaux he chooses to present: if, in fact, this choice can work as a move downwards from the high-style tradition (reducing the epic matter to the vicissitudes of two young lovers, as in the case of *Filocolo*), it can also work as a move upwards, intervening in the fabliau material with a number of changes. The most obvious is an attenuation of the language as concerns explicitly sexual references, together with a more complex articulation of the sentences, helped by the choice of prose rather than verse to develop a Latinate syntax (Auerbach 1953: 203-31). Another, more complex intervention consists in giving narrative and psychological plausibility to the sometimes skeletal joke of the fabliaux: the setting acquires local relevance, the characters plausibility and background. While the fabliaux may be quite generically placed in the French countryside, Boccaccio chooses different and specific settings for his tales, from the Naples of the story of Andreuccio da Perugia (II.5) to the Palermo of Salabaetto (VIII.10), to the Venice of Frate Alberto (IV.2), and of course Florence and its environs for a number of other tales; as the settings are varied and determined, so are the social classes (Auerbach 1953: 213). Auerbach proposes a clear definition of this evolution:

The gulf between the art of the fable and the art of Boccaccio by no means reveals itself only in matters of style. The characterization of the personages, the local and social setting, are at once far more sharply individualized and more extensive. Here is a man whose conscious grasp of the principles of art enables him to stand above his subject matter and to submerge himself in it only so far as he chooses, a man who shapes his stories according to his own creative will. (Auerbach 1953: 213)

Auerbach's statement may be compared with Branca's observations on Boccaccio's treatment of authoritative genres: in both cases we have a free re-handling of existing material, inserted within a dialogue with an optimal readership. In the treatment of high genres, such as the epic poem, Branca speaks of «subverting them from the inside, or, more properly, [...] ironizing them in a subtle but determined way» (Branca 1984: 45). Subversion and irony are already characterizing traits of the fabliaux, and what is fasci-

nating in Boccaccio's treatment is that in his case they are not aimed at the characters and situations described in the text, but at the genre itself.

My final example is from *Decameron* IX.6, the story of Niccolosa and Pinuccio. In this case we have a clear trajectory, in terms of analogues rather than sources,¹¹ from one or more fabliaux to Boccaccio's version to yet another version (possibly indebted to both fabliau and Boccaccio) in Geoffrey Chaucer's *Canterbury Tales*. The plotline used in each case varies little: reduced to its bare bones, it is the story of two young clerks who spend the night in the same room as an older man (a miller in some of the fabliaux and in Chaucer), his wife, his grown-up daughter and his baby son. Taking advantage of the darkness, the two clerks manage to bed the women. The central tool of their double trick is the baby's cradle, resting at the foot of the married couple's bed: by moving it, the geography of the sleeping room becomes confused and leads the old man and his wife to error. The wife mistakenly enters the other clerk's bed, and the errors multiply until the final catastrophe (Hertog 1991: 58-84). Peter G. Beidler calls this story «one of the most popular fabliaux in medieval Europe» (2002: 23): the neatness of the cradle-trick played by the two young men may have contributed to its popularity, and to the proliferation of a number of analogous fabliaux across Europe.

In two of the fabliaux, as usual with this genre (Brusegan 1984), none of the characters has a name: the only proper nouns are those belonging to saints invoked at various moments of the narration, but even these exclamations do not help us get a sense of setting. In *Gombert*, the peasant (Gombert himself) and his wife (Gillein) have a name, though not the other characters. In *Le meunier et les II clers* the two young men (*clers* or *povre clerc*) are indistinguishable from each other, and are immediately presented in the opening lines «Dui povre clerc furent jadis. / Né d'une vile et d'un païs» (ll. 1-2; «There once were two poor students born in the same city and the same land».¹² Interestingly, they are also given a very strong initial motive for their actions: while in *Gombert* there is simply lust, here they are driven to the miller's house in their attempt to become bakers in order to escape hunger. *Gombert* plays with a parody of courtly love: after seeing Gillein, one of the young men is «si fous que amer li covint» (l. 8; «so mad that he must love her»), while the other «aama sa fille / si qu'adés i metoit ses euz» (ll. 14-15; «loved her daughter so since he had first seen her»),¹³ but they will win the women by tricks or false

¹¹ The word *sources* should be used with some caution, although most critics agree nowadays that Chaucer did have access to Boccaccio's works, including the *Decameron*, and in particular to the story of Niccolosa and Pinuccio. Boccaccio's tale, together with two of the fabliaux with which it is related, *Le meunier et les .II. clers* Text A and Text B, is included in Beidler (2002: 23-73).

¹² Beidler (2002: 28-29). Beidler's modern English translation is used throughout; quotations are from Berne, Bibl. De la Bourgeoisie, MS 354, fols 164d-167d, transcribed in *NRCF* VII, 289-297.

¹³ For the text of *Gombert*, see *NRCF* IV, 296-301.

bribes, and describe their love-making in almost bestial terms. As for *Le meunier*, in the insistence at the beginning of the fabliau that this is a *mal an*, a year of misery for harvest and for the poor, the text inserts a note of inevitability – hunger, like sexual desire, is a primary need that drives away any shame:

L'an doit tote honte endosser
Por soi de cest mal an giter. (ll. 49-50)

[People should take upon themselves any shame to protect themselves in this misfortune].¹⁴

This explains and partly justifies the two clerks' initial actions, as well as their desire for revenge against the miller once he, abetted by his wife, has stolen their wheat. It also sets a mood of inevitability that makes the clerks' dialogues and reactions almost mechanical: their staccato sentences and exclamations point at stock reactions:

L'uns d'aus a l'autre regardé.
«Qu'est ice? Sont nos robé?»
– Oïl, fait ce l'uns, ce m'est vis!
Pechiez nos a a essil mis!
Chascuns escrie: «Halas, halas!
Secorez nos, saint Nicolas!» (ll. 107-12)

[The one looked at the other. «What's this? Have we been robbed?» «Yes,» said the other, «so it looks to me! Sin has brought us to ruin.» Each one cried out, «Alas, alas! Help us out, St. Nicholas!»]

Similarly, what prompts one of the clerks to seduce the girl is nothing more articulate than immediate urge:

La nuit, qant il furent cochié,
Li clers de li grant garde prist. (ll. 182-83)

[That night when they were abed the student took great notice of her].

The introduction of the motif of sexual desire is, likewise, crudely explicit. The miller's daughter, like all other characters, has no name; but she is «et bele et cointe» (l. 161, «beautiful and graceful»), qualities immediately contrasted with the appearance of the miller: «el ne fust pointe» (l. 162; «[he] wasn't, not a bit»). Her gracefulness is not linked with any action or word on her part, or with the young men's reaction, but rather with the miller's attitude:

¹⁴ I have emended Beidler's translation, which reads *mal an* as «bad year».

En une huche la metoit
 Chascune nuit, o el gisoit,
 Et l'anfermoit par de desus
 Et li bailloit par un pertuis
 La clef, et puis s'aloit cochier. (ll. 163-67)

[[He] put her in a trunk every night, where she lay, and he locked it up on top and gave her, through the keyhole, the key, and then went off to sleep].

Any response to this surprising bit of information is forestalled by the narrator, who immediately adds, «A noz clers devons repairier» (l. 168; «But we should get back to our clerks»). The *huche*, the trunk or hutch where the daughter is locked every night, has raised some perplexity, and in the attempt to defend the realism of the fabliau some scholars have found nothing bizarre in this detail: Philippe Ménard, for instance, writes that «this is not the burlesque invention of our author. Such a custom really existed in certain provinces, in certain families» (1984: 59, translated in Bloch 1986: 6). The point, however, is not whether a contemporary audience would have accepted this element as part of a household's normal routine (though the locking up of the young girl beggars belief): on the one hand, the *huche* underlines the idea of the young girl as property, whether the miller's, or, later in the fabliau, one of the clerks'; on the other, it highlights this particular property as sexual property, relating the trunk in which the girl is locked to the coffers or trunks which, in other fabliaux, symbolize or graphically represent women's most intimate parts.

This use of the plot as a machine that needs minimal motivational prompting has triggered discussions on the realism of the fabliau, and by implication on its intended audience. The theory of the fabliau as a *natural* text, a theory supported among others by Ménard and Per Nykrog (Nykrog 1957), creates the expectation of a *natural* audience, recipients that would obviously and immediately identify with the characters and their primary needs. This critical attitude has allowed scholars such as Joseph Bédier to identify the audience of the fabliau with «the “little people” whose poetry (without poetry) is the fabliaux (*fabellae ignobilium*)» (Bloch 1986: 13), writing that «il y a d'un bourgeois du XIIIe siècle à un baron précisément la meme distance que d'un fabliau à une noble légende aventureuse» (Bédier 1925: 371). The distinction posited by Bédier is perhaps simplistic, and underestimates the little people. It is more useful to think of the fabliau in terms of aesthetic distance: «The author of a serious moral tale wants his reader to understand it literally, to identify with the proper characters, and to draw moral conclusions and parallels; esthetic distance is thus inimical to his purposes. In most fabliaux, by contrast, the author must deliberately avoid reader identification» (Lacy 1974: 107). Given this premise, it is interesting to see how Boccaccio makes use of the fabliau's irony, which offers readers the right distance to enjoy the narrative development and ignore any mor-

alistic reflection, while adding an extra psychological dimension that works as a further challenge for these same readers.

One of the assessments that appear in critical comparisons of Chaucer's Reeve's Tale and Boccaccio's tale of Niccolosa is that «Chaucer's tale is an improved version of Boccaccio's *novella*. It is in any case better motivated» (Tedeschi 1972-73: 854). The question of *motivation*, though, is exactly what both writers have to face as they undertake the manipulation of the fabliau material. In both cases, the two young men are not moved by anything as basic as hunger or lust; with Chaucer, the issue is of pride – the clerks want to demonstrate to themselves and their college that they are not going to be fooled by a notorious swindler. This sets up an atmosphere of reciprocal retaliation; in the context of *quyting* that governs this whole section of the *Canterbury Tales*, it intensifies the spiteful quality of the clerks' action. Trickery and jokes are enjoyed in an atmosphere of keen and malicious antagonism, so that the love-making acquires a pernicious intensity in comparison with what we see in the fabliau: it is «sex as a revenge for the theft instead of on the spot libidinous urges» (Hertog 1991: 59). Boccaccio, on the other hand, decides to opt for a completely different approach: Pinuccio, one of the two young men, is sincerely in love with Niccolosa, and goes to visit her and her father, if not with honourable intentions, at least with a definitive intent – in which, from the start, he is seconded by the girl (Thompson 1996: 190).¹⁵ The miller and the two clerks of the fabliau move somewhat automatically towards their destined goal; Chaucer's Simkin, Aleyn and John patiently try to outdo one another in a game of will and make-believe. But Boccaccio's character move in a mood of, so to speak, social generosity or open-mindedness: Niccolosa's father offers his poor house to lodge two young men who would have otherwise (so he thinks) nowhere to stay; Pinuccio and Adriano, knowing of his poverty, bring a supply of food for the whole gathering; the old man prepares for them the less miserable of the beds, and thoughtfully waits until they are (as he thinks) asleep before going to bed with the rest of his family; the mother, once all is discovered, promptly thinks of a ruse that will save not only her own reputation, but her daughter's. Nor is there any violence: while in both Chaucer and the fabliaux the *dénouement* brings only to angry words and fights, and leaves the young woman alone and presumably forsaken after her one-night stand, in Boccaccio we have an afterlife for the young couple, since Pinuccio and Niccolosa manage to meet again. In fact, as has been observed, «Boccaccio utilizes a well-known farcical narrative but centres it on the problems of a young couple and their inability to

¹⁵ In this passage Boccaccio shows at the same time a closeness to and a distance from *Gombert*: in both cases there is attraction between the two young people, but Jean Bodel underlines the mercenary nature of both (the girl is won by a supposed gold ring, the young man cheats her) and allows no afterlife for the characters.

achieve what they desire in any other way» (Thompson 1996: 191-92). This means that the audience is asked to enjoy a well-performed trick *and* sympathise with its protagonists, though their actions are to all intents and purposes objectionable.

The cradle-trick is the pivotal point of the fabliau and what makes it memorable. It is also a glorious narrative moment: the most economic of actions – moving a cradle from one bed to the other – triggers a number of joyful and catastrophic reactions. In *Le meunier* the trick is played for all it is worth, spelt out in detail and possibly overstated, in that it draws attention to itself:

Uns autres angin li est creüz:
 Sanprés est de son lit chaüz,
 A l'autre lit s'an va tot droit,
 Lá o li muniers se gisoit:
 L'anfant átot lo briez aporte.
 Et quant la dame entre en la porte,
 Li clers tire a l'anfant l'oroille,
 Et l'anfes crie, si s'esvoille.
 Cele ala a son lit tot droit
 Qant ele oï o cil estoit,
 Puis est erraument retornee:
 Au cri de l'anfant est alee. (ll. 237-48)

[Another trick occurred to him. It was near his heated-up bed. He went straight to the other bed, there where the miller lay. He took the child with all his [cradle],¹⁶ and when the lady entered at the door the clerk pulled the child's ear. The infant awoke and cried. The wife went to his bed right off when she heard where the infant was. She turned right away to where the child cried].

Jean Bodel also explains carefully the position of the furniture and the ensuing mistakes. In his turn, Chaucer uses the full weight of this plot turner but with a much lighter touch than the fabliau writers, though the scene has already been set by the numerous allusions in the course of the tale to space being moulded and shaped by imagination and theoretical speculation:

And up he roos, and softly he wente
 Unto the cradel, and in his hand it hente,
 And baar it softe unto his beddes feet. (ll. 4211-13; Benson 1988)

Chaucer may have been writing for an audience who was already familiar with this story and therefore with the cradle-trick; interestingly, he does not give any reason for John's action at this point (Giaccherini 1976: 106). Boccaccio completely eliminates the

¹⁶ Beidler prefers to translate *briez* with *wrappings*, which he explains in a footnote as “swaddling clothes”, though elsewhere the word is translated with *cradle*. Text B presents the word *berz* (l. 231) un-equivocally translatable with *cradle*.

trick, which is turned into pure chance:

Adriano, che a ciò non avea l'animo, per avventura per alcuna opportunità natural si levò, alla quale espedire andando trovò la culla postavi dalla donna, e non potendo senza levarla oltre passare, presala, la levò del luogo dove era e posela allato al letto dove esso dormiva; e fornito quello per che levato s'era e tornandosene, senza della culla curarsi, nel letto se n'entrò. (777)

[At the same time Adriano, not by reason of the noise, which he heeded not, but perchance to answer the call of nature, also got up, and questing about for a convenient place, came upon the cradle beside the good woman's bed; and not being able otherwise to go by, took it up, and set it beside his own bed, and when he had accomplished his purpose, went back, and giving never a thought to the cradle got him to bed].

It seems perverse on the part of the Italian writer to renounce the main (and the most amusing) trick of the whole story. Yet the sacrifice of the cradle-trick saves and reinforces the new focus Boccaccio has given to the story. There is no malice either in Pinuccio or in Adriano, only quickness of wit (admittedly, in the latter rather than the former) at the service of understandable human desire or passion. By attributing the moving of the cradle to chance, Boccaccio allows us to appreciate the promptness of Niccolosa's mother first and then of Adriano.¹⁷ The narrative pleasure, once again, is to be derived not by situational comedy, as in the fabliau, but by witty and verbal comedy: each character will draw his or her own narration, and be applauded (or not) for the way they keep away from trouble thanks to their intellectual prowess.

Nor does the audience disappoint us in answering this challenge. Boccaccio's *lieta brigata* comments by praising, not the story or the nightly tricks, but «l'avvedimento della donna» (781, «the good woman's quick perception»): the appreciation is for the neat and elegant solution of a narrative impasse; this correctly echoes Panfilo, the narrator, who at the beginning of the tale had promised to tell a story in which «vedrete un subito avvedimento d'una buona donna avere un grande scandalo tolto via» (775; «'twill shew you how a good woman by her quick apprehension avoided a great scandal»). *Le meunier*, on the other hand, simply reiterates its former initial justification, as the two clerks, helped by the miller's wife, get back their wheat and thrash the miller:

Il orent l'ostel saint Martin
Et ont tant lor mestier mené
Q'il se sont do mal an gité. (ll. 320-22)

[They had the «St. Martin's hostel»¹⁸ and conducted their affair so well that they earned their keep

¹⁷ Pinuccio is described as «non il più savio giovane del mondo» (778; «not the most discreet of gallants»).

¹⁸ This refers to the free hospitality they received. Saint Martin was the patron saint of *bonne chère*.

for the bad year].

Jean Bodel's *Gombert* offers a little sarcastic reflection:

Ceste fable dist por essample
 Que nus hons qui bele fame ait
 Por nule proiere ne lait
 Jesir clerç dedens son ostel,
 Qu'il ne li face autretel:
 Qui bien lor fet sovent le pert,
 Ce dit le fable de Gombert! (ll. 186-92)

[This fable shows that no man who has a lovely wife should, for any prayer, allow a clerk in his house, or the clerk will do the same. If you benefit them you lose, so says Gombert's fabliau].

In the *Canterbury Tales* the conclusion of the Reeve harks back to his antagonism with the Miller: «Thus have I quyt the Millere in my tale» (l. 4324). In its turn, this conclusion prompts the Cook's reaction and his own disgraceful and unfinished tale. None of the participants to the pilgrimage to Canterbury responds to the manner of the tale: given the dis-homogeneous, and by this time inharmonious audience, the effect of aesthetic distance is destroyed and the objective narrative pleasure of the tale is annihilated in the disorderly reactions of the audience, as it was in the prelude of the narrator. Boccaccio and Chaucer thus explore the margins of the genre by putting the fabliau to different uses: they change its narrative setting and function. While Chaucer injects the whole narration with the acrid spirit of its narrator, Boccaccio allows his well-to-do, liberal narrative community the purely aesthetic pleasure of a well-conducted narrative – both by Panfilo and by the participants in the nightly adventure – and a confirmation of their own moral distance from what is being narrated, as the writer underlines in the Conclusion, by using a contrary instance:

Niuna corrotta mente intese mai sanamente parola: e così come le oneste a quella non giovano, così quelle che tanto oneste non sono la ben disposta non posson contaminare, se non come il loto i solari raggi o le terrene brutture le bellezze del cielo. Quali libri, quali parole, quali lettere son più sante, più degne, più reverende, che quelle della divina Scrittura? E sí sono egli stati assai che, quelle perversamente intendendo, sé e altrui a perdizione hanno tratto. Ciascuna cosa in se medesima è buona a alcuna cosa, e male adoperata può essere nociva di molte; e così dico delle mie novelle.

[Corrupt mind did never yet understand any word in a wholesome sense; and as such a mind has no profit of seemly words, so such as are scarce seemly may as little avail to contaminate a healthy mind as mud the radiance of the sun, or the deformities of earth the splendours of the heavens. What books, what words, what letters, are more sacred, more excellent, more venerable, than those of Holy Writ? And yet there have been not a few that, perversely construing them, have brought themselves and others to perdition. Everything is in itself good for somewhat, and being put to a bad purpose, may work manifold mischief. And so, I say, it is with my stories].

By implication, the uncorrupted minds of Boccaccio's audience will only draw what is good from his stories; the *carissime donne* for whom the *Decameron* was composed find themselves elevated through a narrative game with both literary and social implications. In the following centuries, the alternating fortunes of this book showed the boldness of its author's move.

Alessandra Petrina
Università degli Studi di Padova

Bibliography

- Auerbach, Erich, 1953, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, vol. 1 (*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*), translated by Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press.
- Battaglia Ricci, Laura, 1987, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del "Trionfo della morte"*, Roma, Salerno Editrice.
- Bédier, Joseph, 1925, *Les Fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*, Paris, Champion.
- Beidler, Peter G., 2002, *The Reeve's Tale*, in *Sources and Analogues to the Canterbury Tales. Volume I*, ed. by Robert M. Correale and Mary Hamel, Cambridge, D.S. Brewer, pp. 23-73.
- Benson, Larry D., ed., 1988, *The Riverside Chaucer*, 3rd edition, Oxford, Oxford University Press.
- Beyer, Jürgen, 1974, *The Morality of the Amoral*, in *The Humor of the Fabliaux. A Collection of Critical Essays*, ed. by Thomas D. Cooke and Benjamin L. Honeycutt, Columbia, University of Missouri Press, pp. 15-42.
- Bloch, R. Howard, 1986, *The Scandal of the Fabliaux*, Chicago, University of Chicago Press.
- Branca, Vittore, 1984, *Boccaccio's Role in the Renewal of Literary Genres*, in *Medieval and Pseudo-Medieval Literature. The J.A.W. Bennett Memorial Lectures. Perugia, 1982-1983*, ed. by Piero Boitani and Anna Torti, Tübingen, Gunter Narr Verlag and Cambridge, D.S. Brewer, pp. 32-54.
- Branca, Vittore, ed., 1985, *Giovanni Boccaccio. Decameron*, Milan, Mondadori.
- Brown, Katherine A., 2010, *Boccaccio Reading Old French: Decameron IX.2 and La Nonete*, «Modern Language Notes» 125, pp. 54-71.
- Brown, Katherine A., 2014, *Boccaccio's Fabliaux. Medieval Short Stories and the Function of Reversal*, Gainesville, University Press of Florida.
- Brusegan, Rosanna, ed., 1980, *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, Torino, Einaudi.
- Brusegan, Rosanna, 1984, *Le personnage comme paradigme de traits dans les fabliaux*, in *Épopée animale. Fable. Fabliau. Actes du IV^e Colloque de la Société Internationale Renardienne*, ed. by Gabriel Bianciotto and Michel Salvat, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 157-167.
- Davis, Walter R., 1981, *Boccaccio's Decameron. The Implications of Binary Form*, «Modern Language Quarterly» 42, pp. 3-20.
- Dubin, Nathaniel E., ed., 2013, *The Fabliaux. A New Verse Translation*, New York, Liveright.
- Giaccherini, Enrico, 1976, "The Reeve's Tale" e "Decameron" IX, 6, «Rivista di Letterature Moderne e Comparate» 29, pp. 99-101.
- Hertog, Erik, 1991, *Chaucer's Fabliaux as Analogues*, Leuven, Leuven University Press.
- Kelly, Samantha, 2003, *The New Solomon: Robert of Naples (1309-1343) and Fourteenth-Century Kingship*, Leiden, Brill.
- Kunstmann, Pierre, ed., 2009, *Chrétien de Troyes. Erec et Enide*, Ottawa, ATILF.

- Lacy, Norris, 1974, *Types of Esthetic Distance in the Fabliaux*, in *The Humor of the Fabliaux. A Collection of Critical Essays*, ed. by Thomas D. Cooke and Benjamin L. Honeycutt, Columbia: University of Missouri Press, pp. 107-17.
- Ménard, Philippe, 1984, *Les Fabliaux. Contes à rire du moyen âge*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Menetti, Elisabetta, 2009, *Boccaccio e le tradizioni della novella*, «L'Alighieri» 34, pp. 31-38.
- Muscatine, Charles, 1986, *The Old French Fabliaux*, New Haven, Yale University Press.
- Noomen, Willem – van den Boogaard, Nico, eds., 1983-1998, *Nouveau recueil complet de fabliaux (NRCF)*, 10 vols., Assen, Van Gorcum.
- Nykrog, Per, 1957, *Les Fabliaux: Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhagen, Munksgaard.
- Nykrog, Per, 1974, *Courtliness and the Townspeople. The Fabliaux as a Courty Burlesque*, in *The Humor of the Fabliaux. A Collection of Critical Essays*, ed. by Thomas D. Cooke and Benjamin L. Honeycutt, Columbia: University of Missouri Press, pp. 59-73.
- Padoan, Giorgio, 1964, *Mondo aristocratico e comunale nel Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio» 2, pp. 81-216.
- Picone, Michelangelo, 2008, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del "Decameron"*, Ravenna, Longo.
- Sauer, Michelle M. – Gianoutsos, Jamie – Lozensky, Christopher D., *Fabliau*, in *The Facts on File Companion to British Poetry before 1600*, ed. by Michelle M. Sauer, New York, Infobase, p. 116.
- Tedeschi, Svetko, 1972-73, *Some Recent Opinions about the Possible Influence of Boccaccio's "Decameron" on Chaucer's "Canterbury Tales"*, «Studia Romanica et Anglica Zagrabienensia» 33-36, pp. 849-872.
- Thompson, N.S., 1996, *Chaucer, Boccaccio, and the Debate of Love. A Comparative Study of the Decameron and the Canterbury Tales*, Oxford, Clarendon Press.
- Togeb, Knud, 1974, *The Nature of the Fabliaux*, in *The Humor of the Fabliaux. A Collection of Critical Essays*, ed. by Thomas D. Cooke and Benjamin L. Honeycutt, Columbia, University of Missouri Press, pp. 7-13.
- Vielliard, Françoise, 1989, *Sur la tradition manuscrite des fables de Marie de France*, «Bibliothèque de l'École des chartes» 147, pp. 371-397.
- Vitz, Evelyn Birge, 1988, Review of *The Old French Fabliaux*, by Charles Muscatine, «Speculum» 63, pp. 199-202.

RECENSIONI

Il manoscritto Saibante-Hamilton 390. Edizione critica diretta da Maria Luisa Meneghetti, coordinamento editoriale di Roberto Tagliani, Roma, Salerno ed., 2019, pp. CCXVI + 622.

Da lungo tempo e da più parti si andava invocando uno studio complessivo del manoscritto Saibante-Hamilton 390, codice tanto rilevante per la nostra letteratura duecentesca da meritare, per giudizio unanime, una indagine esclusiva che evidenziasse i criteri e le ragioni che presiedettero al suo assemblaggio, ne descrivesse le fonti e l'ambiente di cui è il riflesso, la lingua e la cultura dei copisti e dell'eventuale committente. In altri termini, uno studio che ci consegnasse una fotografia (o forse meglio, una tomografia assiale, se la similitudine ci è permessa) complessiva di un tanto insigne e prezioso monumento. Finalmente ora la petizione è stata esaudita e lo studio che qui recensiamo ci consente ormai di anatomizzare la natura profonda di quel codice che prende il nome dalla famiglia veronese Saibante che ne fu proprietaria fino al Settecento, prima che esso finisse nella disponibilità del Duca di Hamilton e oggi della Staatsbibliothek di Berlino.

Come noto anche allo studente liceale medio, nel manoscritto sono conservati i testi di quella letteratura che si suole ormai denominare "poesia didattica del Nord" in quanto prodotto specifico dell'ambiente urbano italiano settentrionale del Duecento.

Nel dettaglio esso racchiude il *Libro* di Uguccone da Lodi e l'*Istoria* di un anonimo continuatore; lo *Splanamento* (o *Commento*) attribuito al cremonese Gerardo Patecchio; i *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*; i testi mediolatini dei *Distica Catonis* e della commedia elegiaca amorosa *Panfilus*, entrambi accompagnati (dato considerevolmente significativo) dalla loro traduzione in volgare.

Le opere adunate rientrano in un ampio spettro contenutistico e stilistico giacché si va dal sermone in versi dedicato, almeno apparentemente, al rifiuto della vita secolare e alla ricerca di Dio (tale è il caso del *Libro* e della *Istoria*) allo *Splanamento* in cui i passi veterotestamentari, in particolare quelli tratti dal biblico *Ecclesiaste*, sono utilizzati per narrare della società cittadina duecentesca e specificamente di quella Cremona che fu patria e contesto operativo del loro autore, agli eccezionali – per antichità e isolamento nella tradizione letteraria italiana – *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, d'ispirazione risolutamente misogina (uno dei caratteri costanti di quella mentalità medievale, per molti di noi oggi particolarmente *incorrect*), ma certo dallo scenario brioso e divertente, pieno di riferimenti muliebri cavati (o anche citati mnemonicamente) dalle Scritture, dai classici se non anche dalla cronaca dell'alta società di qualche decennio prima. Infine, negli ampi folii del Saibante-Hamilton alloggiano testi mediolatini tra i più diffusi: i *Distica Catonis* e la commedia elegiaca amorosa *Panfilus*. Già i primi studiosi che si chinaron su tale monumento ne sottolinearono quel tratto unitario che ne faceva un'opera costruita con l'evidente intento di rispondere ai bisogni culturali, didattici e politici di un preciso ambiente, quello urbano municipale, e di un gruppo sociale, i dirigenti e la classe colta cittadina. In sostanza non dovremo mai perdere di vista il dato per cui il manufatto fu assemblato in favore di quella che si usa ancora qua e là denominare, ma sempre meno a ragione, borghesia cittadina. Bisognerà infatti ormai piegarsi ad abbandonare l'antico binomio *borghesia / aristocrazia* ed accettare invece che il gruppo sociale che si pose alla testa del formidabile movimento cittadino era assai più composito di quanto si sia a lungo pensato e che in larga parte in esso militarono soggetti appartenenti all'aristocrazia urbana, a quelle famiglie di cavalieri che strutturarono le istituzioni comunali in Italia come altrove in Europa.

Concentrati sul percorso trovatori-siciliani-siculo toscani e sulla ricerca, in qualche modo graaliana, del (o dei) manoscritto/i che portarono in Italia le liriche occitaniche, ci si era d'altronde dimenticati di quanto ricca sia stata la produzione urbana soprattutto nel Nord Italia (sia quella in lingua volgare, che è quanto qui ci interessa, sia quella in lingua latina), e di quale sia stata l'influenza culturale che esercitò sulle aree più ricettive europee. Si è insomma sottovalutato il fatto che accanto al flusso di materiali (manoscritti, opere, modelli, temi) che da tempo arricchivano le regioni "lombarde" saccheggiando i più precoci territori francesi e occitani, i decenni tra 1220 e 1270 videro attivo anche un altro canale di scambio e commercio di opere letterarie tra le due sponde delle Alpi. Lungo questo secondo itinerario furono convogliate verso la Francia, sia quella d'oïl sia quella d'oc, le testimonianze scritte di quelle fatiche, tra il retorico e il giuridico, che avevano contribuito a modificare il panorama culturale delle vivaci città del Nord-Italia e grazie alle quali schiere di intellettuali, formati sulla dimensione del giure e della parola, andavano rielaborando e riproponendo antichi modelli letterari e culturali.

Dal rispetto geo-letterario, poi, il codice è il testimone fisico di quella produzione cittadina veneto-lombarda che tanto profondamente si differenziò dalla letteratura toscana che invece, pur più o meno coeva, mostrava da parte sua le stigmate della lirica d'impronta cortese.

Insomma, il codice Saibante può essere per gli studiosi di letteratura volgare duecentesca nella penisola italiana l'equivalente di quella che fu la Stele di Rosetta per gli egittologi: un reperto che contiene la chiave di lettura di un'intera società.

Indagarlo era pertanto un lavoro di tanta complessità e ampiezza che non era opera cui chiamare un singolo studioso. Su di esso dovevano invece chinarsi più schiene e alla sua decifrazione dovevano collaborare più intelligenze. L'auspicio ha trovato una risposta nella realtà fattuale, posto che la direttrice dell'opera, Maria Luisa Meneghetti, e il coordinatore Roberto Tagliani hanno saputo coinvolgere nel percorso di investigazione una compagine di studiosi per lo più giovani, che hanno firmato i singoli saggi contenuti nel volume.

L'équipe ha avuto l'abilità di portare alla luce il progetto letterario e culturale che presiedette all'assemblaggio del manufatto.

Il volume si compone di un meticoloso studio codicologico del manufatto pergamaceo, dall'edizione critica con commento di tutte le opere che esso contiene, di una minuziosa analisi testuale, metrica e linguistica; lo completa, infine, un utilissimo formulario integrale.

I risultati di una simile impresa sono notevoli sia in termini di problemi risolti o almeno impostati secondo nuovi parametri sia in termini di materiali messi a disposizione degli studiosi, i quali potranno ora contare su nuovi punti d'appoggio in vista di ulteriori dissodamenti del vasto campo rappresentato dalla cultura letteraria duecentesca.

Tra i risultati da segnalare vi è l'ipotesi, robustamente sostenuta, che il Saibante sia stato montato presumibilmente tra il 1270 e il 1280 in area lombardo-veneta, con una forte presunzione in favore della zona trevigiana, e che esso abbia forse accompagnato i viaggi di qualche fruitore proprietario veneziano, posto che una notizia ne segnala la presenza a Cipro nel 1350.

Frutto, come detto, di un preciso progetto culturale che guidò la mano dell'assemblatore o, più probabilmente, la mente del committente, esso mostra anche sotto il rispetto paleografico i tratti propri di quella cultura municipale di cui sempre più andiamo scoprendo la centralità nel processo di transizione dalla civiltà feudale a quella urbana:

una nota di possesso, ad esempio, relaziona il Saibante con l'*armarium* di una biblioteca fratesca (o forse di una confraternita), dato che non contrasta certo con la serie di figurine assimilabili a frati minori che contrassegnano i margini del codice. Inutile dire, insomma, come anche questo dato sostenga l'ipotesi che questa raccolta della produzione didattico-moraleggiante sia stata promossa in base a una precisa volontà progettuale. È cioè del tutto credibile che nel manufatto oggi berlinese trovino spazio l'interesse e l'attenzione mostrata dai nuovi ordini mendicanti, in particolare quello francescano, verso la giuelleria sacra e le inedite proposte culturali che stavano maturando nel contesto della produzione libraria volgare, in special modo della letteratura parenetica rappresentata dall'*Esopo* o da quei *Disticha Catonis* che tanto furono cari e familiari ai *laici rudes vel modice literati*¹ cui non casualmente pensava anche Boncompagno da Signa e verso cui la proposta culturale dell'Ordine dei minores era principalmente rivolta.

Il libro va perciò presumibilmente pensato nell'ambiente di quei nuclei demici in cui stavano emergendo nuovi linguaggi, che necessitavano però di essere controllati e incanalati, se si voleva imporre e mantenere l'armonia sociale. Il pergameneo peraltro esibisce tale sua spiccata tendenza pedagogica in molti e diversi modi.

Lo *Splanamento* e i *Proverbia*, ad esempio, assemblando materiali di partenza tradizionali, per lo più di derivazione biblica e ciceroniana, vi aggiunsero testi estratti da quel patrimonio sentenzioso – ovviamente diverso in relazione alla cultura dei singoli autori – che spazia dai *Disticha Catonis* a Publilio Siro a Martino da Braga, Andrea Cappellano, Pietro Alfonsi e altri. La loro pragmatica ricomposizione li aveva infatti trasformati nei cardini di un nuovo originale progetto pedagogico teso alla costituzione e all'educazione del *civis* nel contesto della società urbana duecentesca. Temi quali gli amici e il matrimonio, le relazioni interpersonali, il dare e l'assumere consigli, l'uso del denaro, la violenza, la disciplina della parola furono i punti nodali del processo di identificazione di un nuovo sistema di valori, processo di cui possiamo seguire l'iter costitutivo in una serie di opere che dal Duecento si inoltra fino alla metà del secolo successivo. Le denunce dei cattivi discorsi, delle maldicenze, delle parole offensive, vili o ingiuriose non furono insomma opera dei soli uomini di Chiesa, ma ad esse parteciparono attivamente i maestri di retorica, i quali proposero un contro-modello dei discorsi clericali, mirato stavolta a formare veri cittadini e tutto teso a intensificare le pratiche comunicative. Il sistema del sapere fu riorganizzato intorno alle dottrine e alle prassi della parola, così che retorica e politica risultarono strettamente congiunte.² I temi civici acquisirono pubblico rilievo in quanto furono veicolati attraverso una pedagogia della parola con cui ci si proponeva di assicurare la convivenza nei *municipia* e di ingrandire quella *universitas* alla quale si guardava come ad una vera e propria personalità morale e giuridica.³

L'essere un cittadino rispettato richiedeva in tale ottica una *recta locutio*, la quale

¹ Enrico Artifoni, *L'oratoria politica comunale e i "laici rudes et modice literati"*, in *Zwischen Pragmatik und Performanz: Dimensionen mittelalterlicher Schriftkultur*, a cura di Christoph Dartmann, Thomas Scharff, Christoph F. Weber, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 237-262.

² Fabiana Fraulini, *Disciplina della parola, educazione del cittadino. Analisi del «Liber de doctrina dicendi et tacendi» di Albertano da Brescia*, in *Studi di Storia della Filosofia. Sibi suis amicisque*, a cura di Domenico Felice, Bologna, CLUEB, 2013, pp. 79-102, a p. 81.

³ Ottavio Banti, "Civitas" e "Commune" nelle fonti italiane dei secoli XI e XII, «Critica storica» 9, 1972, pp. 568-584 (poi in *Forme di potere e struttura sociale in Italia nel Medioevo*, a cura di Gabriella Rossetti, Bologna, Il Mulino, 1977, pp. 217-232, da cui si cita), alle pp. 228-229.

veniva ad essere considerata il minimo comun denominatore del *civis*: comportamenti di segno opposto avrebbero invece condotto i rei all'espulsione dal corpo civico e, insieme, all'esclusione dalla comunità dei cristiani in quanto incapaci di far rendere al meglio i talenti di cui si era dotati. In sostanza l'etica predicata da questi testi non si fa inquadrare entro una dimensione individuale, ma richiede di essere considerata come una virtù sociale e comunitaria.

La compresenza nel Saibante di testi sapienziali e morali insieme ad altre opere di più spiccato carattere religioso quali il *Libro* e l'*Istoria* ha d'altronde significativamente il suo corrispettivo nelle grandi enciclopedie coeve, quali ad esempio l'occitanico *Breviari d'Amor*, ma trova anche un preciso riflesso letterario anche in quei libri municipali nei quali alle raccolte degli *Statuta* urbani si premise una serie di preghiere e di testi (sacri certo, ma non solo) che ne inquadrassero i contenuti entro una precisa dimensione giuridico-retorica pubblica.

Il carattere pedagogico del Saibante è ulteriormente certificato anche dal cospicuo apparato iconografico che ne arricchisce il testo in un rapporto non meramente servile, ma sempre collaborativo e di *significatione*.

I curatori del lavoro hanno quindi giustamente dedicato la necessaria attenzione allo studio delle illustrazioni, in particolare in relazione alla produzione precedente e coeva: le immagini, tipograficamente chiare e ben leggibili, accompagnano i temi e gli argomenti affrontati nel testo scritto, non senza aggiungervi particolari e mescolarvi suggestioni. Così è per esempio nel caso dell'immagine dell'autore che insegna, ovvero riguardo alla rappresentazione cosmografica nella quale la ruota di Fortuna, ritratta a piena pagina in apertura del manoscritto, è inscritta in un più grande cerchio nel quale sono rappresentati il Giudizio finale e il destino ultraterreno delle anime. Il rapporto tra *texte* e *image* è parte integrante del progetto educativo insito nell'origine stessa del manoscritto: nessun intento decorativo guidò la mente dell'assemblatore, il quale invece, anche nel disporre l'intero apparato iconico, seguì un preciso proponimento formativo.

In sostanza, i curatori di questo volume ci offrono gli abbondanti e succosi frutti di una ricerca interdisciplinare e di *team*, ricerca che, mentre risolve presumiamo definitivamente alcuni problemi dando risposte a domande che da tempo assillavano i filologi, apre però contemporaneamente nuovi campi di lavoro e di indagine.

Quello (ottimamente) stampato per i tipi di Salerno è dunque un volume non solo atteso e utile, ma la cui compulsazione risulterà indispensabile tanto per i ricercatori e gli specialisti, quanto per il lettore di media cultura che voglia conoscere da vicino e approfonditamente uno snodo decisivo nella storia (non solo letteraria) delle regioni nord-orientali della penisola italiana.

Gerardo Larghi

Cristian Bratu, «*Je, auteur de ce livre*». *L'affirmation de soi chez les historiens, de l'Antiquité à la fin du Moyen Âge*, Leiden, Brill, 2019, XII+830 pp.

Nella sua imponente (occorre dirlo dato che si spinge ben oltre le 800 pagine) indagine, Cristian Bratu, docente di Letteratura Francese a Baylor University, scruta la presenza dell'io-autore nelle opere storiche: un argomento, si converrà, tanto ampio quanto complesso quando si consideri che l'arco cronologico prescelto include i secoli che vanno da Erodoto (V secolo a.C.) a Filippo di Commines (XV secolo d.C.), proponendosi quindi di coprire la produzione storiografica letteraria di un arco cronologico ampio non meno di venti secoli.

Al centro dell'interesse di Bratu vi è la ricerca delle tracce di quella che lui definisce l'egotestualità, cioè del modo in cui lo storico che scrive si rappresenta nel testo. Simile desiderio lo ha obbligato a vagliare, entro schemi e codici comunicativi *figés* quando non sclerotizzati, i luoghi in cui l'autore parla in prima persona da quelli in cui egli, pur impiegando la prima persona sta invece semplicemente usando di una formula retorica.

Se consideriamo l'assenza, almeno fino ad oggi, di un approccio sintetico a un simile argomento, quanto meno nel campo degli studi classici e medievali nella cui bibliografia è dato al limite di imbattersi in indagini circoscritte a casi singoli o ad aspetti particolari, non si può dunque che apprezzare la temerarietà dimostrata da Bratu nel lanciarsi in un'analisi tanto complessa e densa di pericoli.

Lo studioso ha organizzato il suo ponderoso studio in otto capitoli nei quali i risultati delle sue indagini sono disposti intorno a tre assi principali.

Dopo un'introduzione di ordine generale nella quale Bratu esamina l'argomento del suo studio, il *corpus* preso in esame e le questioni terminologiche (e cioè: *Anonymat et affirmation de soi* [pp. 14-19]; *Corpus: textes et historiens* [pp. 19-35]; *Précisions terminologiques* [pp. 35-62]), i successivi tre capitoli sono rivolti alla riflessione sull'evoluzione della storiografia argomento cui dedica rispettivamente le pagine titolate *Se dire et s'affirmer: l'héritage ancien* [pp. 63-125]; *De l'histoire ecclésiastique à l'histoire en langue vulgaire* [pp. 126-179]; *La renommée des historiens entre parole et écrit* [pp. 180-291].

La seconda parte dell'esplorazione, come denuncia apertamente il titolo attribuito, affronta la dimensione materiale del lavoro storico: *Historiens, scribes, enlumineurs, récitants*, [pp. 292-338].

La terza, infine, si concentra sugli aspetti grammaticali e letterari: *La personne grammaticale* [pp. 339-375]; *L'historien comme personnage* [pp. 376-457]; *L'historien comme témoin* [pp. 458-495]; *Du conteur à l'auteur* [pp. 496-708].

Una Bibliografia ordinata e un Indice completo dei nomi, dei *notabilia* e dei principali temi analizzati concludono questo imponente (per dimensione e per argomento) volume.

Data l'ampiezza e la quantità dei temi affrontati diciamo subito che in questa recensione ci limiteremo a discutere di alcuni aspetti che ci sono sembrati problematici rispetto allo svolgimento del ragionamento dello studioso: ovviamente le considerazioni che seguono non pretendono di essere esaustive né dei dubbi che le riflessioni di Bratu sollevano né dei risultati che la sua indagine raccoglie in questo libro. Dal nostro punto di vista, d'altronde, accanto a scelte metodologicamente dubbie e a considerazioni non condivisibili o scarsamente giustificate, il volume che abbiamo sotto gli occhi raduna un cospicuo nucleo di conclusioni interessanti e utili, oltre ad essere ben scritto e a possedere, tra gli altri, il pregio indubbio di consegnarci i risultati di una ricerca concepita su un

tempo storico lungo.

Bratu dichiara fin dall'inizio la sua ambizione di inserirsi in un dibattito, quello sulla scrittura della storia, che pur avendo conosciuto fino agli anni Novanta del secolo scorso un notevole successo, pareva ultimamente essere stato abbandonato.

In questo senso il suo saggio sembra quasi temerario tanto nella scelta del periodo su cui il critico si è chinato quanto nella volontà del ricercatore, neppure troppo implicita, di riaprire il dibattito intorno a questioni quali la genesi e lo sviluppo della nozione di autore o le implicazioni di questo concetto.

Nel contempo, è pur vero che proprio quello che ne è il punto di forza, cioè l'essersi posto l'obiettivo di analizzare temi così ampi in un arco cronologico (e tematico) tanto vasto da coprire quasi due millenni, dalla produzione letteraria greca fino agli sviluppi delle letterature romanze di pieno Trecento, rappresenta anche il limite più evidente di questo lavoro. Non a caso mentre le considerazioni di Bratu relativamente all'epoca post-classica e specificamente a quella medievale ci sembrano apportatrici di suggerimenti e novità, laddove lo studioso si dedica invece alla storiografia antica ci sembra soffrire di una certa corrività.

Pur comprendendo le argomentazioni che hanno condotto l'autore a estendere il proprio sguardo fin nella antica Atene (ragioni, peraltro, da lui stesso ben esplicitate nella sua *Introduzione* [2-3]), le implicazioni connesse all'emergenza dell'*ego* autoriale nelle civiltà greco-romane avrebbero forse meritato una maggiore attenzione e un più penetrante sguardo di dettaglio. O ancora meglio una ricerca specificamente dedicata.

Nelle pagine della prefazione Bratu esamina con attenzione l'etimologia del lemma "storico", ricordando che in origine esso designava 'colui che sa perché ha visto'.

Il lavoro del cronista secondo gli antichi poteva assumere tre diverse forme: l'enumerazione di eventi nota come *Annales*; lo schizzo descrittivo di un insieme di fatti, detto *chronica*; la narrazione col fine di addivenire ad una spiegazione causale della *historia*. La complessità, l'ampiezza del periodo o del luogo geografico esaminati, la stessa lunghezza del lavoro erano gli elementi in base ai quali si distingueva una forma dall'altra. Come ammette lo stesso Bratu, però, una simile classificazione funziona solo in termini assai generali perché poi, nella realtà concreta delle singole opere, risulta complesso definire quanto appartiene a un insieme da quanto invece se ne distingue: a volte anzi, come avviene per Ranulfo Higden, è l'autore stesso che adopera a poca distanza l'uno dall'altro i termini di *historia* e di *chronica* parlando del proprio lavoro. L'ampiezza terminologica, d'altronde, non poteva che essere il riflesso di una indeterminatezza contenutistica, tanto più per l'importanza decisiva che fu sempre attribuita alla dimensione retorica di questo genere di opere. Non a caso se talora [39] nella storiografia volgare *livre, estoire, chroniz, romanz, escriz* hanno funzionato quasi da sinonimi, nel corso dei secoli la terminologia erudita ha subito variazioni e i vocaboli hanno coperto campi semantici diversi, spesso più complessi, da quelli originari.

Non ci si meravigli dunque che oggi, come già nelle passate centurie, il termine "cronista" sia inteso come sinonimo di *storico*. A questa difficoltà si aggiunge, o meglio si lega, anche l'ambiguità nell'uso dei lemmi latini *actor* e *autor* [45-62].

Nella sua analisi Bratu sembra procedere con taglio molto largo, in particolare quando connette il lento emergere dell'io poetico con la sempre più stretta personalizzazione dei manoscritti, quasi sottovalutando il fatto che i codici d'autore sono sempre esistiti e hanno punteggiato tanto il Medioevo quanto l'epoca antica.

Ci troviamo cioè in disaccordo con lo studioso laddove afferma che solo nel 1374,

e per di più in modo graduale, e cioè dopo Nicolas Oresme e la sua descrizione di Omero come un *auctor*, sia emersa la nozione di “autore”, la quale sarebbe invece stata inizialmente riservata a Dio o eventualmente agli scrittori latini. Solo per fare un esempio, infatti, negli scritti di numerosi poeti e scrittori in volgare i trovatori furono designati come *auctores*, cioè come autorità.

Nè si è dovuta attendere la fine del Medioevo perché Christine de Pizan osasse chiamare *auctor* il poeta italiano Cecco d’Ascoli (1262-1327) o perché la qualifica di autore venisse applicata anche a chi non era la Somma Autorità (e quindi non aveva dettato la Bibbia) o non apparteneva al mondo classico.

Tanto più perché i medievali ebbero una coscienza piuttosto blanda della distanza cronologica e della frattura culturale che li separava dai secoli in cui erano vissuti Cesare o Omero.

Prendendo spunto dal lavoro di Wilfried George Lambert, Bratu ritiene, infatti, che la nozione di “autore” in quanto individuo appaia già in *Sumer*. Con Erodoto, si afferma invece il ruolo del “narratore” e del “regista” della storia, lemma che etimologicamente i greci connotavano a “ricerca”, “indagine”, o anche “esplorazione”.

L’opera di Giuseppe Flavio, lo storico ebreo-romano, avrebbe poi segnato in questa direzione una nuova tappa sviluppando una critica della storiografia greca a partire dalla convinzione in base alla quale le opere di quegli storici che non hanno lavorato sotto il controllo di un’istituzione non possono essere considerate valide, poiché i loro estensori nel redigerne il testo sarebbero stati spinti dal desiderio di superare gli altri o da forme di servilismo verso il potere. Con evidente riferimento ai 22 libri della Bibbia ebraica, Giuseppe Flavio affermò infatti che la storia deve essere scritta dai “migliori”, cioè da coloro che sono «impegnati nel culto di Dio».

Secondo Bratu la visione medievale, privilegiando la storia religiosa, cioè la narrazione scritta non da individui ma da una comunità presumibilmente monastica, dimostrerebbe di essere stata influenzata proprio dalle considerazioni di Giuseppe Flavio.

La storiografia dei secoli di mezzo poggierebbe poi anche sull’autorità di Sant’Agostino, il quale d’altronde avrebbe fornito una giustificazione alla tesi dello scrittore ebreo laddove avrebbe indicato in Dio l’*auctor* del mondo, con ciò attribuendo unicamente alla Chiesa l’*auctoritas* per produrre testi. Si tratta a nostro avviso di altrettante considerazioni contestabili le quali, pur poggiando su criteri e affermazioni singolarmente o almeno parzialmente condivisibili sembrano però trascurare, o minimizzare, aspetti non secondari del problema. In particolare, riteniamo che l’autore abbia sottovalutato la significatività della presenza di tracce di ego-autorialità in personalità del calibro di Eusebio di Cesarea o San Girolamo, in due *auctoritates* cioè le quali dimostrarono una evidente coscienza del proprio ruolo di ricercatore e di scrittore. Certo non mancarono, né Eusebio o Girolamo né i loro epigoni, di attribuirsi la sottomissione alla Chiesa ma tale aspetto che Bratu assume a conferma della propria tesi, avrebbe dovuto invece essere da lui valutato entro il più largo quadro della biografia di quegli storici e, soprattutto, della cultura dei secoli di mezzo.

Analogamente ci si potrebbe esprimere a proposito di Gregorio di Tours, il quale oltre a stendere la sua *Historia Francorum* vi parla in prima persona, nonché vi appare nelle vesti di protagonista di un evento in occasione del suo intervento presso Oppila, ambasciatore di Leovigild, re degli spagnoli.

Se poi si viene al caso di Eginardo, anche in tale circostanza l’atteggiamento e la posizione assunta dallo storico di Carlo Magno ci sembrano smentire, o quanto meno

revocare in dubbio, la convinzione espressa da Bratu: nella sua prefazione alla biografia del sovrano, infatti, Eginardo dichiara apertamente di mirare alla fama ed insiste sulla sua condizione di intellettuale ‘moderno’, oltre a soggiungere che, in virtù del particolare rapporto di intimità che lo lega all’imperatore, egli è certamente il più qualificato per scriverne la biografia. Quanto alla motivazione che ha indotto Eginardo a redigere la sua opera, il desiderio di fama ci sembra più un tipico omaggio a una lunga tradizione storiografica (e in genere letteraria), che non un indizio della emersione della coscienza personale. A nostro avviso, insomma, non basta rinvenire testi medievali, qualunque sia il genere letterario cui appartengono, nei quali l’autore parli in prima persona per concluderne all’esistenza di una dimensione autoriale e alla coincidenza tra l’io narrativo e l’io dello scrittore. In troppe tra le fonti citate da Bratu noi percepiamo più la dimensione topica dell’omaggio che non l’orgoglio di una affermazione di sé. Senza dimenticare il monito di Bernard Guenée, il quale, constatando la vasta diffusione della prassi di ripresa di brani, prologhi, testimonianze e in quale misura ciò sia coinciso con la ben nota indifferenza alla citazione integrale ne concludeva che quelli furono tempi «où il n’y avait pas de différence de nature entre un texte narratif et une source diplomatique», con la conseguenza che ai nostri occhi «les malheureux érudits médiévaux» rischiano di passare per plagiari quando seguono troppo da presso la loro fonte e di essere trattati da falsari quando invece non la seguono abbastanza da vicino.¹

Ci sembra, insomma, che per individuare una esplicitazione della ego-testualità nel Medioevo sarebbe stato opportuno fondare una parte del ragionamento su affermazioni meno ambigue e soprattutto non sottovalutare la dimensione retorica che connota largamente i testi di quel tempo. A riprova di quanto andiamo asserendo si pensi a Nitardo il quale, di pochi anni più tardi di Eginardo, si lasciò andare ad asserzioni in gran parte confrontabili con quelle del chierico carolingio; ovvero, per scendere di alcuni secoli, a Guillaume le Breton, lo storico di Filippo Augusto, il quale iniziò il suo racconto con la formula *Ego Guillelmus*, un’espressione che sarebbe stata ampiamente sfruttata dagli scrittori successivi.

Nella parte del suo libro che Bratu dedica a *La renommée des historiens entre parole et écrit* [pp. 180-291] e a *Historiens, scribes, enlumineurs, récitants* [pp. 292-338] lo studioso si confronta invece con la *vexata questio* dell’importanza assunta dalle testimonianze orali e della necessità di raccogliere le fonti scritte e quindi, più in generale, con il tema del passaggio dal latino al francese e della contemporanea crescente presenza di autori laici.

Nello specifico crediamo che, opportunamente per il lettore, il critico abbia scelto di soffermarsi sul problema *des escriptures*, vale a dire, sulla scorta di quanto affermato da Froissart e da Christine de Pizan, sulla questione della perpetuità della parola scritta e dell’immortalità che essa trasmetterebbe all’autore. A sua volta, ma assai più modestamente, Philippe de Commynes si accontentò di presentare la parola scritta come un mezzo per tramandare ciò che aveva visto e imparato: «mais seulement vous diz grossement ce que j’ai veu et sceu, ou ouy dire aux princes que je vous nomme». Nelle sue parole si percepisce insomma più l’eco dell’intento pedagogico che guidò Philippe che non qualcosa di altro dalla ben nota affermazione autoriale di aver visto e conosciuto ciò che

¹ Bernard Guenée, *Histoire et culture historique dans l’Occident médiéval*, Paris, Aubier, 1980, p. 145.

sarebbe avvenuto nella storia fattuale. Anche in questo caso, concludendo, riteniamo ci si trovi nel campo delle tradizionali affermazioni relative alla veridicità di quanto affermato più che confrontati alla attestazione della ego-scrittura.

Quanto alla parte di riflessione attinente al medioevo, quella che più ci interessa, Bratu sembra quasi sottovalutare che già nel XII secolo Gautier Map si lamentava del fatto che lo status di *auctor* fosse riservato agli antichi, quasi che, dichiarava, la sua colpa fosse quella di essere ancora in vita. Né ci sentiamo di condividere la sua convinzione che gli storici medievali in lingua romanza siano più narratori che storici veri e propri [211], o la parte delle sue asserzioni relative alla presenza della voce nel Prologo dei *Lais* di Marie de France [216]. Riteniamo inoltre che l'asserzione secondo cui le prime *estoires* furono ambigualmente e allo stesso tempo orali e scritte rischi in qualche misura di limitare la portata ermeneutica nascosta nella convinzione di Bratu che la presenza della voce sia stata comunque un elemento centrale nella produzione storiografica medievale.

Se poi ci spostassimo nel XIII secolo, sarebbe sufficiente ripetere l'affermazione di San Bonventura il quale, nel commento ai *Libri sententiarum* di Pietro Lombardo, non esita a definire quest'ultimo uno scrittore "moderno" epperò meritevole di essere considerato *auctor* in quanto dotato di sufficiente *auctoritas*.

Non fu dunque priva di modelli e di anticipatori la scelta che Froissart fece nel XIV secolo allorché rivendicò per sé lo *status* di "autore" (*actores*); allo stesso modo con cui, nel suo *Livre des faits du sage roy Charles V*, Christine de Pizan lo reclamò, e essa fu, si badi, la prima donna a farlo!

Assai densa appare anche la parte del volume dedicata alla riflessione sul binomio *Du conteur à l'auteur*, tanto che non è erroneo riconoscervi in qualche misura la sintesi di quanto elaborato e accertato complessivamente nel libro. Il suo *incipit* è degno di essere citato integralmente giacché ci sembra che esso sintetizzi esaurientemente il punto di vista che Bratu ha tentato di difendere in merito al rapporto tra l'io dello storico, l'io del testimone e l'io del narratore: «Le narrateur représente le degré zéro de la figure de l'historien. Si le témoin est censé convaincre le lecteur de la véracité du récit en invoquant sa condition de spectateur autoptique, et que le personnage montre l'historien en tant qu'acteur directement impliqué dans les événements racontés, tous ces avatars de l'historien n'existeraient pas sans le narrateur» [496]. È impossibile riassumere qui le tante pagine che Bratu dedica all'indagine, importante se non esaustiva, della presenza della ego-autorialità nella letteratura medievale, a partire dalla *Translatio imperii et studii* e dalla *Estoire des Engleis* (1136-1137) di Geoffrei Gaimar fino a Olivier de La Marche e Philippe de Commynes, ma di questa sezione del lavoro rileviamo soprattutto la conclusione secondo cui il desiderio degli storici di raggiungere la gloria e a loro volta quello dei loro patroni di essere glorificati chiarisce a sufficienza perché, verso la fine del Medioevo, gli autori di opere storiografiche abbiano ricevuto o abbiano rivendicato sempre più spesso titoli d'onore. A quel punto, alla fine di una lunga maturazione dello studio della storia, distribuita su due millenni, ed è questa la conclusione in merito a tale problema cui sembra teleologicamente pervenire Bratu, si può osservare il risveglio della coscienza letteraria.

Interessanti ci sembrano altresì i capitoli che Bratu dedica a *La personne grammaticale*, dato morfologico sotto cui si cela il narratore, e quelli in cui tratta de *L'historien comme personnage*: Giulio Cesare essendo indubbiamente l'esempio più famoso di questo avatar merita le pagine che gli sono dedicate ma esso riguarda pure altri storici quali, ad esempio, Jean de Joinville, Olivier de La Marche, Philippe de Commynes. E forse

anche per loro sarebbe stato opportuno prevedere spazi e approfondimenti almeno altrettanto significativi

Analogamente il capitolo nel quale Bratu affronta il tema de ‘Lo storico come testimone’, pur se breve risulta non di meno essenziale ai fini del ragionamento condotto dallo studioso, giacché esso solleva questioni quali il “patto autobiografico” o l’identità tra autore, narratore e personaggio. Per chiarire natura e qualità del suddetto patto, il ricercatore si fonda sulla analisi delle opere di sei autori: Robert de Clari, Geoffroy de Villehardouin, Philippe de Novare, Jean de Joinville, Olivier de La Marche, Philippe de Commines, ognuno dei quali si arroga l’autorità di aver visto e vissuto in prima persona i fatti di cui parla e dunque si dichiara fonte affidabile in funzione della ricostruzione dei veri avvenimenti.

In conclusione, e nonostante i dubbi che insorgono talora nel corso della lettura del corposo volume, di cui abbiamo fornito alcuni esempi, occorre però dire che il lavoro dello studioso d’Oltreoceano si guadagna il rispetto e la considerazione degli specialisti, anzitutto per il rigore dimostrato nel suo approccio, sempre basato su solidi presupposti epistemologici e teorici (analisi del discorso, socio-poetica, filosofia e retorica del manoscritto e del libro, ecc.). Inoltre, e non è elemento da sottovalutare, l’autore in più parti (non in tutte va detto, ma sarebbe stato quasi impossibile), dimostra di saper dominare una bibliografia immensa, e se qua e là sarebbe possibile integrare le indicazioni che egli fornisce (segnaliamo, ad esempio, l’assenza di riferimenti a Robert Gaguin per quel che riguarda la storia umanistica, o a Franck Collard, profondo conoscitore della storiografia medievale; se non abbiamo mal visto anche Giuseppe Billanovich risulta assente all’appello), tali omissioni non ci pare inficino la qualità dell’indagine.

In definitiva, si tratta di un ottimo volume dalla indubbia utilità tanto per lo specialista che vi trova un ragionamento condotto su un larghissimo arco cronologico e su una serie amplissima di autori, quanto per il pubblico colto che è condotto per mano tra foreste e terreni che fin lì erano stati poco o mal dissodati.

Gerardo Larghi

Gerd Althoff, *Rules and Rituals in Medieval Power Games. A German Perspective*, Brill, Leiden, 2019, 282 pp.

Gerd Althoff è certamente uno dei maggiori storici tedeschi e dunque non si può che accogliere con favore la sua decisione di riunire in un volume la traduzione in inglese di alcuni tra i suoi lavori di maggior importanza e fortuna critica. Si tratta di uno sforzo teso a fornire agli studiosi anglofoni l'accesso al suo concetto di *Spielregeln* ovvero alle 'regole del gioco' che a suo giudizio avrebbero governato la lotta politica per il potere nel regno franco-tedesco orientale durante le dinastie Ottoniana, Salica e dei primi Hohenstaufen (quindi all'incirca nei secoli che vanno dall'800 d. C. al 1200 d. C.).

Il volume è stato perciò pensato come un veicolo per allargare oltre i limiti imposti dalla conoscenza della lingua teutonica i risultati cui la storiografia tedesca è pervenuta nelle sue indagini intorno alla società pre-statale nella Germania medievale.

Tra i 15 articoli inclusi nella raccolta, tre sono relazioni inedite di conferenze tenute in lingua inglese mentre altri tre sono articoli che comunque erano già stati editi in inglese altrove.

La natura stessa del lavoro, ovviamente, comporta che i contributi dimostrino una certa ridondanza o che le affermazioni siano ripetute facendo riferimento alle medesime fonti. Nonostante questi inconvenienti, occorre comunque riconoscere che il volume si rivela un utile contributo se non altro come retrospettiva sull'evoluzione che ha interessato la storiografia tedesca nel corso degli ultimi decenni. Come noto, infatti, Althoff appartiene a quella generazione di studiosi dell'Alto medioevo tedesco che ha messo a punto un nuovo sguardo su quei secoli e sulla loro storia politica, rovesciando certezze riguardo la formazione e alla disintegrazione di uno stato nazionale tedesco medievale che sembravano granitiche, e iniziando invece a discutere di una fin lì ignorata società pre-statale dalla mentalità e dalle istituzioni per nulla compatibili con gli stati nazionali e con le loro storiografie almeno così come esse furono concepite nel XX e nel XXI secolo. Alla lettura degli avvenimenti e dei cambiamenti istituzionali condotta secondo il punto di vista degli storici del diritto si è sostituita cioè un'analisi fondata sull'esame dei fenomeni sociali e culturali.

Per Althoff cioè, e per gli storici che con lui e dopo di lui hanno battuto questa strada, le origini del regno tedesco medievale sono da ricercare al di fuori delle leggi e delle disposizioni giuridiche emanate ad ogni livello a cominciare da quello regale, e vanno invece identificate nei codici culturale - le 'regole del gioco' di cui parla il titolo del volume - che avrebbero normato la lotta per il potere e la comunicazione politica tra i monarchi, l'aristocrazia e gli ecclesiastici.

Il volume raduna i lavori sequenziandoli secondo temi e argomenti e dopo una introduzione che Althoff organizza intorno a tre soggetti (*What Exactly Are Spielregeln?* [pp. 3-8]; *Spielregeln and Rituals* [9-15]; *Spielregeln, Order of Rank and Conflicts* [16-21]), dispone un primo gruppo di studi relativi alle Regole; un secondo ai Rituali; un terzo alla Rivoluzione gregoriana; un quarto alla storia nella letteratura.

Il libro si apre introducendo in *medias res* i suoi lettori e riproponendo i criteri ermeneutici che condussero l'autore a concepire la tesi delle *Spielregeln*. Si tratta di un capitolo corposo, nel quale confluiscono cinque precedenti lavori di Althoff: *Authority and Violence of Kings in Tenth and Eleventh Century Germany* [pp. 25-41]; *Rules of Conflict among the Warrior Aristocracy of the High Middle Ages* [pp. 42-60]; *Openness and Secrecy: Two Fundamental Categories of Medieval Communication* [pp. 61-73]; *Saxon*

Bishops in the Tenth and Eleventh Centuries: Strategies and Rules of Their Political Activities [pp. 74-88]; *The Perspective of an Expert: Gislebert of Mons* [pp. 89-106]. Da queste pagine, dense ma affascinanti, emergono alcuni dati, a partire dal fatto che queste 'regole' non furono mai esplicite in un codice, non trovarono cioè mai una dimensione giuridico-normativa benché esse secondo lo studioso siano implicitamente state adottate dall'intera società aristocratica tedesca medievale quale insieme di norme regolatorie della lotta di potere e della comunicazione pubblica di quel potere stesso. Si sarebbe quindi trattato di canoni trasmessi per forma orale o per imitazione e che per convenzione sarebbero stati insegnati attraverso la comunicazione verbale. Tali *Spielregeln* avrebbero rappresentato cioè i cardini che avrebbero dovuto garantire il mantenimento dell'ordine nella società medievale tedesca nonché, dato il ruolo e l'importanza che gli imperatori germanici ebbero nella storia europea, nel consorzio occidentale. L'aristocrazia medievale avrebbe perciò poggiato la funzionalità dell'intero sistema di potere sul fondamento di un comportamento sociale, e quindi su un patto di *fides*, di fiducia, esplicitamente richiamato attraverso rituali di parentela, amicizia e affermazione del proprio status (cioè del proprio rango e dell'onore che ne discendeva). Le *Spielregeln* sarebbero state tanto flessibili da essere usate per risolvere i conflitti ma anche per stendere, attraverso procedure consiliari e giudizi collettivi, nuove norme.

Evidentemente l'elaborazione dell'ipotesi sostenuta da Althoff richiese una rilettura integrale delle fonti e una loro interpretazione radicalmente altra rispetto alla precedente storiografia, ed è forse proprio in tale particolare non secondario che si annida il limite della ricerca condotta dal docente tedesco e dalla scuola di studiosi che a lui si è richiamata. Si è finito, infatti, e questo aspetto affiora distintamente nella rilettura ex-post dei contributi di Althoff, per costruire una ipotesi tanto rivoluzionaria fondandola in maggioranza su resoconti, fonti, cronache e raccolte di lettere che però sono anzitutto costruzioni letterarie che rispondono quindi a regole e dettami altri da quelli di una 'oggettiva' trasmissione del puro dato evenemenziale. Ma, se non ci inganniamo, non abbiamo sempre avuto la percezione che l'autore abbia considerato adeguatamente questo dettaglio. Prima ancora di chiedersi cosa la fonte ci dica, infatti, occorre definire il codice che ne presiede alla stesura. Per risolvere tale discrasia Althoff fu d'altronde obbligato ad abbracciare e a definire un po' apoditticamente le fonti stesse come 'prove affidabili' e a concentrare la sua attenzione sulle norme culturali piuttosto che sulla veridicità dei fatti narrati nei documenti chiamati a sostenere il suo punto di vista.

Nella sua seconda parte, il volume prende in esame invece le regole stesse del gioco quali sarebbero state espresse nei rituali che funsero da veicolo di comunicazione simbolica degli atti politici. Il capitolo raduna quattro contributi: *Rituals and Their "Spielregeln" in the Middle Ages* [pp. 109-127]; *The Variability of Rituals* [pp. 128-142]; *Rituals as Lingua Franca? Joint Cultural Practises at the Eastern Borders of the Realm* [pp. 143-158]; *Symbolic Communication and Medieval Order: Strengths and Weaknesses of Ambiguous Signs* [pp. 159-169]. Nell'ottica dello storico tedesco i rituali non devono essere considerati come un semplice specchio della realtà esistente, ma piuttosto furono loro stessi a creare questa realtà nel momento in cui se ne metteva in scena la rappresentazione. In sostanza, secondo Althoff, le rappresentazioni pubbliche a corte confortavano e garantivano l'esistenza dell'ordine di rango (così era, per esempio, per quanto concerneva il posto cui si era destinati nelle processioni o a tavola, la maggiore o minore distanza da chi deteneva il potere politico o religioso). L'amalgama tra valori cristiani e cultura guer-

riera trovò in questo modo sintesi in un codice cavalleresco non scritto ma colmo di atti rituali e gesti di virtù (si pensi, solo per citarne alcuni, alla *humiliatio* o alla *clementia*). Le *Spielregeln* finirono così per limitare l'uso della violenza (sia regale che aristocratica); per regolamentare la misericordia reale e per definire il ripristino dell'amicizia come mezzo per preservare il rango nobile; per incitare alla soluzione dei conflitti usando della *satisfactio* individuando in essa e nella *deditio* altrettanti strumenti atti al ripristino dell'onore ferito; a stabilire che trattative riservate o pubbliche tenute attraverso i *familiares* fossero la strada per addivenire a soluzioni pacifiche accettate da tutti; per designare i vescovi come mediatori ed arbitri tra il monarca e la sua nobiltà. In sostanza, le *Spielregeln*, nella descrizione che Althoff ne fornisce, procurarono il *medium* per risolvere i conflitti, per preservare il rango e quindi salvare l'onore di tutti e per garantire il sereno mantenimento dell'equilibrio interno alla nobiltà. La partecipazione ai *convivia* ed ai banchetti pubblici era l'occasione per stringere legami e formare alleanze attraverso gesti rituali e segni non verbali (dai sorrisi al contatto visivo) allo stesso modo delle negoziazioni verbali; il rituale della resa (*deditio*) con tutte le sue manifestazioni di autoaccusa e implorazione di pietà (formalizzate indossando vesti povere, arrivando a piedi nudi, o anche portando un bastone per la punizione), la prostrazione; il rituale altrettanto teatrale del perdono concesso a seguito della *deditio* con l'elevazione del penitente prostrato; i riti di *clementia*, *miserecordia* e *iustitia* precedenti la stessa cerimonia di incoronazione di un re; la consegna di doni condita di espressioni d'onore e di reciprocità furono altrettanti atti e gesti con cui «he who dominated the rituals also mastered the scene» [111]. Opponendosi alle categorie sociologiche di Weber, Habermas e Cassirer che consideravano i rituali alla stregua di vuote, quando non irrazionali, espressioni culturali, Althoff vi riconosce invece un'elaborata messa in scena nella quale gli eventi risultavano legalmente vincolanti dal momento che gli stessi attori erano testimoni e poiché un pubblico aveva assistito allo svolgimento del rituale e ai portamenti, ai discorsi, ai gesti che lo componevano.

Il punto è che non pare sussista sempre documentazione sufficiente a comprovare quanto sostenuto dallo storico, il quale si muove infatti appoggiando sovente le sue considerazioni su teorie elaborate nell'ambito degli studi di antropologia culturale per le quali la certificazione scritta non è strettamente indispensabile. A nostro avviso, invece, almeno a partire dal XIII secolo, in coincidenza quindi con il lento ma inesorabile passaggio dai patti verbali alle intese scritte, si cercò con insistenza di formalizzare gli accordi memorizzandone i contenuti in formule giuridiche o nella conservazione in carte di giuramenti orali (così, ad esempio, per quanto concerne i patti di alleanza o di *amicitia*). Althoff in ogni caso conclude i suoi ragionamenti mettendo sullo stesso piano, a nostro avviso un po' incongruamente, i comportamenti rituali (che avrebbero avuto di mira il raggiungimento della pace e del rispetto (o del ripristino quando esso fosse stato menomato) del rango sociale), i giuramenti o i trattati [141]. Secondo Althoff, poi, ed è quanto emerge dall'ultimo contributo che compone questa sezione del volume, nei rituali era addirittura compresa, ed accettata, anche una dose di ambiguità. Benché i rituali fossero naturalmente esposti, in ragione della loro stessa natura simbolica, ad essere diversamente interpretati dai diversi attori, secondo lo studioso tedesco la gente medievale non dimostrò mai di percepire tale ambiguità come un problema, ed anzi vi si individuò lo spazio indispensabile per raggiungere il più ampio consenso possibile o comunque un consenso abbastanza ampio da permettere di conseguire la pace e di ripristinare i legami spezzati tra i potenti. In questa visione, paradossalmente, il passaggio dalla dimensione rituale a quella scritta avrebbe ristretto i margini entro cui ricercare il compromesso e la soluzione di confronti

e diatribe. Lo scivolamento verso la disambiguazione propria della diplomazia scritta avrebbe quindi ridotto quel margine di indeterminatezza che sarebbe stata invece, secondo Althoff, una risorsa preziosa per i protagonisti del gioco politico medievale.

Le ultime due sezioni del volume risultano in parte estranee rispetto al tema dichiarato dal titolo del libro. La terza sezione, infatti, affronta la questione della *Rivoluzione Gregoriana* e accoglie i seguenti articoli: *Papal Authority in the High Middle Ages* [pp. 173-188]; *Communicating Papal Primacy: the Impact of Gregory VII's Ideas (11th–13th Century)* [pp. 189-202]; *Examples of Justifying and Rejecting Churchly Violence at the Time of the Gregorian Revolution* [pp. 203-214]. La tematica gregoriana è stata indiscutibilmente, ed in qualche misura lo è ancora, sentita come centrale nella riflessione della scuola germanica, ma dal nostro punto di vista essa ha una relativa attinenza con *rules e rituals* dei *power games* medievali. In ogni caso, i contributi che Althoff aduna sotto l'etichetta gregoriana sono consacrati alla meditazione sull'azione pontificale in quei drammatici e decisivi decenni, sull'uso che si fece dei testi biblici a sostegno delle richieste di Gregorio VII di obbedienza da parte di tutti i vescovi e monarchi, sulle raccolte di diritto canonico (i *Libelli de lite* in special modo) nei quali il partito imperiale organizzò una notevole azione di resistenza alle rivendicazioni pontificie; e infine sul successivo impiego da parte dell'istituzione romana delle rivendicazioni gregoriane per giustificare il ricorso alla violenza in occasione dell'indizione di crociate o nelle dispute con i monarchi europei o ancora per affrontare lo scottante nodo rappresentato da scismatici ed eretici.

Non del tutto afferenti al contesto principale dello studio qui in esame ci sembrano anche gli ultimi contributi inseriti nel volume che recensiamo, e cioè *Do Poets Play with the Rules of Society?* [217-233] e *Heroes Who Break the Mould: Duke Ernst and the Emperor Otto* [234-245]. Si tratta di due saggi di argomento letterario, dai quali emerge nettamente l'affinità tra l'approccio seguito da Althoff nella sua analisi di narrazioni, cronache e lettere medievali, e le riflessioni in materia narratologica e poetica condotte dagli studiosi di letteratura. Nel primo di essi, ad esempio, lo studioso dopo aver esaminato la finzione letteraria nel *Ruodlieb* e nel *Nibelungenlied*, ne conclude alla loro significatività in quanto fonti storiografiche. Lungi da noi ovviamente l'idea di contrastare questa convinzione, certi come siamo che la letteratura rispecchi il sentire sociale e le opere letterarie possano, anzi debbano, assurgere a fonti storiche, ma ci sembra che Althoff anche qui mostri una certa tendenza a sottovalutare l'influsso che i codici comunicativi, le prassi operative, la storia stessa dei testi letterari presi in esame, potrebbe aver svolto nel loro formarsi. A nostro avviso, insomma, lo studioso avrebbe dovuto approfondire la linea di demarcazione che separa la finzione letteraria dalla realtà storica.

Al netto dei dubbi metodologici ed ermeneutici che abbiamo espresso le tesi avanzate da Gerd Althoff risultano tuttavia stimolanti e in più punti hanno gettato una nuova luce su angoli oscuri o fin lì mal intesi delle abitudini e della mentalità medievale e di quella tedesca in particolare.

Restano tuttavia inevase, a nostro giudizio, questioni come il rapporto tra le *Spielregeln* e la rappresentazione che ce ne forniscono i testi letterari o cronisti coevi e la congruenza tra quanto le fonti scritte dicono e quanto noi leggiamo in esse. Si deve poi sottolineare come in questo volume, alla medesima stregua di buona parte della sua produzione Althoff non affronti mai l'insieme delle regole politiche codificate. Ciò nonostante, riteniamo che l'aver egli riconosciuto la relativa utilità di saghe, resoconti e testi letterari al fine della pura ricostruzione storica degli eventi [142], ne metta al riparo l'opera

da ogni accusa di ideologismo e di meccanica applicazione di principi. Diverso discorso ovviamente deve essere fatto quando si pensi alle fonti scritte come a una preziosa miniera di indicazioni per ogni specialista impegnato nelle indagini sulle pratiche politiche e comunicative.

In questo senso, la raccolta di lavori edita da Brill con la consueta perizia si rivela assai utile per l'avanzamento delle nostre conoscenze, così come vantaggiose sono molte delle conclusioni cui Althoff è giunto nel corso dei suoi studi e, se non tutto di esse ci convince a fondo, resta comunque indiscutibile l'apporto che ci è venuto dalla scelta del docente germanico di applicare anche ai documenti storici metodi di indagine importati da campi di studio pur lontani da quanto fin lì era uso della storiografia medievistica tedesca.

La tesi delle *Spielregeln* rimane insomma un affascinante punto di partenza per nuove indagini e l'importanza della svolta culturale imposta da Gerd Althoff e dalla sua generazione di storici è indiscutibile, solo che se ne consideri il ruolo avuto nel processo di riforma della visione nazionalistica che era propria di molta storiografia tedesca.

Rules and Rituals in Medieval Power Games. A German Perspective è in conclusione un buon libro che mette a disposizione anche dei non esperti di lingua teutonica studi storici validi e considerati da molti dei veri e propri capisaldi bibliografici.

Gerardo Larghi

Nel Duecento di Dante: i personaggi, a cura di Franco Suitner, Firenze, Le Lettere, 2020, 412 pp.

La data del 2021 ha impresso un formidabile impulso alla produzione di argomento dantesco: nel novero dei volumi dati alle stampe accanto ai non pochi lavori catalogabili alla voce (bassa) divulgazione o non sempre di buon (o accettabile) livello, altre pubblicazioni meritano di risultare citate in ragione dell'originalità del punto di vista assunto o della qualità dei risultati delle indagini.

Nel novero dei lavori che hanno apportato uno sguardo arricchente sulla figura del poeta fiorentino rientra il volume curato da Franco Suitner, nel quale una quindicina di studiosi sono stati sollecitati a studiare altrettanti personaggi della *Commedia* dantesca.

Un primo notevole elemento caratterizzante del libro che stiamo recensendo è il fatto che esso nasce dalla collaborazione tra filologi, specialisti della produzione dell'Alighieri e storici del XIII e XIV secolo o della storia fiorentina e italiana. L'intervento di così diverse autorità ha consentito di dirigere i riflettori verso anfratti ancora oscuri della *Commedia*; di precisare le innovazioni e le riprese operate dall'Alighieri rispetto alle sue fonti; e più in generale di permettere al lettore di comprendere i motivi che indussero Dante a selezionare nel gran mare della cronaca coeva un personaggio piuttosto che un altro.

L'insieme degli interventi, pensati in origine come conferenze della Società Dante-sca Italiana tenute a Firenze, concorre a comporre un mosaico nel quale la pluridisciplinarietà delle competenze, la molteplicità degli approcci e la diversità metodologica dei singoli contributi rappresenta anche la complessità e la poliedricità del mondo dantesco. I 19 medaglioni ci offrono cioè un grande affresco di quell'articolato e affascinante mondo umano due e trecentesco di cui nella *Commedia* ci fa intravedere i bagliori. Data la complessità dei profili e la ricchezza degli spunti, ci soffermeremo puntualmente solo su alcuni tra essi, pur avvertendo che l'intero libro offre materiale utile a riflessioni e approfondimenti così come di grande profitto appare l'Indice completo dei nomi che chiude il volume fornendo agli studiosi un comodo strumento consultivo.

Il primo lavoro, di Grado Giovanni Merlo, *Il santo: Domenico*, [7-18], è dedicato alla figura del fondatore dell'Ordine dei frati predicatori, vale a dire Domenico di Guzman o da Calaruega. Il Merlo parte dall'assunto che l'Alighieri sembra mancare di ogni interesse per la figura storica del santo iberico. Assai fruttifera in questo senso, e da tenere presente come chiave metodologica per la decrittazione anche degli altri profili indagati nel volume, giunge la considerazione dell'autore secondo cui «tutti i personaggi di Dante sono funzionali» ed è proprio attraverso tale funzionalità che, il Merlo si pone qui sulle orme di un antico e sempre stimolante intervento di Ovidio Capitani, va recuperata la loro storicità [10]. Il Domenico dantesco, quindi, va letto attraverso la specola della lettera apostolica *Fons Sapientiae* in cui Gregorio IX definì la santità del Guzman allo stesso tempo ritagliandogli l'abito della militanza antiereticale, in comune con l'altro campione di quella lotta, Francesco d'Assisi, col quale non a caso compone un dittico che occupa un posto centrale nel compatto complesso teologico e poetico del cielo del Sole. I due *fratres* sono dipinti, da Gregorio ma poi anche da Dante, come i servi che, evangelicamente, vengono inviati all'undicesima ora per ripulire la vigna del Signore devastata dalle *vulpulae* (cioè, sulla scorta della celebre immagine claravalliana, dagli eretici). Il profilo del *miles Christi* Domenico, nella duplice veste di uomo e di santo votato all'impegno militante contro l'eresia, si carica perciò di un'aura apostolica, affiancandosi in tale veste

tanto al gruppo dei Dodici quanto al successore di Cristo, il Papa. L'occasione fu prontamente colta dal poeta fiorentino per inserire nei suoi versi una riflessione sul profetismo domenicano (e di riflesso sulla carica profetica di Dante stesso), sulla sua concezione di quel che era (o avrebbe dovuto essere) la Santa Chiesa, sull'ideale religioso del frate spagnolo [13-15]. Ma soprattutto è l'occasione per l'autore della *Commedia* di storicizzarne l'opera maggiore, cioè l'Ordine da lui fondato, di valutarne i percorsi, le devianze, la corrispondenza tra un'originaria perfezione e un presente di decadenza. Dante non scende in particolari polemici, per quanto la critica ai frati che si dedicano alle scienze mondane (vv. 82-84: Ostiense e Taddeo rappresentano gli studi giuridici e la medicina, redditi e apportatori di gloria secolare) rappresenti un'ottima occasione per contrapporre la figura alla sapienza acquisita dal fondatore «in picciol tempo» grazie al suo «amor de la verace manna» [17]. Insomma, il poeta fiorentino non si occupa del Domenico storico, né i suoi versi hanno alcunché di quella dimensione biografica che invece tanto interessa a noi (e non solo a noi), ma la sua è una chiamata alle armi del santo iberico entro la prospettiva, tutta dantesca, di ritorno ad una *Ecclesia spiritualis* [18]. Opportunamente a questo medaglione segue quello dedicato da Anna Pegoretti a *La suora mancata: Piccarda* [19-37], occasione per l'Alighieri di regolare alcuni conti, poetici e personali, con quel Forese Donati che ne intrecciò (e condizionò) la vita e col fratello di costui, Corso, con cui gli scontri furono di ben altra natura e violenza. A buona ragione, dunque, la studiosa legge il canto III del *Paradiso* in parallelo al XXIV del *Purgatorio*, ove appunto si trova Forese, e al monito con cui lo stesso Forese annuncia la dannazione eterna di Corso: la famiglia dei Donati, che erano, non si scordi, parenti di Dante, viene così ad attraversare l'opera (ma anche la parabola umana) del lirico. La Pegoretti raccoglie le testimonianze biografiche relative a Piccarda, le confronta tra loro e giunge alla conferma dell'intuizione di Lucia Battaglia Ricci, la quale aveva suggerito che la figura fosse da interpretare attraverso il filtro di Chiara d'Assisi: per il desiderio di Piccarda di vestire l'abito della clarisse, ma soprattutto per misurare la distanza tra colei che riuscì a vincere le resistenze familiari e sociali arrivando a indossare l'umile saio francescano, e colei che invece, frustrata da un intervento violento del fratello Corso, si piegò ad un monachesimo tutto interiore [35]. Proprio al principale avversario politico di Dante è d'altronde dedicato l'intervento di Silvia Diacciati, *Il 'barone': Corso Donati* [177-197], e sono pagine nelle quali la studiosa dimostra come la *Commedia* parli anche attraverso i silenzi. Come noto, infatti, Corso è del tutto assente dal Poema, la sua sola traccia consistendo nel profetico accenno foresiano alla sua dannazione. La sua condanna infatti, secondo la legge severa del contrappasso, consiste proprio nell'oblio del silenzio che cala su colui che era perfino troppo noto alle cronache coeve e che troppa fama aveva acquisito nella Firenze di fine Duecento e inizio Trecento per poter aspirare ad un qualche ruolo nel poema che si voleva "eterno" (se non altro perché si occupa di escatologia e di divinità). Le lotte, le vendette, gli scontri, gli odi fiorentini che portarono alla condanna dell'Alighieri contrappuntano tutte le cantiche, ma Corso non è degnato di un profilo. Non vi è neppure l'ombra del grande nemico, la cui sola impronta sono le parole del fratello. A noi sembra infatti che la condanna dantesca si origini proprio dal contrasto tra la cultura dello scontro (come fu quella fiorentina e più in generale medievale) e la cultura dell'odio (che invece contrassegna il percorso personale di Corso): lì ci pare vada individuata la causa prima della *damnatio memoriae* del Donati.

Un notevole distico di riflessioni su temi poetici ci è offerto poi dai contributi di Francesco Zambon, *Il poeta-vescovo: Folchetto di Marsiglia* [39-57] e di Franco Suitner,

Il cantore: Casella [83-102]. Entrambe sono meditazioni che, come peraltro i versi che le hanno ispirate, affrontano il nodo della relazione tra Dante e i trovatori e tra lui e i giullari nel caso del cantore italiano.

Folchetto, come noto, fu figlio di un mercante ligure trasferitosi a Marsiglia e fu dapprima un trovatore per poi vestire l'abito cistercense, divenendo rapidamente abate di un monastero provenzale e poi vescovo di Tolosa, grande avversario di catari e albigesi, fondatore dell'Università tolosana e promotore della presenza minorita nel Sud dell'Occitania. Dante ne fa reagire il profilo al contatto con quello di un altro grande cantore in lingua d'oc, l'Arnaut Daniel che fu *miglior fabbro del parlar materno* nonché l'inventore della sestina e che egli incontra in Purgatorio XXVI. Se Arnaut è il *cantor amoris* che ha però saputo correggersi per tempo e dunque sottrarsi alla condanna eterna, Folchetto da parte sua ha saputo abbandonare già in terra la *passada folor* della *fin'amors* per indirizzarsi verso il supremo oggetto d'amore, Dio [45]. Non a caso Dante, concedendo ad Arnaut il privilegio, raro nella Commedia, di parlare nella sua favella materna, l'occitano, gli fa pronunciare versi che rappresentano un esplicito omaggio a Folchetto: è stato, infatti, da tempo notato (e Zambon ben fa a ricordarlo [45]) che l'*incipit* delle terzine arnaldiane è una citazione assai trasparente di una tra le più fortunate canzoni di Folchetto e che «Tan m'abellis vostre cortes deman, / qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire» rinvia palesemente fin nelle rime a BEdT 155.2 «Tant m'abellis l'amoros pessamens / que s'es vengutz e mon fin cor assire». Folchetto rappresenta cioè quanto di più prossimo potesse esserci all'ideale umano e poetico di Dante, una felice sintesi tra lirica e parola salvifica: è quindi sulla «produzione poetica, sia amorosa che politico-religiosa» [53] di Folquet che Dante ha costruito il ritratto del trovatore. Zambon approfondisce diversi aspetti di questa relazione, individuando inoltre in una preghiera-poesia, *Senher Dieus que fezist Adam*, l'ipotesto di alcuni passi della *Commedia* (finanche del suo pluri-indagato e celeberrimo *incipit*): che poi quei versi siano o meno di Folquet (anche per noi lo sono, a differenza invece della splendida alba religiosa *Vers Dieus el vostre nom*) non è argomento decisivo, posto che Dante poteva invece considerarli tali (o comunque potrebbe aver ritenuto che per i suoi scopi fosse utile pensarli). Folquet sotto questa prospettiva rappresenta quindi il doppio del lirico fiorentino, il quale vide nel marsigliese il suo stesso profilo, quello cioè di un artista che dalle poesie d'amore seppe innalzarsi fino alle vette dapprima della produzione artistica politica e poi di quella religiosa [57].

Attorno all'ambiente (preumanistico e non solo) padovano del primo Trecento, così ben studiato e messo in luce dalla scuola di Giuseppe Billanovich, si è concentrata a sua volta l'indagine di Marcello Ciccuto, *Gli artisti: Cimabue e Giotto* [129-142]. L'analisi dello studioso si concentra sulla interazione tra il fiorentino, Giotto e il Francesco da Barberino che nel contesto patavino realizzò l'*Offiziolo* programmatico ad una nuova sintassi della collaborazione tra parole e immagini «all'interno della scrittura letteraria» [131]. Ciccuto sottolinea il cammino quasi parallelo compiuto dal lavoro nella cappella degli Scrovegni terminato intorno al 1305 e la realizzazione della prima cantica, quell'*Inferno* pensato o meglio, abbozzato, intorno al 1306-1307. L'argomento barberiniano, cioè il valore da assegnare alla testimonianza dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino in relazione alla composizione dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, viene così contestualizzato, collegando la rifondazione del figurare allegorico con quella 'retorica visiva' che accomunò il Barberino e Dante [133]. Sempre intorno all'ambiente patavino ruota il contributo di Giacomo Todeschini, *L'usuraio: Rinaldo Scrovegni* [269-281]: l'incontro nel settimo cerchio dell'*Inferno* con il progenitore della potente famiglia finanziatrice dell'affresco

nella cappella che ne porta il nome è l'occasione per Dante di riflettere sul prestito a usura in relazione al concetto di bene comune e, insieme, sulla natura stessa dell'usura. Le date anche in questo caso sono altamente indicative: nel 1290 muore Rinaldo Scrovegni, nel 1305 si concludono i lavori di affresco, nel 1306 si principia l'*Inferno*. Nel mezzo di questa forbice cronologica si dispongono tutte le drammatiche vicende umane e politiche che coinvolgono Dante, compresa la sua condanna per «baratteria, frode, falsità, dolo, malizia, inique pratiche estorsive, proventi illeciti, pederastia». Rinaldo, si badi, non è condannato direttamente per usura (il termine non compare mai nel canto XVII, quello che lo riguarda), ma in quanto componente di quei soggetti che furono «violenti contro l'arte e la natura e dunque contro Dio». Il loro atteggiamento predatorio rappresentava cioè in sé stesso una minaccia per il *bonum commune civitatis* e non l'usura, ossia il prestare denaro ad interesse, la quale invece di quel peccato era una delle manifestazioni [271]. Il prestito feneratizio non regolato comprovava ed evidenziava il diffondersi di quella ipocrisia che rompeva la *fides* su cui si reggeva il sistema delle relazioni sociali. Tanto più questo canto è decisivo per una lettura del contesto sociale e politico cui Dante guardava quanto più si rammemori che il secondo Duecento fu in larga parte epoca che rivoluzionò gli strumenti finanziari di cui le grandi famiglie disponevano per i propri affari [278-279]: non fu l'attività feneratizia in sé a chiamare la condanna dantesca bensì il *vulnus* portato dal complesso delle attività dello Scrovegni alla cultura condivisa che faceva della *fama* e della *fides* i capisaldi del vivere comune. Restituire i beni *male ablata*, operazione caratteristica di molti testamenti sulla scia peraltro di tanto medioevo, non fu solo una scelta dettata da ragioni morali, quanto invece in molti casi un tentativo di «realizzare e diffondere un'immagine di sé [...] conforme al dettato socio-culturale che prevedeva una fama integra e un'indiscutibile appartenenza rituale e religiosa» [280]. Ma non sempre queste donazioni lavavano il passato: la fama, infatti, era tanto resistente e radicata da accompagnare il colpevole per lunghissimo tempo. Talora, come nel caso di Rinaldo, anche per l'eternità.

Concludiamo questa analisi richiamando le riflessioni di Pasquale Porro, *Il filosofo: Sigieri di Brabante* [102-128], e di Marina Benedetti, *L'eretico: Dolcino* [163-176]. Nel primo lavoro la figura del maestro parigino tratteggiata nel Paradiso che nei secoli e nella critica fu fonte di tanto dantismo esoterico ed ereticante, diviene il punto d'osservazione del Porro intorno al primo tomismo e ai dibattiti che scossero l'università parigina. Tommaso e Sigieri a quell'altezza cronologica erano ancora personaggi dall'aura non sempre e non completamente ortodossa [110-111]. Ricostruendone la fine attraverso un riesame della documentazione disponibile, Porro conclude ad una presenza di Sigieri in Paradiso in quanto filosofo cristiano [121] e addivene a collegare questa sua presenza alla comune tesi sull'intellettualismo etico e sul libero intelletto [127]. Pienamente eretico, invece, e come tale condannato per l'eternità risulta quel Dolcino su cui si è chinata Marina Benedetti. La sua vicenda storica è nota, come nota ne è la tragica fine sul rogo nel marzo 1307: la studiosa però ripercorre il cammino seguito nei secoli dai commentatori, cammino lungo il quale la figura del fondatore dei Nuovi Apostoli è stata caricata dei più diversi significati, senza però mai omettere che a lui Dante guarda non senza una certa simpatia forse anche in ragione della comune «visione escatologica del presente» [167].

I restanti medaglioni sono: Franziska Meier, *L'imperatrice: Costanza* [pp. 59-82]; Giuseppe Crimi, *Gli indovini* [pp. 83-102]; Luca Fiorentini, *I traditori toscani della Caina* [pp. 199-214]; Gabriella Albanese, *Il guelfo sanguinario: Fulcieri da Calboli* [pp. 215-240]; Francesco Pirani, *Il tiranno: Guido di Montefeltro*; [pp. 241-268]; Delphine

Carron, *Il principe 'senzaterra': Carlo di Valois* [pp. 283-306]; Sandro Carocci, *Il papa nepotista: Niccolò III* [pp. 307-326]; Nicolino Applauso, *Il capo della cancelleria imperiale: Pier della Vigna* [pp. 327-340]; Andreas Büttner, *Due imperatori: Rodolfo e Alberto d'Asburgo* [pp. 341-360]; Gian Luca Potestà, *Il personaggio enigma: 'un cinquecento diece e cinque»* [pp. 361-379].

Il saggio si rivela sicuramente utile per la dantistica per ragioni che vanno anche al di là delle principali proposte e acquisizioni qui brevemente illustrate: i singoli profili, infatti, sono affrontati con grande autorevolezza e con saldo rigore bibliografico e metodologico cosicché da ogni medaglione emergono testi, temi e personaggi di volta in volta collocati a un crocevia degli studi sull'*opus magnus* del grande esule fiorentino.

Gerardo Larghi

La chronique de Geoffroi de Breuil, a cura di Pierre Botineau e Jean-Loup Lemaître, traduzione di Bernadette Barrière, annotazioni di Stéphane Lafaye, Jean-Marie Allard, Jean-François Boyer, Robert Chanaud, Catherine Faure, Luc Ferran, Évelyne Proust, Christian Rémy, Étienne Rouziès, Paris, Société de l'Histoire de France, 2021, XCIV+372 pp.

Le pagine che abbiamo tra le mani e che compulsiamo avidamente appartengono a un libro che tanto gli appassionati e studiosi di filologia medievale quanto i ricercatori di storia medievale francese, e limosina nello specifico, attendevano da tempo, cioè un'edizione critica moderna della *Chronique* di Geoffroi de Breuil, conosciuta anche con il titolo di «Chronique de Geoffroi de Vigeois», che è stata pubblicata per i tipi della *Société de l'Histoire de France*.

Del suo autore molto ci è noto: Geoffroi de Breuil fu infatti a lungo priore del monastero di Vigeois nella diocesi di Limoges, e la sua opera è una delle principali cronache del Limosino insieme a quella di Adémar de Chabannes († 1034), di cui vuol essere la continuazione e che precede quella, altrettanto fondamentale, di Bernard Itier († 1225). Certo, anche per Geoffroy come per tanti altri personaggi medievali, non ci è dato di conoscere con precisione la data di nascita, ma la precisa ricostruzione biografica che ce ne forniscono gli autori del volume e che si fonda su tutti i documenti noti e su ogni possibile altra fonte ce ne descrive la vita, situabile tra il 1140 e il 1184, epoca presumibile della sua morte. Geoffroy sarebbe comunque nato a Clermont d'Excideuil, figlio di Pierre di Breuil esponente della bassa nobiltà e di Lucie di Marchat, di una famiglia imparentata con i Lastour. Questa sua origine aristocratica emerge con nettezza nel senso di appartenenza a una schiatta nobile che Geoffroy dimostra in molte parti del suo lavoro, a cominciare dall'interesse che mostra per la sua genealogia di parte materna.

Lo storico fu monaco presso il priorato di La Souterraine per poi entrare nella grande abbazia di Saint Martial a Limoges, ove presumibilmente ebbe modo di accedere alle opere del confratello, e a sua volta autore di opere storiche, Ademaro di Chabannes.

Geoffroy divenne priore di Vigeois: conosciamo anche con precisione la data di questa sua elezione, il 18 giugno 1178, grazie ad una annotazione che egli stesso si premura di inserire nella *Chronica*. Legittimo orgoglio, d'altronde, giacché l'abbazia di *Saint Pierre de Vigeois* era una delle più antiche del Limosino: lì nel VI secolo *Aredius* (poi divenuto *Saint Yrieix*) sarebbe stato iniziato agli studi teologici e lì avrebbe installato 12 monaci. Geoffroy però divenne abate quando ormai l'epoca gloriosa di Vigeois era compiuta e il centro religioso era da tempo entrato nelle dipendenze del monastero di Attane: da lì a poco sarebbe divenuta figlia di Solignac e poi si sarebbe unita al grande monastero di Saint-Martial de Limoges.

Il quadro storico entro cui la *Chronica* di Geoffroy si colloca è quello della vita politica e sociale regionale: le sue annotazioni, infatti, rappresentano una ricca miniera di informazioni e di racconti relativi alle famiglie aristocratiche della zona, agli avvenimenti che coinvolsero i grandi potentati nazionali e internazionali negli eventi locali. Accanto a questa dimensione che non esiteremmo a dichiarare “internazionale”, Geoffroy fu pure un accorto osservatore di quanto avveniva attorno a lui. Le sue pagine sono dense del ricordo di fatti minuti, di episodi apparentemente minori ma cui egli attribuiva un rilevante interesse oppure da cui era stato colpito magari per avervi assistito di persona.

Ovviamente sensibile alle questioni ecclesiastiche, dai suoi scritti emerge il punto di vista di un monaco tradizionale che assiste, con un misto di curiosità e di comprensibile gelosia, all'avvento del nuovo potere rappresentato dai vescovi (non esitando a parlare

della disonestà di alcuni tra essi), e dagli ordini riformati, di cui deplorò l'installazione nel Limosino in concorrenza con i tradizionali insediamenti benedettini. In particolare, invisi a Geoffroy furono soprattutto i cistercensi, nella cui cupidigia di terre egli individuò una fonte inesauribile di diatribe e contestazioni: a causa loro la sua Vigeois si sarebbe trovata «privata di un pezzo di terra dal monastero di Obazine» mentre Arnac avrebbe dovuto «pagare una decima a quello di Dalon».

Come già riferito, nelle sue pagine non mancano le segnalazioni dei grandi eventi internazionali ed in questo caso la sua attenzione va alla politica seguita da Enrico II Plantageneto nel Limosino, alle sue guerre con il figlio Enrico il Giovane negli anni 1182-1183, cui dedica gran parte del Libro II, agli orrori delle guerre franco-inglesi, al suo attacco a Limoges e al terribile incendio che ne seguì.

Particolarmente appassionato alla viscontea di Limoges le considerazioni di questo monaco limosino rappresentano per noi una inestimabile specola sui rapporti familiari e politici tra le diverse dinastie della regione: la genealogia che egli disegna del ramo regnante dei Comborn permette a storici e filologi di conoscere e comprendere con grande finezza scelte e politiche di questa famiglia tanto essenziale nel panorama storico del Limosino medievale.

La medesima interazione tra informazioni di cronaca minuta e grandi avvenimenti è la cifra che presiede alle pagine in cui Geoffroy descrive i preparativi per la partenza della prima crociata (XI secolo) o la strage causata dall'intossicazione da ergotismo che nel 994 provocò migliaia di morti prima che la processione a Limoges con reliquie di San Marziale non fermasse l'intossicazione.

Sotto il rispetto stilistico, forse perché influenzata dal modello di Ademaro di Chabannes, la *Chronica* di Geoffroy presenta alcuni tratti propri di quel *carnet de notes* cui, come ebbe a dire Jean-Loup Lemaître, tanto assomiglia il manoscritto di Ademaro: anche la *Chronica* non esita a parlare di prezzi degli alimenti, delle epidemie, della presenza di un lupo particolarmente pericoloso. Le minute chiose di ordine quotidiano sono presentate in uno stile che, per non essere unico, non smette però di colpire il lettore, composto com'è di frasi brevi e spezzettate che lo apparentano ad appunti e ricordi diaristici.

Geoffroy du Breuil fu indubbiamente, nel contesto culturale medievale e secondo quella cultura, un ottimo storico, ben documentato, senz'altro dotato del senso del divenire e di una notevole attenzione all'azione dell'uomo. La sua *Chronica* rimane quindi un prezioso alleato per i medievisti non solo limosini e più in generale per tutti coloro che sono interessati a quei secoli lontani.

E ciò tanto più ora che ci è dato di leggerla accompagnata da una Introduzione esaustiva e completa e in un'ottima edizione, nella quale il testo è ricostruito sulla base del confronto fra tutti i testimoni esistenti o noti, corredato da glosse precise e puntuali, oltre che bibliograficamente ben documentata. Non si dispone più del manoscritto originale, di cui è fatta però menzione nei più antichi inventari della biblioteca di Saint-Martial a Limoges nel XIII secolo: è da tempo perduto, ma fu copiato più volte nel XVII secolo e fu pubblicato nel 1657 dal gesuita Philippe Labbé nel volume II della sua *Nova Bibliotheca*. Ricostruirne la storia non è stato dunque solo un esercizio di erudizione, ma l'indispensabile premessa all'edizione stessa.

Il volume si apre con il dovuto riferimento a Bernadette Barrière, storica e mentore degli studi sul Limosino medievale, scomparsa alcuni anni or sono e che a lungo aveva auspicato (e lavorato) alla edizione della *Chronica*, senza però aver potuto vedere il frutto della sua fatica. Il suo posto è stato preso da una équipe di studiosi, giovani e meno

giovani: guidati con mano ferma da uno specialista della levatura di Jean-Loup Lemaître, l'hanno completato, in particolare rivedendo la traduzione e uniformando le note. Al progetto ha contribuito anche Pierre Botineau, il quale dedicò all'edizione del Libro I della *Chronica* la sua tesi di dottorato sostenuta all'École des Chartes nel 1964. Il volume uscito da poco ha potuto anche appoggiarsi sulla traduzione dell'opera di Geoffroy che fu intrapresa alla fine degli anni Novanta dalla stessa Bernadette Barrière e dai suoi studenti all'Università di Limoges. Jean-Loup Lemaître, infine, ha curato l'edizione del libro II della cronaca.

All'introduzione storica affidata a Pierre Botineau [XXIX], seguono un capitolo nel quale è ricostruita la vicenda umana di Geoffroy [pp. XXIX-XXXVIII], l'analisi della cronaca stessa (l'epoca di composizione, le sue fonti, la tradizione manoscritta, comprendente la descrizione di tutti i testimoni, siano essi manoscritti o editi [pp. XXXVIII-LXXXVI], le edizioni critiche vere e proprie dei libri I e II [pp. 1-120], la loro traduzione [pp. 121-266], una sezione contenente alcuni documenti come la prefazione di Geoffroy alla *Cronica dello Pseudo-Turpino* e alcuni estratti della corrispondenza tra gli eruditi seicenteschi Duchesne e Peiresc relativi alla tradizione manoscritta della *Chronica* di Geoffroy [pp. 267-280]. Concludono il libro la lista completa dei vescovi, abati, re, duchi, visconti e cosignori citati da Geoffroy [pp. 281-290], una serie di cartine particolarmente utili per situare avvenimenti e riferimenti [pp. 291-293] e quattro indici esaustivi: *Table de l'introduction et du sommaire* [pp. 295-302]; *Table des noms de lieu et de personne* [pp. 303-348]; *Index verborum* [pp. 349-368]; *Index des citations* [pp. 369-370].

Il testo latino è edito sulla base della copia fattane da Duchesne, ma l'editore raccoglie, in un apparato negativo, tutte le varianti provenienti dagli altri testimoni. Le note abbondanti, precise e documentate, affiancano la traduzione e consentono al lettore di non perdersi nei dettagli e di seguire sempre il ragionamento dell'autore medievale.

In sostanza quello che la scuola storica francese ci offre è un volume ricco e stimolante, che ha il merito di riproporre il testo di Geoffroy alla attenzione di storici, filologi e medievisti in genere.

Per i filologi romanzi la cronaca rappresenta infatti una preziosa fonte per la conoscenza dei profili umani di personalità quali Guglielmo IX d'Aquitania, Eble II di Ventadorn o ancora Bertran de Born; ovvero per quanto riguarda la diffusione del catarismo o ancora in merito ad alcuni avvenimenti esemplarmente utilizzati per descrivere il concetto di *largueza*, oltre che per l'uso che Geoffroy fa di sintagmi e lessemi appartenenti al linguaggio quotidiano. Ma soprattutto essa rimane strumento indispensabile quando si voglia avere un quadro preciso e dettagliato della vita di una regione, quella limosina, che fu al cuore del percorso formativo della cultura e della letteratura romanze europee.

Poche le annotazioni che ci sentiamo di aggiungere.

Se non abbiamo mal visto manca, tra le indicazioni bibliografiche relative al trovatore Bertran de Born, il rinvio all'edizione del suo canzoniere curata da Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre: l'oeuvre de Bertran de Born*, Aix de Provence, Marseille, Université de Provence, 2 voll., 1985. A p. LXXXI l'editore avvisa che dagli apparati saranno escluse le varianti testuali presenti nei «divers extraits contenus dans les volumes des collections Dupuy, Duchesne et Baluze [...] soit qu'ils n'apportent rien, soit qu'ils aient été copiés sur des manuscrits que nous possédons déjà», ma riteniamo che meglio sarebbe stato, per ragioni di completezza, se anche queste varianti fossero state comprese negli apparati, magari relegandole in una parte apposita. In generale, comunque, ci pare che l'analisi dei rapporti tra i manoscritti risenta qua e là di una certa corrività, pur se ciò co-

munque non pare inficiare i risultati della ricostruzione ecdotica e la correttezza complessiva del testo edito. Non ci convince, per limitarci a un solo esempio, la scelta di adottare le varianti del testimone E «quand elles paraîtront intéressantes» [LXXXVI], e forse più di qualche riga avrebbe meritato la questione della divisione del testo in capitoli introdotti da titoli che però non appartengono alla redazione originale della *Chronica*.

In definitiva, comunque, non si può che accogliere con grande favore questo lavoro che conferma tutta la vitalità della scuola storica francese, oltre a dimostrare come la complessità di taluni argomenti e l'ampiezza sempre crescente della bibliografia rendano il lavoro d'équipe sempre più necessario quando si vogliono affrontare opere o autori di primaria importanza. Rarissime sono le mende. Consueta l'ottima qualità tipografica della gloriosa *Société de l'Histoire de France*.

Gerardo Larghi

Michel Lauwers, *Labeur, production et économie monastique dans l'Occident médiéval. De la Règle de saint Benoît aux Cisterciens*, Turnhout, Brepols, 2021, 600 pp.

Nella prefazione il curatore del volume, lo storico francese Michel Lauwers, afferma che la ponderosa ricerca che qui presentiamo si propone di fare il punto sulla questione del lavoro nel Medioevo e in particolare sulla sua relazione con il mondo monastico.

Ormai è quasi triviale evocare il monachesimo medievale nella sua (quanto meno ipotetica, alla luce di quanto emerge dagli studi raccolti nella raccolta) dimensione di laboratorio delle forme assunte dal “lavoro” nell’Occidente, e quindi come il motore che sarebbe stato all’origine del processo di “crescita” che caratterizzò larga parte dei secoli di mezzo, soprattutto tra X e XIII centuria.

Il volume è composto di quattordici interventi nei quali si affronta, da diverse prospettive, la questione delle rappresentazioni e delle pratiche del lavoro, in particolare sottoponendo ad analisi i modelli, i regolamenti e le relazioni sociali al lavoro nei monasteri occidentali, dai primi scritti latini e le prime tracce archeologiche fino allo sviluppo degli stabilimenti cistercensi nei secoli XII-XIII: non a caso, infatti, il contributo del curatore, Michel Lauwers, che introduce i diversi lavori, è intitolato *Travail, monastères et rapports de production* [pp. 7-28].

La prima sezione (*Les mots et le sens des activités humaines*, [pp. 29-246]) è consacrata principalmente all’analisi di questioni semantiche e del rapporto tra *verba* e *res* medievali inerenti le attività umane. La aprono le riflessioni di Nicolas Perreaux, *Œuvrer, servir, souffrir. Recherches sur la sémantique des activités laborieuses dans l’Europe médiévale* [pp. 31-80], cui fa seguito il contributo di Isabelle Rosé, *Opus, opera, labor. Les mots et le sens des ‘occupations manuelles’ dans la Règle de saint Benoît et dans ses commentaires carolingiens* [pp. 81-126]. Particolarmente interessante si rivela soprattutto il contributo di Emmanuel Bain, *Paul: un modèle pour le travail des moines? (IV^e-IX^e siècle)* [pp.127-158], il quale dopo aver sottoposto a vaglio critico l’abbondante produzione letteraria medievale relativa alla ben nota affermazione paolina circa l’obbligo per il cristiano, anche quello consacrato, di lavorare, perviene alla conclusione che i versetti dell’*Epistola ai Tessalonicesi* 2, 3, 10, furono certo ripetuti e diffusi, oltre a essere oggetto di esegesi critiche e di studio, ma vennero anche apertamente contestati. L’invito dell’apostolo all’*opus manuum* venne cioè inteso soprattutto come deterrente della pigrizia e come invito a non avere tempo vuoto. Significativa, ci sembra, in particolare la citazione del brano di Bernardo di Clairvaux il quale, nel Sermone 65 sul *Cantico dei Cantici*, evocò le note affermazioni dell’apostolo [154-155], ma per metterle in bocca alle *vulpulae*, cioè agli eretici. Segno forse di una evoluzione che avrebbe riguardato, o meglio, che stava riguardando il mondo monastico nelle sue diverse sensibilità, ma che nel contempo stava sconvolgendo le basi della società medievale. La nuova dimensione urbana e municipale avrebbe dato il via a uno slittamento del senso stesso di lavoro. L’opera manuale stava assurgendo a perno del civile consorzio: «les moines n’en sont plus les acteurs principaux, laissant la place aux prédicateurs itinérants, aux frères mendiants et à leurs adversaires, les hérétiques» [155]. Una nuova fase storica si stava affacciando all’orizzonte, la quale richiedeva risposte differenti rispetto al passato. Fin lì, al contrario di quanto troppo spesso è stato affermato anche da tanta ricerca contemporanea, l’interpretazione del consiglio paolino in chiave di invito alla prestazione manuale era stata guardata con un certo sospetto e aveva anzi suscitato considerevoli

resistenze. È significativo che alla fine ci si sia acconciati a interpretarla come uno strumento messo a disposizione dall'Apostolo al fine di disciplinare la carne e lo spirito attraverso la fatica. Ogni altra intenzione avrebbe infatti rischiato di condurre i monaci in territori considerati rischiosi in quanto potenzialmente peccaminosi: esaltare il *negotium* avrebbe potuto indurre nei religiosi un'attenzione eccessiva verso i beni materiali, quando non addirittura stimolarne la cupidigia e il desiderio di beni e ricchezze [157].

I due saggi successivi si concentrano su questioni di micro-semantica. Se il primo, Ludolf Kuchenbuch, *Opus, labor, ars, merces, servitium, ou un quintette sur le banc d'essai. À propos de la sémantique du « travail » dans la Schemata diversarum artium (vers 1122-1123)* [pp. 159-184], indaga soprattutto il testo mediolatino della *Schemata diversarum artium* a partire dall'evoluzione che il significato di *labor* fece registrare lungo i secoli dell'età di mezzo, l'autrice del secondo articolo Stéphanie Le Briz-Orgeur si concentra su *Étymologie et les usages de mots désignant le « travail » en langue d'oïl (XI^e-XVI^e siècles)* [pp. 185-245]. Il suo contributo torna sul discusso problema delle origini etimologiche di *travail* mettendo al centro della riflessione critica la proposta avanzata da André Eskénazi di identificarne l'origine in TRIPALIUM. Il metodo seguito è quello di riesaminare la presenza del lemma in opere in lingua d'oïl sparse nell'arco cronologico di due secoli e provenienti da ambienti e regioni diversi. Il lavoro è assai approfondito e si tratta certamente di un'ottima indagine di micro-semantica. L'autrice vi passa in esame testi lirico-narrativi quali il *Milun* e *Yonec* tra i *Lais* di Maria di Francia, nonché le opere in lingua volgare d'oïl frutto del talento artistico di quattro monaci cistercensi: Thibaut de Marly, Elinando di Froidmont, l'anonimo della *Estoire du Graal*, Guillaume de Digulleville. Si disegna così davanti ai nostri occhi una parabola evolutiva assai cospicua e densa di stimoli per filologo romanzo. Tra il 1155 e il 1185, secondo quanto emerge dall'indagine, si sommano le testimonianze di un impiego transitivo del verbo *travailler* utilizzato per designare l'azione di qualcuno che procura danni ad un altro soggetto [200] ovvero l'azione di chi infligge ad un proprio simile una brutalità insopportabile per un uomo non adulto e non in forze [201]. Thibaut risulta essere stato uno dei primi ad aver impiegato *travailler* per designare le sevizie corporali sopportate da Cristo sulla croce [203]. In Elinando di Froidmont la sola occorrenza del predicato in questione risulta piuttosto banale e perfettamente in linea con quello del suo predecessore e confratello [pp. 204-205]. Lungo lo stesso solco dei suoi confratelli si pone anche l'autore della *Estoire du Graal*, il quale comunque parrebbe aver conosciuto anche un impiego riflessivo di (*soi*) *travailler* nella accezione di «exercer son métier / faire son travail» [207], ma soprattutto le occorrenze del verbo parrebbero testimoniare di un iniziale impiego del predicato entro una sfera professionale [pp. 212-213]. Tirando le somme di quanto emerso in questa prima parte del lavoro, Le Briz-Orgeur ne conclude che l'ambiente monastico non mostra di aver usato *travail* e *travailler* nella loro accezione moderna [217]. Nella seconda parte della sua notevole ricerca, la studiosa dapprima allarga lo sguardo ai termini con cui maggiormente i quattro autori designarono «ce que les modernes entendent par travail(ler)» e in particolare i lemmi «servise, labo(u)r et oevre» [pp. 217-233] per poi anatomizzare le altre voci impiegate, sia pure più raramente, con questo particolare valore [pp. 235-241]. Si segnala al proposito che il sostantivo *amenistreur* risulta impiegato con l'accezione di 'amministratore, distributore' già nel canzoniere del lirico occitanico Guilhem de l'Olivier d'Arles, attivo tra il 1204 e il 1228 circa in Provenza. Le dense pagine offerte agli studiosi da Le Briz-Orgeur risultano in sostanza particolarmente utili e dimostrano l'importanza che questi studi assumono quando si voglia portare nuova luce su aspetti non secondari della

civiltà medievale.

I contributi che formano la seconda parte del volume discutono di *Organisation du labeur et exploitation des ressources* [pp. 247-373], e lo fanno ricorrendo a scandagli di diversa sensibilità, usando cioè dell'indagine documentale e della raffinata e innovativa applicazione di strumenti informatici, ma passando per le analisi spaziali e posdittive già positivamente sperimentate in campo archeologico. Il lettore ne trarrà precise indicazioni ed analisi relative ad ogni aspetto della relazione fra uomo e ambiente, nonché ammaestramenti utili alla conoscenza ed alla comprensione di tante scelte operate dalle comunità umane del passato. Scorrono sotto i nostri occhi, così, i nomi, e la vita quotidiana di soggetti e di intere comunità monastiche disperse un po' in tutta Europa, così come le *corvées*, le *operae manuales*, le *prestationes*, le *pensiones* e le *exactiones* in cui essi furono coinvolti.

In questa direzione ci sembra rivesta un peculiare interesse, anche per il romanista, il contributo con cui si apre la terza sezione del volume (*Une révolution cistercienne?* [pp. 375-554]), e dedicato da Cécile Caby a *Les cisterciens aux champs: une controverse monastique du XII^e siècle* [pp. 377-402]. Nello scritto la storica transalpina ritorna sul vetusto ma mai esaurito problema del ruolo che i lavori manuali ebbero presso i monaci bianchi e delle polemiche suscitate dalle novità e dagli atteggiamenti introdotti dai tonsurati seguaci del modello di santità predicato da Bernardo di Clairvaux. L'analisi delle fonti consente alla studiosa di mettere in luce come le attività manuali siano state deputate a strumento per determinare la superiorità di una forma di vita regolare sulle altre [378]. I concetti, determinanti, di economia del dono, lavoro agricolo, *opus Dei* entrano in gioco in una relazione che coinvolge i beni necessari *ad victum et vestitum* tanto quanto il culto divino *pro cunctis benefactoribus suis*, il solo e vero *labor* che fosse indiscutibilmente assegnato ai monaci. La polemica che emerge dalle pagine della Caby è quella, così antica e così moderna, tra chi, e in quell'epoca furono i cistercensi, interpretava alla lettera il testo sacro (nel caso specifico la regola benedettina), e chi invece, come i cluniacensi, si affidava ad una interpretazione delle norme. Non fu quella però solo una disputa teologica destinata a dirimere la diatriba tra chi accusava gli altri confratelli di un'eccessiva (o minore) aderenza allo spirito delle *origines*, giacché in quel duello si affrontarono due concezioni dell'economia: una più tradizionale, rappresentata dall'economia del dono e fondata sulla circolazione delle libere elargizioni tra laici e monaci, ed un più evoluto modello di economia produttrice ma non tesaurizzatrice, pensato in funzione del consumo (monastico) tanto quanto della distribuzione caritatevole, e quindi in qualche misura anticipatrice della rivoluzione francescana [pp. 388-390].

Il lavoro agricolo comunitario divenne una sorta di compensazione della povertà volontaria e questo dato ben spiega l'evoluzione semantica del termine *labor*, mutazione di cui danno chiaramente testimonianza le parole stesse di San Bernardo «labor in tribus consistit: in vestium et ciborum asperitate, in labore manuum et in assiduitate vigiliarum» [391, n. 52]. Secondo le affermazioni del *doctor mellifluus* il *labor* agricolo era dunque unitivo della *familia* monastica in quanto comunitario. In altri termini il *labor* agì da spartiacque tra due differenti visioni ecclesiologiche, tanto che i cistercensi arrivarono a concepirlo non più in relazione al solo autosostentamento, ma anche in funzione di una redistribuzione dei beni e di una ricerca comunitaria della perfezione [pp. 400-401]. Le conclusioni di Cécile Caby vanno comunque inquadrare entro una realtà che faticava a liberarsi delle strutture sociali del passato, come dimostra un altro contributo contenuto nel volume che recensiamo, vale a dire quello offerto da Didier Panfili, *Les convers cister-*

ciens: frères ou serfs? Du discours à la pratique sociale (vers 1130-vers 1230) [pp. 403-457]. Analizzando i cartulari sopravvissuti ai guasti del tempo e provenienti dai monasteri del Sud-Ovest della Francia, lo storico parigino attenua di molto la consueta immagine ideale dei monasteri come luoghi nei quali le differenze sociali si attenuavano fino quasi ad annullarsi. I conversi, infatti, come risulta da una pluralità di indicatori, faticarono a farsi riconoscere come pari dei monaci. Li si chiamava *fratres* ma il linguaggio utilizzato nei loro confronti li escludeva da ogni parentela spirituale o orizzontale [411], laddove il loro stesso reclutamento sembra invece privilegiarne la provenienza dalle *élites* paesane [421]. La condizione di subalternità non dipese però dal concetto di *servitium*, anche perché in fondo tra XI e XII secolo tutti gli uomini, anche il Papa e l'Imperatore, erano considerati come inseriti in legami di dipendenza, fosse pure da Dio, ma non può essere considerato secondario che la formula «amare et servire» utilizzata nei giuramenti di omaggio servile compaia anche nei riti propri dell'entrata dei conversi in monastero. Ad essi risultavano vietati atti liturgici quali il sedersi nel coro o la partecipazione a momenti decisivi della vita della comunità come l'elezione dell'abate, perché il loro status sociale era comunque inferiore, equiparandoli a coloro *qui monachi non sunt* [433]. La complessità semantica legata alla nozione di *servitium* risulta così decisiva per comprendere lo status dei *fratres conversi*: se tutti, che fossero *milites* o villani, erano comunque tenuti all'obbedienza, per il loro servaggio essi erano apparentati (o li si apparentava) piuttosto alle *élites* paesane che non ai rampolli delle famiglie aristocratiche [pp. 445-446].

Altrettanto stimolanti risultano gli apporti che riguardano le raffigurazioni del *labor* nei manoscritti cistercensi e che completano questa parte del volume: le indagini di Alessia Trivellone, *Le labor manuum dans les miniatures de Cîteaux à l'épreuve de l'exégèse*, [pp. 457-518]; e di Stéphanie Le Briz-Orgeur, *Représentations d'activités de production dans l'œuvre vernaculaire de quelques poètes cisterciens des XII^e-XIV^e siècles* [pp. 519-553], comprovano come il concetto di lavoro fosse articolato e quante dimensioni storico-sociali esso attraversasse.

Chiudono il libro due contributi assai stimolanti in chiave di storia delle idee: si tratta degli interventi di Alain Rauwel, *Ordonner le monde: le mythe du moine civilisateur entre histoire et apologétique*, [pp. 557-568], e di Patrick Henriot, *Le monachisme n'est pas un humanisme. Un devoir inédit du jeune Adalbert de Vogüé sur le travail des moines (mai 1949)*, [pp. 569-598]. In entrambe le riflessioni trovano largo spazio i contenuti del dibattito storiografico che si accese tra XIX e XX secolo intorno alla figura del «moine civilisateur» e all'ideale del «travail monastique»: concetti che sono ormai passati in giudicato e che rinveniamo ripetuti sia pure con una certa dose di incoscienza critica in studi anche di significativa scientificità ma che ormai sappiamo essere solo in parte corrispondenti alla realtà medievale.

Ben stampato, ricco di utili illustrazioni che sorreggono lo sviluppo della riflessione degli autori, parchissimo di mende tipografiche, il libro uscito nella *Collection d'études Médiévales de Nice* di Brepols fornisce materiale di riflessione allo storico medievalista tanto quanto al filologo romanzo o allo specialista di teologia e di storia economica e si candida a divenire strumento indispensabile per ogni futura indagine sul tema del concetto di lavoro nel medioevo.

Gerardo Larghi

www.medioevoeuropeo-uniupo.com



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIPARTIMENTO DI
LINGUE, LETTERATURE E
STUDI INTERCULTURALI



UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE