



edioevo



uropeo

RIVISTA DI FILOLOGIA E ALTRA MEDIEVALISTICA



7/1 - 2023

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

Deborah Bindani, Ilaria Degano, Sandro Baroni, Maria Pia Riccardi, <i>Procedimenti per tintura dei tessili nel ms. 1939 della Biblioteca Statale di Lucca (XIV sec.)</i>	5
Luca Gendolavigna, <i>Da 'trascinare' a 'rubare' - Il riciclo semantico nello svedese in chiave diacronica: il caso di baxa</i>	33
Sébastien-Abel Laurent, <i>Le troubadour Marcabru dans la tourmente du schisme de l'antipape Anaclet II (1130-1135)</i>	43
Silvia Muzzin, <i>Il frammento di rosone scolpito di Palazzo San Francesco a Domodossola e il suo contesto</i>	63
Davide Nobili, <i>Un asceta dell'India tra le metope del Duomo di Modena: un'ipotesi interpretativa</i>	103
Rosella Tinaburri, <i>L'impiego di geongordōm nella Genesi B</i>	113
Recensioni:	
Francesco Zambon, <i>Il fiore inverso. I poeti del trobar clus</i> , Trento, Luni, 2021 [Gerardo Larghi]	127

Procedimenti per tintura dei tessuti nel ms. 1939 della Biblioteca Statale di Lucca (XIV sec.)

ABSTRACT: Ancora non pienamente esplorata, interpretata e valutata, la letteratura tecnica medioevale relativa alla tintura sembra offrire importanti, quanto necessarie, integrazioni nel confronto con altra documentazione già nota, pure fondamentale e basilare, per la ricostruzione del contesto storico delle tecniche tintoriali. Nella prospettiva appena delineata si propongono due brevi opere, approssimativamente databili, nella forma latina, tra la seconda metà del secolo XIII e il principio del XIV. Entrambe sono testimoniate in un manoscritto, il codice 1939 della Biblioteca Statale di Lucca. Alcuni elementi inducono a riflettere sulla possibilità che entrambe le sequenze di ricette possano derivare da testi particolari del mondo arabo-islamico. Si tratta di raccolte di istruzioni varie che sono difficili da inquadrare in un vero e proprio genere letterario e sono principalmente pertinenti alle pur varie, ed anche differenziate, attività dei *Banū Sāsān*: i mendicanti e girovaghi. La traduzione di queste opere introdusse nel mondo europeo saperi pratici e tradizioni di conoscenze che fino a quel momento erano rimaste ai margini della trasmissione scritta in lingua latina, ovvero della riflessione scientifica dell'occidente. Ovatta di cotone, seta selvatica, sono fibre che si aggiungono, in questi testi, alle più diffuse seta e lana. Procedimenti di tintura minerale e tintura vegetale rendono conto di prassi meno consuete rispetto a quelle tracciabili nelle fonti scritte legate agli ambienti corporativi delle maggiori città europee.

ABSTRACT: Still not fully explored, interpreted and evaluated, the medieval technical literature relating to dyeing seems to offer important, as necessary, additions in comparison with other already known documentation, also fundamental and basic, for the reconstruction of the historical context of dyeing techniques. In the perspective just outlined, two short works are proposed, roughly datable, in the Latin form, between the second half of the thirteenth century and the beginning of the fourteenth. Both are witnessed in a manuscript, the 1939 code of the Lucca State Library. Some elements lead us to reflect on the possibility that both sequences of recipes could derive from particular texts of the Arab-Islamic world. These are collections of various instructions that are difficult to classify in a real literary genre and are mainly pertinent to the albeit varied, and even differentiated, activities of the *Banū Sāsān*: the beggars and wanderers. The translation of these works introduced into the European world practical knowledge and traditions of knowledge that until then had remained on the margins of written transmission in Latin, and of Western scientific reflection. Cotton wadding, wild silk, are fibers that are added, in these texts, to the more widespread silk and wool. Mineral dyeing and vegetable dyeing processes account for less usual practices than those traceable in written sources linked to the guild environments of the major European cities.

PAROLE-CHIAVE: tintura, Banū Sāsān, ms. 1939 Biblioteca Statale Lucca, ricette, Pseudo Alberto Magno

KEYWORDS: Dyeing, Banū Sāsān, ms. 1939 Lucca State Library, Recipes, Pseudo Albert the Great

Nel recente svolgimento della VI edizione del convegno «Il colore nel medioevo» di Lucca, dedicato in questa occasione all'ambito tessile,¹ alcuni contributi hanno evidenziato le potenzialità della varia e vasta documentazione inerente all'arte della tintura medioevale. Sia nell'ambito delle fonti archivistiche (statuti dell'arte, registri mercantili, inventari etc.) sia tra quelle più squisitamente letterarie (trattatistica tecnica, prescrizioni erratiche e ricette per tinte) l'analisi della parola scritta, unitamente all'analisi archeometrica, può svolgere un ruolo determinante nell'odierna comprensione di questo comparto che produsse manufatti d'uso straordinari, ma sovente, per loro natura, di difficile o problematica conservazione nel tempo.

1. Differenti ambiti e registri della letteratura tecnica inerente alla tintura

L'arte della tintura rappresentò certamente un settore traente nella economia della civiltà del basso medioevo europeo, capace di generare importanti ripercussioni nel linguaggio, sia specialistico sia corrivo, nelle rappresentazioni figurative, nel costume e nelle norme sociali, nei codici di comunicazione non verbale, e si può dire, quindi, attraverso questi ambiti di risonanza, nello stesso immaginario medioevale.

Ancora non pienamente esplorata, interpretata e valutata, la letteratura tecnica a riguardo sembra offrire importanti, quanto necessarie, integrazioni nel confronto con altra documentazione, pure fondamentale e basilare, per la ricostruzione del contesto storico. In una prospettiva multidisciplinare, infatti, la lettura e la sinossi delle differenti tipologie di quest'ultimo genere di fonti sopra citate si presta a una prima considerazione. È palesemente visibile un consistente *gap* tra quelli che potremmo definire i procedimenti impiegati nelle pratiche più qualificate, eseguiti con materie coloranti di costosa importazione, destinati alla commercializzazione e distintivi dei consumi di una *upper class*, e procedure, usi e produzioni più diffusi e correnti, realizzati in ambiti più ristretti, se non proprio di uso familiare, e comunque, rivolti a consumi maggiormente circoscritti, ma nella complessiva incidenza quantitativamente apprezzabili.

La varia e vasta letteratura tecnica inerente le pratiche tintorie sembra infatti registrare due livelli o registri distinti di comunicazione, credibilmente corrispondenti a questi due specifici ambiti evidenziati: il primo, legato alle differenti corporazioni² coinvolte (Arti della seta; della lana; dei tintori, etc.), il secondo, seppure più eterogeneo, rivolto

¹ Atti in preparazione a cura di Antonella Paola Andreuccetti e Deborah Bindani, presso l'Istituto Storico Lucchese, Sezione Colore. Lucca.

² Il più antico regolamento autonomo destinato a stabilire una serie di norme per l'esercizio della tintura fu steso a Rialto nel 1243 e dodici anni dopo avremo a Lucca un analogo statuto, in cui, peraltro, sono evidenti punti di contatto con quello veneziano (Guerra 1864). Una sintesi della storia dell'affermarsi dei sistemi corporativi in ambito tintorio nelle città italiane si trova in Brunello (1973: 134-144).

alla trasmissione di un sapere tradizionale, destinato all'applicazione in tutti quegli ambiti che potevano esulare da quelli severamente soggetti alle rigide normative dei paratici. Tra questi, in primo luogo, le varie produzioni a carattere ed uso privato, le produzioni di ordini religiosi e a scopo liturgico, le produzioni dei centri periferici non pienamente soggetti alla giurisdizione territoriale cittadina e ovviamente quelle di autonomie e regni dove ancora le norme corporative erano inosservate o assenti.

Focalizzando l'attenzione, peraltro anche comprensibilmente, su forme trattatistiche di maggiore qualità letteraria e migliore strutturazione, le edizioni di trattatistica tecnica riguardanti l'*ars tintoria* medioevale hanno privilegiato, nella quasi totalità dei casi, opere legate agli ambienti corporativi di rilevanti centri mercantili,³ quali Firenze, Venezia e Genova. In questo modo, a fronte di procedure ampiamente descritte e del sapere inerente alle più redditive e stabili sostanze coloranti, sono passati in ombra saperi tradizionali e impieghi di coloranti nostrali di indubitabile rilevanza ed anche ampia diffusione. Un intero ambito del sapere tintorio, quello della tintura minerale, praticata fin dall'antichità classica, ha potuto così sfuggire all'attenzione degli studiosi, al pari di materie coloranti d'origine vegetale allora note ed impiegate anche per secolare tradizione orale.

Le stesse maggiori fonti edite possono essere meglio comprese, come in un chiaro-scuro, se contestualizzate in questo più ampio quadro; al pari di alcune relative limitazioni suntuarie ed altre simili documentazioni. Le norme e le procedure fissate o suggerite in questi testi sono espressione di complicati interessi e dell'esigenza di favorire i commerci e le tecniche legati alle più preziose merci di esportazione, ma non restituiscono pienamente un ritratto esaustivo delle conoscenze e della situazione delle pratiche tintorie medioevali.

2. Il codice ms. 1939 della Biblioteca Statale di Lucca nella storiografia

Nella prospettiva appena delineata si propongono qui due brevi opere, approssimativamente databili nella forma latina attuale tra la seconda metà del secolo XIII e il principio del XIV. Queste, nel mondo della tintura, appartennero a quel coro di voci che rappresenta, appunto, l'altra faccia della medaglia. Entrambe sono testimoniate in un manoscritto, il codice 1939 della Biblioteca Statale di Lucca per molti aspetti già noto agli studiosi grazie alla segnalazione e ai pionieristici e reiterati studi di Romano Silva (1978, 1983, 1995).

Preceduto solo da alcune prime, ma assai scarse, citazioni,⁴ lo studioso lucchese dedi-

³ Cfr. ad esempio Gargioli (1868) e (1980), Rebora (1970), Ghiara (1970) e (1976).

⁴ La prima descrizione nota di questo codice, a parte la scheda manoscritta del catalogo della Biblioteca Statale di Lucca compilato nel 1877 da Leone Del Prete, si trova nell'*index* dei codici latini della Biblioteca di Lucca (Mancini 1900) in cui l'opera viene inquadrata come *praecepta alchimie vel artis medicae*. Una breve notizia comparirà quattro anni più tardi su «La Rassegna Lucchese», dove verranno già

cò a questo codice ampi e successivi studi, pubblicando complessivamente quasi un centinaio delle oltre duemila prescrizioni contenute nel manoscritto. Silva, a cominciare dall'articolo di presentazione *Chimica tecnica e formule dei colori nel manoscritto lucchese 1939 del sec. XIV* pubblicato in «Critica d'Arte» nel 1978, produsse un primo sommario elenco degli argomenti del codice. La sua attenzione si focalizzò qui sulle ricette per colori e tinture (ne trascrisse 67) e prescrizioni destinate alla precoce produzione di polveri piriche, con relative notizie sulla fabbricazione di bombe e fuochi d'artificio (ne trascrisse 2). In questo primo studio vennero evidenziati alcuni aspetti linguistici che, secondo Silva, consentivano di inquadrare il testo in un ambito geografico abbastanza definito: in varie occasioni nei testi trascritti affiora, infatti, un sostrato linguistico settentrionale che traspare dalla scarna fraseologia latina (*brusato, zallo, botola, zenziana, bambazo...*). Questa constatazione consentì allo studioso di supporre che questo ricettario dipendesse da fonti dell'Italia settentrionale, oppure che il compilatore avesse lasciato traccia della propria area linguistica nel trascrivere o fissare sulla carta informazioni anche orali.⁵

Silva, pur brevemente, tornerà ancora sull'argomento nel catalogo della mostra lucchese *Il secolo di Castruccio* (Silva 1983), mentre in seguito pubblicherà altre sei ricette, tratte dal manoscritto, nel proprio contributo in occasione della prima edizione delle Giornate di Studi dedicate a «Il colore nel medioevo» a Lucca (Silva 1996), da lui concepite, promosse e organizzate con il sostegno dell'Istituto Storico Lucchese e dalla Scuola Normale Superiore di Pisa. Con il titolo *Il colore dell'inganno: gemme, perle, ambra, e corallo artificiali secondo un manoscritto del XIII secolo*, viene ripresentato da Silva il codice e descritto come ricettario tecnico compilato dalla comunità domenicana per raccogliere sia precetti direttamente utilizzabili nel laboratorio del convento, sia ricette più antiche che tramandavano, talvolta, anche metodi fantasiosi e impraticabili. In tale occasione l'autore sottolineò che la tradizione di questo genere di testi non consente d'istituire relazioni assolutamente sicure tra l'ubicazione geografica dei codici di tecniche e manufatti che le attestano in una determinata area territoriale. I manoscritti tecnici medievali, infatti, secondo Silva non riflettono esclusivamente esperienze locali e circoscritte nel tempo, ma piuttosto tramandano antico sapere, di cui talora era perduta la pratica, trasmesso più per autorità della fonte che per motivi di vera e propria utilità.

Nelle medesime Giornate di studi «Il colore nel medioevo», Francesca Tolaini (1995) presentò un altro manoscritto miscelaneo del XV secolo, inedito, conservato pure nella

sottolineate l'importanza del codice e la conseguente necessità di una trascrizione del testo. Il manoscritto venne inoltre censito da Rozelle Parker Johnson (1937) quale testimone di tre prescrizioni (cc. 29v; 58v; 59r) della tradizione del testo di *Mappae clavicula*.

⁵ Secondo Silva le tracce linguistiche, in base ad alcuni elementi lessicali e nonostante la presenza di due ricette in lingua francese (nn. 579 e 580 alle cc. 26v e 27r), sembrano complessivamente riconducibili all'areale veneto.

Biblioteca Statale di Lucca.⁶ Questo contiene quasi integralmente e quasi nella medesima sequenza molti testi contenuti nel ms. 1939, con l'eccezione di un trattatello di colori, il cosiddetto *Scripta Colorum*, che la studiosa analizzerà in seguito più in dettaglio (Tolaini 1995b). Con accurato metodo filologico Tolaini dimostrò come i due manoscritti lucchesi non derivino l'uno dall'altro, ma entrambi, indipendentemente, discendano da un antecedente comune.

Ancora nel medesimo simposio Baroni (1995) aggiunse alcune precisazioni relative a questo manoscritto lucchese, in margine ad un intervento di generale carattere metodologico. Sottolineando l'importanza della ricerca delle fonti letterarie nei trattati tecnici, l'autore, con lo scopo di esemplificare la genesi e la complessa stratificazione di alcuni manoscritti, discusse il caso del Ms. 1939 della Biblioteca statale di Lucca. Rilevando anzitutto il carattere fortemente composito di questo codice, vi riconobbe e individuò un primo nucleo di opere:

- c. 1r *Ars sive doctrina hermetis...de trasmutazione omnium metallorum*⁷
- c. 1v *Capituli Hermetis sapientis de arbore quo dicitur borissa*⁸
- c. 2r *Queritur utrum unius metalli possit venire in aliud et trasmutari*⁹
- c. 2v *Haec sunt virtutes aquae vite*¹⁰
- c. 2v *Aqua vite alia simplex alia composita*¹¹
- c. 3r *Aqua vite bona sana et multum utilis*¹²
- c. 3v *Virtutes aque vite in prima distillazione ardet et non comburit*¹³
- c. 4r *Haec sunt virtutes rosmarini*¹⁴
- c. 4r *Potus et unctio faciens dormire cito illum qui vigilat*¹⁵
- c. 31r *De vinis*¹⁶
- c. 52r *Ad fundendum cristallum*¹⁷
- c. 59r *Capitulum hoc est ex libro Artephi philosophi*¹⁸
- c. 72v *Littera de sanguine*¹⁹

⁶ Lucca, Biblioteca statale, Ms. 1075. Codice cartaceo, di piccolo formato, di origine totalmente incerta, vergato in scrittura notarile da un solo copista, probabilmente lucchese.

⁷ Lucca, Biblioteca Statale, Ms. 1075.

⁸ Biblioteca Riccardiana, Firenze, Ms.740; Lucca, Biblioteca Statale, Ms. 1075.

⁹ Londra, National library of Medicin, Ms. 15 (associato a scritti di Egidio Romano).

¹⁰ Trattato sull'acquavite attribuito a Taddeo Alderotti: cfr. Thorndike-Kibre (1963: 608) e Nardi (1937); attestato anche in Lucca, Biblioteca statale, Ms.1075.

¹¹ Anonimo non identificato.

¹² British Museum di Londra, Sloane 75; Lucca, Biblioteca statale Ms.1075.

¹³ Lucca, Biblioteca statale, Ms.1075.

¹⁴ Cfr. «Ambix» V, 1956.

¹⁵ Raccolta di prescrizioni per narcosi forse connesse alla attività di Teodorico Bergognoni.

¹⁶ Attribuito a Maino Mainardi o ad Arnaldo di Villanova. Testo in *Arnaldus Villanovani* (1505) e (1585).

¹⁷ Trattato anonimo sulla fusione del cristallo. Oltre a questa, che è la più antica copia, si conoscono: Oxford, Bodleian Library ms. Canonici 128, XV sec.; Modena, Biblioteca Estense, ms. a T.7.3, XV sec. Si veda in proposito Baroni-Riccardi (2021: 33-36) e Baroni (2023).

¹⁸ Parte iniziale del libro di Artefio (Artephius 1986, 1990).

¹⁹ La *Littera de sanguine*, indirizzata a Jacopo da Toledo, è comunemente attribuita ad Arnaldo da Villanova.

Nell'opinione di Baroni l'insieme di queste fonti testimoniava l'opera di un aggiornato raccogliatore, attivo in ambito domenicano e con prevalente interesse per le conoscenze di medicina. L'attenzione per i trattati medici, come quello sull'acquavite, ma soprattutto la raccolta di varie ricette sui sonniferi e gli anestetici, posta quasi all'inizio del codice, può forse ricondursi all'attività e agli interessi di Teodorico Borgognoni, medico domenicano, attivo alla fine del XIII secolo e documentato in quello stesso convento di San Romano da cui il nostro manoscritto proviene. Niente di più probabile quindi che il codice altro non sia, almeno in parte, che una posteriore compilazione o copia di alcune delle opere già in possesso o disponibili al Borgognoni, alle quali si volle a un certo punto dare una veste unica. Proprio uno di questi libri, "antenato comune", darà origine in seguito anche al ms. 1075 della Biblioteca Statale di Lucca, come evidenziato da Tolaini.

Più recentemente, fondamentale ai fini della definizione della composizione interna del manoscritto lucchese è stato il contributo di Isabella Della Franca apparso nel 2016 in un numero monografico della rivista «Studi di Memofonte» (Della Franca 2016). L'autrice, nel primo dei due contributi da lei proposti in questa occasione – entrambi dedicati alla pubblicazione di brevi opere inerenti alla decorazione del libro e trasmesse dal ms. 1939 – fornisce una descrizione interna del codice che ne evidenzia la struttura evidentemente composita. Vi riscontra infatti ben cinquantadue distinte opere, di cui diciassette note anche attraverso altri testimoni. La restante parte è invece facilmente individuabile attraverso l'analisi letteraria. Della Franca concorda nella supposizione che il manoscritto «sia stato composto da un attento raccogliatore» pratico degli studi medici, «disponendo di testi circolanti nell'ambiente universitario di stampo medico scientifico».

2.1. *Un codice rappresentativo di una geografia culturale*

Rimandando, per motivi di spazio, la piena e completa descrizione dei contenuti del codice al contributo di Della Franca (2016), ci rendiamo conto di avere nel ms. 1939 un complesso testimone, da solo capace di rappresentare gli interessi medico-scientifici e l'orientamento generale di raccolta e fruizione di testi di questo tipo da parte di un esponente di una generazione di studiosi sostanzialmente di nuovo genere.

Ciò che colpisce di questo codice, e che bene intuì Silva, proponendolo all'attenzione degli studiosi, è l'attitudine prevalente del raccogliatore ad osservare e prendere in considerazione elementi pratici registrati e curiose esperienze dalla cultura scritta, e forse in parte anche orale, a lui contemporanea.

Mutamenti sociali ed economici avevano già da tempo favorito l'accesso al sapere da parte di personalità provenienti da ceti e classi di recente affermazione. Gli ordini mendicanti accolsero figli di mercanti ed artigiani che portarono con sé un'attitudine diversa rispetto a quella dei secoli precedenti. Le lezioni e gli scritti di Alberto Magno avevano segnato

l'ingresso nel mondo universitario di argomenti di indagine e testi che in precedenza non sarebbero stati accolti con eguale favore ed interesse. Tra le fila degli studenti si era affermato e consolidato uno sguardo più spregiudicato, atto a registrare e prendere in considerazione saperi e attività umane, precedentemente ritenute servili ed anche, per preconetto, indegne delle attenzioni uno studioso.

Quello che possiamo osservare attraverso il ms. 1939 di Lucca è proprio lo sviluppo e la piena maturazione di questo cambiamento che in qualche decennio si era arricchito di contributi e favorevoli occasioni di scambio culturale con ambiti assai avanzati nelle scienze naturali e nelle conoscenze scientifiche e tecnologiche, quali quelli delle contemporanee civiltà islamica ed ebraica.

È quindi anzitutto alla genesi del codice e al suo contesto di produzione che bisogna guardare, per meglio capire gli ambiti di provenienza dei testi trascritti e il particolare taglio della scelta e della ricezione delle fonti in esso contenute.

2.2. *Descrizione del manoscritto*

Il manoscritto 1939 conservato oggi nella Biblioteca Statale di Lucca è un codice membranaceo che misura mm. 305 x 220. Redatto con regolarità, presenta scrittura su due colonne di 50 righe ciascuna, con rigatura propria eseguita con punta cieca. Lo specchio di scrittura è mediamente di mm. 220 x 160, comprensivo delle due colonne di mm. 220 x 70 ciascuna.

Vergato da un'unica mano, pur in tempi diversi, presenta una scrittura gotica, di tipo universitario, sostanzialmente uniforme, tracciata a penna impiegando inchiostro di composizione ferrogallica, ora diffusamente virato al colore bruno e in qualche porzione quasi svanito. Nella prima carta sono presenti due iniziali miniate con motivi geometrici ad intreccio nei colori rosso aranciato, blu, verde, porporina, sottilmente lumeggiate in bianco (**Figura 1**); i capilettera delle rubriche sono alternativamente realizzati in azzurro e rosso, eseguiti in capitale con delle varianti e talvolta in onciale. Una decina di questi, presentano delle decorazioni a racemi eseguite a pen-



na (Figura 2).



Le iniziali ad intrecci che ornano la pagina dell'incipit presentano caratteri stilistici più antichi rispetto alla scrittura gotica del codice: questo potrebbe suggerire la derivazione di parte della materia trattata da altro manoscritto antifrigo risalente al XIII secolo, di cui l'azione di copia trasferì il testo aggiornandone il carattere di scrittura e tuttavia riproducendone pedissequamente la parte decorativa.

La più antica numerazione delle carte è posta a penna, sul recto dei fogli, centrata in calcepagina e apposta della stessa mano che numerò le ricette da 1 a 2143. Le carte erano in origine 78 e le rubriche numerate 2143. Mancano attualmente le seguenti otto carte: cc. 35, 36, 43-48; di conseguenza sono andate perdute 169 rubriche e ne restano oggi solo 1974.²⁰ Sull'ultima carta una scritta parzialmente abrasa testimonia l'appartenenza al monastero domenicano di San Romano in Lucca; sempre sulla stessa carta sono state aggiunte nel XV e XVI secolo cinque ricette scritte in corsivo e alcuni appunti: tre brani di lettere con le date 1489 e 1535, una lista di numeri probabilmente della stessa mano che ha eseguito la numerazione, che si riferiscono a ricette presenti nel codice per la fabbricazione di cristalli e il trattamento di metalli; due brevi note riguardano la carta

²⁰ In seguito per segnalare le carte e le ricette sarà mantenuta la stessa numerazione che, nonostante le mancanze attuali nel codice, è ancora strumento utile ad individuare in modo univoco ogni singola carta e ogni singola ricetta.

32, dove si tratta di vini, e la carta 43, ora persa. Sul primo foglio di guardia, cartaceo, troviamo una nota di possesso in corsivo e un componimento poetico che testimoniano l'appartenenza del manoscritto a Fabio Marchini – chierico regolare della Madre di Dio – nel sec. XVIII.²¹ In seguito, dopo essere stato di proprietà della Biblioteca dei Chierici Regolari della Madre di Dio, di cui sono presenti i timbri di appartenenza alla prima e all'ultima carta, a causa della soppressione del Convento, il codice nel 1877 è pervenuto alla Biblioteca Statale di Lucca che ne ha incamerato il patrimonio librario.

La legatura attuale è moderna, con coperta in pergamena, e venne realizzata verosimilmente all'inizio del secolo scorso, sostituendo il foglio della precedente, a sua volta membranaceo e di reimpiego, ottenuto da un codice miniato databile al XIV sec. dove erano narrati alcuni miracoli della vita di San Domenico. Questa primitiva “coperta” venne collocata separatamente dal codice e conservata nella medesima biblioteca di Lucca (Silva 1978).

2.3. *Contesto e provenienza delle opere raccolte nel ms. 1939*

La storia materiale del manoscritto 1939 nelle sue linee generali sembra abbastanza chiara e consente di proporre alcune ipotesi sul contesto di produzione del codice e sulla sua prima circolazione.

Il ms. 1939 fu molto probabilmente redatto in ambito domenicano, perlomeno dopo il terzo decennio del Trecento,²² copiando, nella prima parte, una raccolta anteriore del XIII secolo,²³ aggiornata, nella seconda parte, con una successiva e forse progressiva accumulazione di testi latini sostanzialmente contemporanei o comunque a breve scarto temporale. Certamente il codice appartenne al monastero di San Romano. Tra la fine del Duecento e i primi decenni del secolo seguente la biblioteca dei domenicani di Lucca era assai ricca e, in particolare, aggiornata per quanto concerne le opere mediche e scientifiche, riguardo alla circolazione libraria ed agli orientamenti di centri di studio quali Montpellier, Avignone, e ovviamente Bologna. Le biografie ed i soggiorni di illustri domenicani lucchesi di questo periodo, quali Teodorico Bergognoni, prima, e soprattutto, Bartolomeo Fiadoni, non lasciano in proposito molti dubbi.

²¹ Fabio Marchini nacque a Lucca nel 1705, da padre medico. Entrato nella congregazione dei Chierici regolari della Madre di Dio (detti anche Leonardini), chiese dispensa nel 1751, divenendo in seguito cappellano del Sovrano Ordine di Malta. Come letterato scrisse alcuni libretti d'opera e un trattatello circa il Panegirico nella sacra eloquenza (Sarteschi 1753: 201). Prese parte con una lettera a stampa, nel 1740, alla polemica circa il taglio della Macchia di Viareggio ed esercitò la medicina, senza grandi meriti, a giudizio del Lucchini (1831: 373). Il Marchini morì nel 1785. Sono proprio gli interessi medici che sembrano spiegare l'interesse del Marchini per il codice, che numerò per pagine e prescrizioni, lasciandovi talvolta anche brevi postille e note a margine.

²² Il testo che riporta la composizione della Polvere antidoto ai veleni di Jean de Gaddesden, infatti, non può essere datato prima del terzo decennio del XIV secolo.

²³ Testimoniata appunto dal codice di Lucca, Biblioteca statale, Ms. 1075.

Se da Bologna appare quasi scontato che originariamente potessero provenire alcuni dei testi a carattere medico o di osservazione naturalistica copiati a Lucca nel nostro codice,²⁴ significativa è invece la presenza del più cospicuo nucleo di opere, originariamente provenienti da centri posti principalmente nel sud della Francia e dalla Catalogna.²⁵

In questo secondo gruppo si possono considerare:

- le prescrizioni in lingua francese
- La *Littera de sanguine* di Arnaldo da Villanova²⁶
- Il trattato *De vinis* attribuito ad Arnaldo da Villanova²⁷
- *Ad fundendum cristallum*²⁸
- *Ars sive doctrina Hermetis*
- *Capitulum Hermetis sapientis de arbore Borissa*
- L'estratto del libro di Artefio
- Polvere antidoto ai veleni di Jean de Gaddesden²⁹.
- Traduzione di una o più raccolte relative a trucchi dei mendicanti girovaghi (*Banū-Sāsān*).

Se, da una parte, la consuetudine con questo bacino culturale si può anche in parte giustificare, nel medesimo periodo, con la pur alterna fortuna dell'influenza angioina in Italia e con le intense relazioni mercantili lucchesi, dall'altra, sono i soggiorni e le frequentazioni di Bartolomeo Fiadoni,³⁰ figura eminente in ambito domenicano e, tra le altre importanti cariche ecclesiastiche, più volte priore, proprio a San Romano in Lucca, tra il 1285 e il 1303, a mostrarci come una decisa proiezione in direzione di Provenza, Occitania e Catalogna potesse svilupparsi tra i domenicani in quella città.

²⁴ Per esempio, il trattato *Haec sunt virtutes aquae vite* di Taddeo Alderotti, ma anche l'anonimo testo *De marcasita* dove l'autore riferisce di proprie osservazioni fatte ai Bagni di Porretta e forse anche il *De salibus*, che mostra caratteristiche affini. Anche la raccolta di prescrizioni inerenti alla narcosi, che sembrerebbe allinearsi agli interessi di Teodorico Bergognoni, domenicano lucchese docente a Bologna, potrebbe essere considerata in questo gruppo.

²⁵ Questo, tenendo presente la scarsa distanza cronologica tra datazione dei testi e del codice, prendendo contemporaneamente in considerazione l'ambiente di origine e prima diffusione delle traduzioni dall'arabo, dell'attività universitaria o di localizzazione di alcuni autori dei testi, della lingua stessa.

²⁶ Incipit: *Magister Jacobe amice carissime dudum me rogastis ut secretum* (cc. 72v-73r).

²⁷ Una ampia sezione sui vini è alle cc. 305v-309v. Il Trattato di Arnaldo, privo di incipit è confrontabile nonostante qualche sfalsamento di capitoli e alcune varianti con il testo pubblicato nell'*Opera omnia* (Arnaldi Villanovanus, 1555; 1585) Nel nostro manoscritto è seguito da una ampia coda di altre prescrizioni sul medesimo argomento verosimilmente dedotte da altre fonti.

²⁸ Questa breve opera di cui il nostro manoscritto trasmette la più antica attestazione, nell'incipit attribuisce l'*experimentum* ad un ebreo cabbalista. Venne probabilmente redatta nella Spagna catalana o nella Francia meridionale (Baroni, 2023).

²⁹ Nel manoscritto un "*Johannes de Esen*" viene citato con la qualifica di medico del re di Inghilterra. Certamente si tratta di Jean de Gaddesden che trattò effettivamente di antidoti ai veleni. Fu autore della *Rosa medicinae* o *Rosa anglica* (1305-1317) che dedica una intera sezione a questo argomento.

³⁰ Schmutge (1997: s.n.), Taurisano (1914: 59-76).

3. Traduzioni di libri dei segreti dei *Banū Sāsān*

Nel transito di letteratura tecnica proveniente dagli ambienti appena descritti si inseriscono anche opere assai particolari, appartenenti ad una categoria che, più che scientifica, potremmo definire di colto intrattenimento. Si tratta delle traduzioni di un genere letterario arabo islamico che, peraltro, trova già radici nel mondo tardo antico,³¹ ma che andò meglio caratterizzandosi in una propria, precisa fisionomia attorno ai primi secoli del nostro secondo millennio. Le opere di questo genere sono raccolte di istruzioni per intrattenere e meravigliare, per giochi e manifestazioni di illusionismo, per applicazioni alchemiche volte allo spettacolare, più che alla speculazione teorica. Difficili da inquadrare in un vero e proprio genere letterario, sono principalmente pertinenti alle pur varie, ed anche differenziate, attività dei *Banū Sāsān*: i mendicanti e girovaghi.³²

A più riprese nel manoscritto 1939 di Lucca appaiono selezioni e frammenti di una o più di queste opere³³ che, peraltro, nel mondo latino a lungo vennero trasmesse in traduzioni e adattamenti, talvolta proposti proprio sotto mentite spoglie domenicane.³⁴

³¹ Gli antecedenti vanno in parte ricercati in composizioni ellenistiche che rientrano nel genere dei “*Paignia*” o “divertimenti”. Si tratta prevalentemente di cimenti retorici nei quali emerge sia l’interesse per cose stravaganti sia il tentativo di un’abile presentazione letteraria. Un esempio, trasmesso da un papiro del IV secolo d.C., ora al British Museum di Londra (Papyrus Londinensis 121), è rappresentato in un’opera tra le più stravaganti della letteratura pseudo-democritea, i *Paignia* (Passatempi) dello pseudo Democrito. Il testo rappresenta una breve collezione di trucchi illusionistici, di formule alchemiche e magiche, di varie prescrizioni medico-sanitarie e curiosità. Già attribuiti a Bolo di Mende (sec. I a.C.), seguace di Democrito, questi procedimenti, opera di un anonimo, sembrano rifarsi a raccolte enciclopediche ellenistiche come i *Kestoi*, a certa letteratura ermetica, alla paradossografia. L’opera rappresenta un documento assai precoce e significativo di un genere letterario nel tempo destinato a grande fortuna (Ruiu 2019).

³² Presso gli studiosi occidentali l’attenzione alle produzioni letterarie dei *Banū Sāsān* si inaugura con *The mediaeval islamic underworld: the Banu Sasan in Arabic society and literature*, (Bosworth 1976) a cui si rimanda per un quadro generale circa queste fonti. Recente la pubblicazione in italiano, sul medesimo argomento, di Raggetti (2021) che qui viene utilizzata come riferimento nella ben sistematizzata parte antologica.

³³ La duplicazione ed anche triplicazione di alcune prescrizioni, sostanzialmente eguali, ma con testo solo leggermente diverso, potrebbe indicare più fonti copiate, contenenti la medesima procedura. Allo stesso modo le due prescrizioni in lingua, possono far pensare a fonti dello stesso genere, ma differenziate: una tradotta in latino ed una in francese.

³⁴ Destinate a grande fortuna, nel mutato clima culturale del basso medioevo, queste opere ebbero notevole diffusione e anche influenza sulla letteratura tecnica latina. Tradotte e spesso attribuite pseudoepigraficamente ad Alberto Magno, sono, in vario modo ed estensione, testimoniate in decine di manoscritti. Queste raccolte di prescrizioni, ibridandosi anche con altra letteratura ebraica di orientamento cabbalista, determinarono la cosiddetta letteratura dei *Grimoires* e molte delle loro prescrizioni ancora compariranno nella cinquecentesca letteratura dei Segreti (Eamon 1999). Nell’epoca della stampa, infatti, contribuiscono alla formazione di raccolte celeberrime come il *Grand Albert* ed il *Petit Albert*, con precedenti latini quali il “*Liber Secretorum Alberti Magni virtutibus herbarum, lapidum and animalium*, altrimenti noto come *Secreta Alberti*, o *Experimenta Alberti* (Albertus Magnus 1505). Alcune delle prescrizioni contenute nel ms.1939 appaiono infatti trascritte anche in quest’ultima opera. Si veda per esempio, tra le tante, la nota prescrizione del fuoco portato in mano senza danni a c. 49 del *Secreta Alberti*.

La loro presenza, forse anche in forma di epitomi o appunti, appare quantitativamente stimabile in circa un quarto o un quinto dell'opera di trascrizione globale. Un primo studio comparato tra il ms. 1939 e il ms. 1075 della stessa Biblioteca statale di Lucca sembra suggerire come queste parti possano essere state aggiunte per interpolazione.³⁵ Nell'attesa di poter verificare le varie fascicolazioni e approfondire lo studio di questa specifica problematica, ci limitiamo a segnalare la distribuzione di queste opere all'interno del codice, così che blocchi di testo di varia grandezza, contenenti i materiali letterari in oggetto, si susseguono e si mostrano a seguito di altre opere di autore, quasi si trattasse del riempimento di spazi non scritti al termine di vari fascicoli dell'antigrafo.

Comunque, la consistente presenza di questo genere di fonti, nella formazione del codice lucchese, è provata dalle numerose prescrizioni, talvolta ancora aggregate in brevi sequenze di argomento affine.³⁶ Alcune di queste ricette, peraltro, trovano perfetto e puntuale riscontro con il testo di quelle contenute in raccolte arabo-islamiche di questo genere, quali il «Libro dei migliori fatti veri» (*Kitāb 'uyūn al-ḥaqā'iq*)³⁷ di al-'Irāqī o il «Libro degli stratagemmi babilonesi» (*Kitāb al-ḥiyal al-bābiliyya*)³⁸ di al-Iskandarī, entrambi sostanzialmente ascrivibili al XIII secolo.³⁹

Al di là dello studio di queste traduzioni e dei rispettivi testi da cui derivano, è opportuno ora sottolineare come, indipendentemente dai singoli contenuti, la traduzione latina e romanza di queste raccolte abbia introdotto anche un diverso approccio alle problematiche della riflessione scientifica del medioevo europeo. La giocosità e la coinvolgente capacità di stupire, la non convenzionalità e la dimensione assolutamente empirica di queste composizioni posero, per così dire, “sotto i riflettori” altri saperi pratici e tradizioni di conoscenze che fino a quel momento erano rimaste ai margini della trasmissione scritta in lingua latina, ovvero della riflessione scientifica dell'occidente.

Insieme ad alcuni strabilianti giochi di prestigio e a procedimenti talvolta tanto fantasiosi quanto di improbabile esito, in questi testi si accompagnavano e mescolavano saperi tradizionali inerenti alle arti, alla cura con le erbe, agli inchiostri, ai colori e alle tinture, alla caccia e alla pesca, all'agricoltura.

³⁵ Si veda in proposito la descrizione di questa modalità di accrescimento nelle sequenze di copia dei ricettari in Baroni-Travaglio (2016: 42-45).

³⁶ Si vedano, ad esempio, la sequenza di prescrizioni riguardanti trucchi con le candele (612-615); metodi per preparare inchiostri speciali, bioluminescenti o simpatici (277-282, 591-594) etc.

³⁷ In arabo قىاق حل نىى ح باتك, letteralmente ‘Libro dei migliori fatti viventi’ cioè, funzionanti, autentici, veri.

³⁸ In arabo لى بابل لى حل باتك, letteralmente “Libro dei trucchi babilonesi”.

³⁹ Ad esempio, si vedano “L'uovo in bottiglia” prescrizione con il medesimo procedimento di al-'Irāqī citato in Raggetti (2021:1.2.1) e al-Iskandarī in Raggetti (2021: 1.1.3); “Cuocere un uovo senza fuoco”, presc. 629 con Raggetti (2021:1.1.5); “Immagine di una candela, posta su un muro, che si accende e spegne”, presc.673 con Raggetti (2021: 2.3.18); “Ampolla che emette una fiamma” presc. 873 con Raggetti (2021: 3.3.9) etc.

In questo caotico *mare magnum* di conoscenze buona parte delle prescrizioni erano efficienti e replicabili, così che potremmo storicamente ritenerle “correntemente in uso”; altre, più raramente, trasmettevano una tradizione letteraria di esperienze inefficienti o difficilmente replicabili che veniva molto probabilmente da una approssimativa trasmissione dal mondo tardoantico.⁴⁰ In ogni caso, tutti, perlopiù esplicitamente, vantavano il proprio fondamento sulla diretta pratica ed esperienza dell’autore, che poteva rivelarsi, ed essere considerata, anche superiore a quella dei cultori “ufficiali” delle scienze. In proposito è chiarificante quanto scrive nel XIII secolo, a proposito dei medici di strada ed erboristi, al-Ġawbarī⁴¹:

Sappi che tra di loro ce ne sono alcuni che hanno meriti reali e che conoscono davvero tutte le piante, la loro utilità e il danno che queste possono arrecare, conoscono i terreni su cui crescono tutte le diverse piante. Le conoscono, perché le hanno viste con i propri occhi e ne sanno il nome e l’aspetto. (...) Per questa ragione i raccoglitori di erbe sono migliori dei sapienti di scienze, infatti, l’esperto di scienze naturali ne ha letto nei libri e conosce le piante esclusivamente attraverso i libri, senza alcuna esperienza personale.⁴²

È proprio il valore dell’esperienza pratica personale che si pone in primo piano nella letteratura dei *Banū Sāsān*, sia che questa appaia legata ad un lungo tirocinio ed esercizio dell’abilità di mano, sia che riguardi conoscenze merceologiche o tecniche.⁴³ La traduzione

⁴⁰ Una parte delle prescrizioni squisitamente tecniche presenti in questa letteratura è sostanzialmente rintracciabile in precedenti greci o anche latini del mondo tardoantico; come ad esempio: alcune composizioni di inchiostri; scritture “simpatiche” con galla e vetriolo; metallizzazioni ottenute per abrasione di oro, argento etc. su scritture con pietra di paragone; gemme artificiali; lucidatura delle perle; perle artificiali; tinte e concia di pelli; colle e mastici; “meccature” di argento e stagno; leghe di imitazione dell’oro; trattamenti di cementazione; trattamenti antiossidanti per il ferro; miscele incendiarie; fuochi in acqua con zolfo e calce viva, etc.

⁴¹ In arabo: راسأل افشرك نم تاراتخم باتك letteralmente “Libro antologico dello svelamento dei segreti” (*Kitāb al-muḥtar fī kašf al-asrār*).

⁴² Traduzione Raggetti (2021: 251), con modifiche.

⁴³ A puro titolo esemplificativo degli argomenti trattati da queste traduzioni si presentano qui di seguito, *random* e in traduzione italiana, i titoli di alcune più significative e caratterizzanti prescrizioni sparse per il manoscritto: (235) Unguento che fa rendere ad una donna un coltellino che precedentemente le hai dato e che poi le fa chiedere di giacere con lei per grande appetito e divertimento del coito. (276) Carbuncolo lucente nella notte (*bioluminescenza*). (278) Lettere che si leggono di notte (*bioluminescenza*). (285) Pittura lucente nella notte (*bioluminescenza*). (294; 375) A far che un uomo sembri lebbroso in volto. (295) A far armatura che il ferro non incide. (296) Polvere che dispersa in acqua, fa vino e fa apparire il ferro come rame e può dorare senza mercurio. (297). Per fare uno specchio ardente. (304; 674) Candela che brucia in acqua. (475) Evitare che le mosche si avvicinino ai buoi. (513) Per non far volare degli uccelli. (562) Per fare che le formiche non salgano su un albero. (558) Prendere molti pesci. (566) Affinché un uomo non si ubriachi. (571) Per radunare le pulci di un cane sopra un bastone. (572) Affinché un uomo non dorma per otto giorni. (573) Per prendere in mano un ferro caldo senza scottarsi. (580) Prendere i piccioni con le mani. (592) Inchiostri simpatici. (604) Far cantare un gallo quando vien cotto. (652) Ampolle volanti (*bolle di sapone*). (656) Polli che appaiano di vari colori. (670) Fare entrare un uovo in una ampolla. (671) Indurire un uovo come pietra. (676) Come far nuotare un pesce morto in un catino. (687) Tingere un cavallo di nero. (692) Cuocere un uovo senza fuoco. (695) Affinché un cavallo o altra grande bestia sembri morto e non lo sia. (873) Far uscire una fiamma da una ampolla. (933) Prendere gli uccelli con le mani. (948) Per

di queste opere lascerà al mondo latino e romanzo l’eredità delle voci e conoscenze di ciò che è stato definito l’*underworld* delle società arabo islamiche, ma soprattutto permetterà una rivalutazione dei saperi pratici e tradizionali, spesso di tradizione orale e popolare, fino a questo momento troppo spesso elusi, almeno nel mondo latino, dalla parola scritta di interessi scientifici.

4. Prescrizioni per tintura

In questa cornice, così, si inquadrano anche le due brevi opere riguardanti la tintura qui oggetto di analisi e contestualizzazione. Si tratta di due sequenze indipendenti, ciascuna caratterizzata da grande coerenza interna, che comprendono le prescrizioni 1490-1495 e 1881-1885 del manoscritto 1939 della Biblioteca Statale di Lucca oggetto di questo contributo.

Fino a quando non sarà rintracciato il testo originario, non vi sono prove incontrovertibili che i due raggruppamenti relativi alla tintura appartengano a traduzioni dall’arabo di capitoli o sezioni appartenenti ad opere come quelle appena descritte.⁴⁴ Alcuni indizi, tuttavia, inducono a riflettere seriamente sulla possibilità che le medesime prescrizioni possano derivare da testi del mondo islamizzato. In particolare, nella prescrizione 1491 sembra evidente una confusione tra le proprietà tintorie del sommacco⁴⁵ (*Rhus coriaria*) con quelle dello scotano (*Cotinus coggygria* o anche *Rhus cotinus*). Le due specie sono infatti frequentemente confuse fra loro anche nei dialetti della penisola italiana e ancora nella contemporaneità l’equivoca identificazione è assai frequente.⁴⁶ Tuttavia, solo il sommacco può tingere efficacemente di rosso, in una gradazione scura dalle sfumature bruno-purpuree. Bisogna però ricordare che il termine *summaq*, in arabo, indica indistintamente tanto la pianta quanto la spezie ottenuta dai frutti maturi essiccati di questa ed è, peraltro, solo ed esclusivamente da quest’ultima che è possibile estrarre il colorante rosso.

La prescrizione doveva quindi intendere di utilizzare il *summaq*-spezie per tingere in rosso vermiglio, poiché infatti il procedimento sarebbe risultato inefficace, o assai meno

far salire un uovo lungo un’asta.

⁴⁴ Brevi serie di capitoli relativi alla tintura sono contenuti in opere di segreti dei *Banū Sāsān*: si veda ad esempio Raggetti 6.3.20.

⁴⁵ Calco dall’arabo قاسم (summaq). Dalle bacche essiccate e macinate del *Rhus coriaria*, si ricava una spezie dallo stesso nome, che è anche la sostanza impiegata per tingere. La pianta è endemica nell’Africa settentrionale e Medioriente: venne introdotta in Sicilia e Spagna dagli arabi tra X e XI secolo.

⁴⁶ In Sicilia, talvolta, viene chiamato “scotano” il Sommacco siciliano che cresce ancora spontaneo per resilienza dalle antiche colture (introdotte dagli arabi e praticate fino ai principi del XX secolo ai fini dell’estrazione di tannini utilizzati nella concia delle pelli), mentre in Veneto e Friuli lo scotano è spesso identificato come una varietà di sommacco. In effetti le due specie presentano alcune caratteristiche assai simili. Entrambe contengono grandi quantità di tannini comunemente utilizzati in antico nella concia del pellame e per tingere o produrre inchiostri neri. Entrambe, in autunno, assumono nelle foglie un’intensa colorazione rosso purpurea.

funzionale, utilizzando qualsiasi altra parte della pianta, comprese le bacche acerbe. Il testo trova quindi corretto significato solo in contesto arabo islamico dove la tintura rossa era ricavata dal *summaq* e non risulta pienamente funzionale nella attuale forma latina dove assai verosimilmente si tradusse con *scotanus* ciò che originariamente non lo era.

A supportare l'ipotesi di una traduzione del testo stanno, peraltro, numerosi altri indizi. Il calco che sembrerebbe originare la denominazione di una particolare tipologia di seta (*doiniram*) come pare ipotizzabile, e meglio vedremo in seguito, si appoggia ad un mondo che certo non è quello del medioevo latino.

Rimanendo al lessico, pure l'accezione del termine *luza*, che ricorre due volte nel primo testo, è indicativa di un contesto linguistico particolare. Il lemma è solitamente considerato di derivazione araba.⁴⁷ Nel linguaggio tecnico medioevale viene usualmente ad indicare la *Reseda luteola*, pianta tintoria usata dall'antichità per tingere tessuti o filati con diverse tonalità di giallo, spesso con riflessi verdastri. La prima attestazione del nostro trattatello non si discosta da questa accezione; infatti, utilizza la *luza* ovvero la *reseda luteola* per tingere di giallo e costituire una base destinata alla successiva mordenzatura e tintura minerale con sali di rame, al fine di ottenere un verde chiaro. Ma nella seconda occorrenza del sostantivo *luza* l'aggiunta dell'aggettivo *rubea* sembra voler indicare un'altra pianta e ci avvicina ad una accezione insolita che utilizza il termine per indicare una qualunque pianta erbacea a fusto eretto e fiori chiari e minuti come, per esempio, la robbia o il caglio.

Anche a livello grammaticale e sintattico molti sono gli accidenti che turbano il procedere del testo, a cominciare dalla frequente locuzione *ad idem* che pare sostituire in modo poco pertinente altro avverbio o congiunzione presente nell'ipotetico testo originale.

Sconnessioni si registrano allo stesso modo in più punti delle prescrizioni, come ad esempio quella che accenna all'immersione di un filato già tinto di rosso in un bagno che tuttavia non si nomina di che colore sia e che solo per congettura potrebbe essere quello ad indaco della prescrizione precedente. La qualificazione o determinazione delle tinte è assai poco precisa, tanto che una tinta *sanguineam* si dovrebbe ottenere con robbia ed indaco in sovratintura. Allo stesso modo l'utilizzo, nella prima prescrizione del primo testo, di *croceam* a definire una tintura con verderame e reseda (che peraltro nel titolo viene anticipata come di *viridem colorem*) non si attaglia agli usi correnti del latino tecnico, dove *croceum* è un giallo caldo, profondo, quale quello che si ottiene appunto dallo zafferano, non certo un verde chiaro, pur partecipe del giallo, che oggi diremmo verde mela o verde erba.

Infine, anche la collocazione stessa delle due sequenze di prescrizioni di tintoria è assai indicativa di un rapporto con le più evidenti traduzioni dall'arabo di opere dei *Banū*

⁴⁷ Già Silva lo notava nel caso del nostro manoscritto.

Sāsān. In entrambi i casi, le due serie organiche di prescrizioni si presentano frammiste alla disordinata massa di materiali che appartengono a questo genere della letteratura arabo islamica.⁴⁸ Indipendentemente dal loro contenuto ed origine vennero quindi comunque assimilate dal raccoglitore a quel marasma di procedimenti, a carattere eminentemente pratico, riferibile prevalentemente alla seconda parte del manoscritto 1939. Oppure, come sembra anche credibile, ve ne facevano già parte.

Per quanto riguarda, ora, i procedimenti di tintura, il dosaggio degli ingredienti e l'utilizzo di contenitori di ridotta capienza ci rendono conto dell'impiego nell'ambito di applicazioni personali, non professionali, né commerciali. Si coglie quindi un riferimento indiretto a circostanze d'uso ben diverse da quelle praticate nelle grandi città dell'Europa meridionale dalle Arti dei tintori.

Queste prescrizioni sono quindi testimonianza della trasmissione di un sapere pratico, tradizionale, indipendente delle normative dettate dagli interessi mercantili. Le stesse sostanze tintorie utilizzate, e potremmo dire, gli stessi metodi di tintura, sono assai diversi da quelli delle più note opere quali il *Trattato dell'arte della seta*⁴⁹ (Gargioli 1868) o il formulario di origine veneziana, oggi a Como, Biblioteca Comunale ms.4.4.1. (Rebora 1970).

Forse per qualche ancora insondabile legame con il mondo antico riappaiono, in queste due operette del basso medioevo, molte prescrizioni di tintura minerale. Tinte gialle, violette, brune, verdi e azzurre vengono prodotte direttamente con composti del ferro e del rame.

Ovviamente, il lettore non specialista consideri quanto già da tempo noto negli studi linguistici e culturali circa la percezione e riproduzione del colore e il rapporto con il lessico relativo. Se in questi testi troviamo *rubeum* piuttosto che *violaceum*, non dobbiamo immediatamente aspettarci che le tinte relative corrispondano alle nostre aspettative di rosso e viola. Né per gradazione cromatica, né per intensità o carica del colore. La percezione stessa del colore è qualcosa di assai soggettivo già nell'autore di un testo, figuriamoci per un testo antico probabilmente tradotto sommariamente nel contesto linguistico e applicativo. Una particolare soluzione di sali di rame può essere così definita

⁴⁸ La prima serie di procedimenti per tintura è preceduta da procedimenti di natura alchemica destinati alla preparazione di (1488) un "*ovo philosopycum*" capace di trasformare in oro del piombo o del mercurio e (1489) di una polvere destinata a fissare lo zolfo e ridurne il fetore e l'ardore. È seguita da precetti per (1496) "*omnes gemmas scindere*" e (1497) "*ad mollificandum cristallum*". La seconda sequenza di ricette tintorie è preceduta da alcune prescrizioni per *elixir* di approntamento alchemico e seguita da altre riguardanti la preparazione di "*aquam ardentem*" e polvere pirica.

⁴⁹ Il testo è conservato in nove testimoni attualmente noti: Firenze, Bibl. Naz. Centrale Pal. 567; Bibl. Riccardiana 2580; 2412; 2558; Bibl. Magliabechiana 60-XIX; Bibl. Laurenziana, 117, Plut.89 sup.; Stroziano 181; Venezia, Marciana it. IV 69; Paris, BNF it. 916. Per i testimoni dell'opera si vedano oltre a Gargioli (1878), Brunello (1973: 161 note 42-43) e, più recentemente, Dal Savio (2020).

come azzurrina o verdognola da due persone diverse che la vogliono descrivere con le parole. Oggi come allora.

Con queste cautele basilari nell'interpretazione specifica, veniamo perciò ai due brevi testi⁵⁰ in questione.

4.1. *Ad faciendum colores pro tingendum follixellum de bambaxo et setam*

Per comodità, attribuiremo questo titolo fittizio al primo componimento con procedimenti di tintura.⁵¹ Non è originale, ma vien tratto, potremmo dire "in stile", dagli *incipit* delle prescrizioni stesse: Fare colori per tingere ovatta e seta.

Abbiamo qui una delle più antiche raccolte latine di procedimenti per la tintura del cotone che parrebbe tinto in forma di semilavorato uscente dai battitoi nella relativa manifattura, quindi prima di essere filato. I medesimi procedimenti vengono dall'autore proposti anche per la seta, sia in filo che in pezza. Troviamo anche, nel testo, una delle prime attestazioni del termine *refe*, qui in volgare, se si vuole accreditare come originaria la probabile forma latina *refidus*, o *rifidus*. Si tratta di due o più capi di filato, dello stesso titolo e perlopiù di fibra vegetale, accoppiati tra loro e ritorti.

Come anticipato, la piccola raccolta è anepigrafa e pure priva di un quadro testuale che la incornici. Niente *incipit* ed *explicit*; nessun riferimento e collegamento ai testi che la precedono e seguono. Pare così trattarsi di un estratto da qualche opera o di un capitolo appartenente ad una più vasta raccolta di espedienti.

Che si tratti di un testo tradotto, come già detto, pare assai probabile. Numerosi appaiono i fraintendimenti e tra questi l'eclatante uso di "*ad idem*", spesso non necessari o fuorvianti, per rendere una qualche fraintesa espressione avverbiale o congiuntiva presente nel testo originale. Nonostante ciò, le prescrizioni appaiono redatte adottando una matrice comune, a cominciare dai titoli che iniziano tutti con un *ad faciendum* seguito da una sorta di ipercorrettismo che antepone l'aggettivo al sostantivo *colorem*. Numerosi appaiono anche i legami interni tra le prescrizioni e il ricorrente uso di lemmi rari, così che non si può dubitare dell'opera di un unico autore.

Dal punto di vista tecnico possiamo già registrare in questo primo componimento un uso non comune, per l'epoca, della mordenzatura. Nella prima prescrizione (1490) una tintura con la reseda viene mordenzata con sali di rame al fine di ottenere un verde chiaro brillante, incline al giallo. Lo stesso procedimento viene impiegato nella secon-

⁵⁰ Di seguito trascritti con scioglimento delle abbreviature e numerazione non originale ma antica delle prescrizioni.

⁵¹ Prescrizioni 1490-1495 del ms. 1939 di Lucca, Biblioteca Statale.

da prescrizione riguardante una tintura rossa con il sommacco (1491a).⁵²

Tra gli elementi di interesse è forse opportuno rilevare come le prescrizioni possano qui essere sovente considerate sia singolarmente, sia in sommatoria e parziale sequenza operativa. La tintura rossa a sommacco può essere cioè intesa sia autonomamente che quale base preliminare ad una sovratintura di rinforzo da eseguirsi ulteriormente con l'apporto del verzino (1491b).

Anche l'uso empirico di aggiungere polveri calcaree fossilifere (*terra francigena*) o agretto per condizionare il pH del bagno di tintura ed ottenere così le tonalità volute, per viraggio del colorante, trova qui una delle più antiche attestazioni nelle procedure del mondo latino.

Contrariamente alle note precauzioni adottate da altri testi e diffuse nelle pratiche dell'arte tintoria, qui si consiglia di far asciugare al sole le sete appena tinte. L'espressione *nota quod omne tincte sete voluit siccare ad solem* potrebbe anche essere una glossa aggiunta dal traduttore o da un copista; tuttavia, nella grande mobilità e trasmissione *in progress* di questi testi, dobbiamo considerare che questo suggerimento visse comunque incardinato al testo latino di queste prescrizioni.

Altrettanto non paiono eccessivamente temuti (o considerati) gli effetti della bollitura della seta. Questo, come vedremo, forse in funzione di una seta assai particolare. Nella prescrizione seguente (1492a) si considera infatti una tintura gialla con la luza (*Reseda Luteola*); tuttavia la seconda parte della prescrizione (1492b) sembrerebbe alludere a un altro procedimento, peraltro poco comprensibile. A scanso di omissioni di parte del testo, però, pare di capire che un particolare tipo di seta (*doniriam*) venga semplicemente portata ai limiti dell'ebollizione dell'acqua per assumere, in seguito al trattamento, una tonalità gialla. Il termine *doniriam* è uno dei frequenti rompicapi con cui spesso ha a che fare chi studia la trattatistica tecnica medioevale. Più che all'indicazione geografica di un luogo di mercato, verosimilmente ci troviamo qui di fronte ad un calco da lingua straniera.⁵³ A giudicare dal colore raggiunto a seguito di quella che forse potremmo definire come sbozzolatura, giallo, o perlomeno intensamente giallastro, potremmo trovarci davanti alla descrizione di una seta selvatica che è appunto più

⁵² Alla questione scotano / sommacco abbiamo già accennato precedentemente, § 4.

⁵³ La problematica etimologica non è qui da sottovalutare. Ben lungi da una soluzione definitiva e convincente possiamo comunque proporre: a) derivazione dal mercato di provenienza: Doros fu la capitale del Canato di Crimea, mercato per i genovesi e *terminal* della Via della seta c) derivazione da una lingua turca. Ad esempio: in turco *Döner* significa 'rotante' e si potrebbe quindi pensare al bozzolo e ad un trattamento di sbozzolatura per una seta commercializzata in forma di grezzo. b) derivazione dal persiano. In questa cultura il *Donie* /دونی/: è stata l'unità per misurare l'ordito di seta. Il termine, che significa anche 'paglia', nel persiano, dal XVIII secolo in poi, per antonomasia, si usa ad indicare anche un copricapo che indossano i giudici. Si ringrazia qui la disponibilità della dott. Yasaman Farhangpour di Teheran per il determinante contributo a questa prima ricerca etimologica.

resistente e difficile a tingersi,⁵⁴ sul tipo dell'attuale seta *Tussah*.

La prescrizione 1493 produce una tinta verde mediante una sovratintura di indaco ad una tintura crocea, non meglio specificata. La successiva ricetta (1494a) prevede il conferimento di una sfumatura sanguinea ad una tinta *rubea* che potremmo essere tentati di identificare con una tintura a robbia. Forse si allude qui ad una sovratintura ad indaco su robbia, dato che la prescrizione precedente accenna a questo secondo bagno o forse, più sfortunatamente, una omissione per caduta testuale del componente del contenuto dell'*orta* in cui andrebbe tuffata non consente alcuna valutazione del procedimento.

Meglio procede l'interpretazione della lavorazione successiva, dove una tintura a verzino viene condotta al viraggio di colore desiderato mediante l'aggiunta di una creta fossilifera (*terra francigena*).⁵⁵

L'ultimo procedimento (1495) è unitario, nonostante l'apparente introduzione di un ulteriore, fuorviante, *ad idem*, che forse mal traduce qualche reiterata congiunzione o avverbio presente nel testo originario.⁵⁶ Una tintura con tannini ricavati dalla galla di quercia viene successivamente posta in un bagno dove sali di ferro, e forse anche rame,⁵⁷ vengono a contribuire alla formazione di composti ferrogallici capaci di determinare la tinta nera finale.

(Ad faciendum colores pro tingendum follixellum de bambaxo et setam)⁵⁸

c. 57r, r. 9, B

(1490)

Ad faciendum viridem colorem. Recipe de viridis eris et tere \ et mitte in fortissimo aceto per horam vel per I diem, \ vel III, vel IVor et semper melius erit. Ad idem. Recipe luza et ha'beas de lixivo forti. Postea habeas catinum et pone intus \ lixivium predictum et super illud lixivium pone viride mixtum \ cum aceto et erit color croceus ad tingendum follixellum de \ bambaxo.

(1491)

⁵⁴ Le sete selvatiche in genere sono prodotte da varie specie di falene, sia nel continente africano sia in quello asiatico. Nell'antichità utilizzate a livello di produzioni locali, sopravvivono oggi come seta *Tussah*, nota anche come *shantung*, che è un tipo di seta selvatica, prodotto dai bachi da seta di *Tussah* che si nutrono di foglie di quercia e ginepro. La seta *Tussah* è composta da due filamenti piatti paralleli, i cui componenti principali sono fibroina e sericina. È una seta filiforme a sezione irregolare, traslucida o lucida; presenta, a differenza della seta di gelso, difficoltà ad essere tinta con i metodi tradizionali antichi. In compenso possiede una buona resistenza al calore e presenta una colorazione beige o ocra che può modificarsi con la riduzione o eliminazione dell'elevata percentuale di gomme che contiene da grezza.

⁵⁵ Come è noto, molti coloranti vegetali sono sensibili alle variazioni di pH. Anche quello ottenuto dal legno del brasil non si sottrae a questo fenomeno, che qui viene sfruttato regolando i valori di pH del bagno grazie alla immissione di una creta fossilifera, più o meno argillosa, sul tipo dei bianchi di Meudon, Champagne, Modan, Morat, Rouen, Troyes, Orleans.

⁵⁶ Qualcosa come fosse dire لآزي ام (*ma yazal*), cioè: "ancora".

⁵⁷ Non viene specificata la tipologia di vetriolo utilizzata. Poiché la *melanteria* o tintura dei calzolai solitamente già ne contiene di quello di ferro, è più probabile si tratti qui di un vetriolo misto o di un vetriolo di rame.

⁵⁸ Titolo non originale tratto dalle prescrizioni stesse: Fare colori per tingere ovatta e seta.

Ad faciendum vermiliū colorem. Recipe de scotano et minutim incide et fac bulire in lixivio multum postea \ ut dictum est proice de lixivo viridi mixto cum aceto \ et postea balnea intus. Ad idem. Recipe de braxilli et trita \ et minutatim incidet et bulias in aqua usque ad quartam \ partem. Ad idem. Calefac aqua et pone intus alumen zu\charinum vel de rocha et mitte setam intus aut filum \ per unam noctem vel diem. Postea extrae et exprime po\stea habeas braxille calidum supradictum et pone in catino \ et ponem setam vel filus intus et tinge et nota quod refe de\bet poni parumper in galla.

(1492)

Ad faciendum croceum colorem. Recipe luzam rubeam et pone \ in aqua et fac bulire et tinge. Recipe seta doniriam et puta \ in mortario et bulias in aqua et statim cum bulierit recipe \ ab igne et tinge setam supradictam.

(1493)

Ad faciendun setam viridem. Recipe setam croceam et \ pone in orta de indico et statim extrae.

(1494)

Ad faciendum setam sanguinea. Recipe setam rubeam et \ pone in orta et erit sanguinea. Ad idem. Recipe terram \ francigenam parumper et pone in aqua braxili et erit sanguinea; et pone setam et filus, post extrae et abluet \ lixivio. Nota quod omne tincte sete voluit siccare ad solem.

(1495)

Ad faciendum nigram tincturam. Pone setam vel filum in \ galla per nocte; extrae et exprime et desicca ipsam. \ Ad idem. Recipe acetum et limaturam ferri et de tinctura calzolaorum parum, et parum olei et parum vitrioli et finis parum \ de terra francisca vel de acrimonia. Et pone intus setam \ zallam ad bulliendum donec videbit bene nigra \ posta extrae et lava fortiter cum aqua.

[Fare colori per tingere ovatta e seta

1490

Per fare un colore verde. Prendi del verde di rame e macinalo e ponilo in aceto fortissimo per un'ora o per un giorno, o tre, o quattro e verrà sempre meglio. Allo stesso. Prendi della reseda e abbi della lisciva forte. Poi prendi un catino e metti dentro la già menzionata lisciva e sopra quella lisciva metti il verde mescolato con l'aceto e sarà un colore croceo per tingere ovatta.

1491

Per fare un colore vermiglio. Prendi del sommacco e tritalo minutamente e fallo bollire molto nella lisciva, poi, come detto, gettalo dalla lisciva del verde mescolato all'aceto ed in seguito lì dentro farai il bagno. Allo stesso. Prendi del brasile e trituralo riducendolo minutamente e fai bollire in acqua finché si riduca alla quarta parte. Allo stesso. Scalda dell'acqua e metti dentro dell'allume zuccherino o di rocca e metti dentro la seta o il filo e tingi e nota che la refe deve essere messa per un poco nella galla.

1492

Per fare un colore croceo. Prendi dell'erba rubea e mettila in acqua e fa bollire e tingi. Prendi della seta doniriam e buttalala in un mortaio e falla bollire in acqua e quando bollirà, subito, togli dal fuoco e tingi la seta sopraddetta.

1493

Per fare della seta verde. Prendi della seta crocea e mettila nel bagno dell'indaco e subito estraila.

1494

Per fare seta sanguigna. Prendi della seta rossa e mettila nel (medesimo) bagno e sarà sanguigna. Allo stesso. Prendi un poco di terra francese e metti nell'acqua anche del brasile e sarà sanguigna; metti allora la seta o il filo, dopo, estrai e lava con lisciva. Nota che tutte le tinte con la seta vogliono essere seccate al sole.

1495

Fare una tintura nera. Poni la seta o il filo nella galla per una notte; estrai e strizza e lascia seccare. Allo stesso. Prendi un poco di aceto e della limatura di ferro e della tintura dei calzolari, poi, un poco di olio e un poco di vetriolo ed infine un poco di terra francese o dell'agretto. E metti dentro della seta gialla a bollire, finché la vedrai ben nera. In seguito, estrai e lava con forza in acqua.]

4.2. *Aquas pro tinctura pannorum*

Anche per il secondo testo, che riguarda le prescrizioni dal Marchini numerate 1881-

1885, vale la scelta arbitraria di conferire un titolo alla coerente sequenza di prescrizioni e pure, per questo assembramento di ricette, valgono le considerazioni generali, circa la probabile traduzione e appartenenza ad altra opera, già fatte per il primo testo.

In questa sequenza, peraltro, ci troviamo di fronte ad un'altra applicazione dell'arte tintoria. Nel testo ricorrono infatti *pannum* e *drapum* ad indicare le tipologie di tessuto tinte. Con la massima probabilità dobbiamo, anche in considerazione dell'epoca, intendere che nel primo caso si tratti di tessuti in lana. Se nell'italiano, anche antico, infatti, panno sta ad indicare, pur genericamente, un tessuto che può essere di varia composizione, in questo specifico testo in latino medioevale siamo verosimilmente di fronte alla accezione di *pannum* quale tessuto di lana follato o gualcito e pressato, cioè lavorato in modo che non vi appaia più la trama costitutiva. Nella trattatistica antica di tintura il trattamento delle sete è invece sempre specificato come tale.

Meno sicura resta l'unica e specifica accezione di *drapum* dell'ultima prescrizione, che potrebbe pure riferirsi a un tessuto misto, anche indistintamente operato. In questo caso a confermare l'interpretazione volta a favore di "pannilani" concorre la criticità di pH dei bagni tintori proposti nel testo, dove lisciva, urina, vetriolo, in assenza di correttori, forniscono comunque sempre soluzioni discretamente aggressive nel pH sia in senso basico che acido.

L'assenza di indicazioni specifiche, la loro alcalinità o acidità ed anche il termine con cui sono chiamati i bagni tintori potrebbe anche portarci a ritenere che queste *aquae* siano quindi destinate ad un impiego durante le operazioni di approntamento del panno, ad esempio nella pur rudimentale follatura e gualcitura del tessuto o in operazioni connesse a trattamenti termici di cottura delle lane.

Indicativa in proposito può risultare anche la preponderanza della tintura minerale, considerando che in tutto il testo l'unico colorante vegetale è ottenuto con il verzino, cioè il legno brasiliano. Per il resto sono composti del rame o del ferro (comprese le colorazioni ferrogalliche) a tingere la fibra animale.

Veniamo ora a una analisi più puntuale. Mentre la prima prescrizione (1881) è sostanzialmente un bagno con composti ferrogallici, in fondo simile ad una formulazione per inchiostro, tant'è che il prodotto serve anche a dipingere su panno ed altro, la seconda (1882) è probabilmente tradotta in modo inesatto. Questa attribuisce infatti al vetriolo romano la possibilità di tingere in verde le fibre del tessuto. I vetrioli sono due,

o di rame o di ferro, e sono solfati di questi metalli.⁵⁹ Il vetriolo romano è però specificatamente solfato di ferro. Il vetriolo di ferro, se puro, tinge però in bruno. Ciò che noi oggi intendiamo con “vetriolo romano” non poteva quindi essere il vetriolo capace di generare una tintura verde della lana. Una tinta di tale colore è invece ottenibile esclusivamente con i solfati di rame e quelli misti di ferro e rame. È perciò assai probabile che il testo originario portasse semplicemente l’indicazione di utilizzare vetriolo e che l’aggiunta *romani* sia arbitrio del traduttore o frutto di qualche glossa o di un banale fraintendimento.⁶⁰

La terza prescrizione (1883) descrive una tintura rossa ottenuta attraverso il colorante vegetale estratto per bollitura dal cosiddetto legno del Brasile o verzino. La necessaria mordenzatura è in questo caso ottenuta introducendo allume, contestualmente al bagno di tintura.

Una tintura azzurrina è invece proposta nella quarta prescrizione (1884): del bronzo⁶¹ viene aggredito mediante l’aceto disperso nel bagno. L’estratto di galla e l’allume fungono da mordenti e fissatori dei sali ottenuti dalla lega cuprifera.

L’ultima prescrizione (1885) prevede un miscuglio di sostanze capace di produrre una colorazione violacea. In effetti sali di ferro, qui estratti dalla ruggine del metallo, possono mostrarsi con colorazioni di sfumatura violacea: basti pensare alle gradazioni della “scaglia” o al pigmento detto *caput mortuum*. La presenza di impurezze e di pur minime quantità di zolfo, in questo caso apportato dall’allume, può favorire la formazione di questa tonalità.

(Aguas pro tinctura pannorum)

c. 70v, r. 14, A
(1881)

Aqua nigra cum qua potes depingi quod placet \ sive pannum sive aliud. Recipe limaturam ferri

⁵⁹ I solfati di rame e ferro, sono presenti spontaneamente in natura come minerali di alterazione dei solfuri, sotto forma di brochantite ($\text{Cu}_4(\text{SO}_4)(\text{OH})_6$), di calcantite ($\text{CuSO}_4 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$) oppure di melanterite ($\text{FeSO}_4 \cdot 7\text{H}_2\text{O}$) e venivano già raccolti nell’antichità classica attraverso acque di lisciviazione naturale che attraversavano mineralizzazioni a solfuri misti, oppure per trattamento, sempre attraverso lisciviazione, dei sottoprodotti di rostitura dei solfuri di rame e di ferro.

⁶⁰ A questo proposito è opportuno considerare alcune ipotesi alternative circa le plausibili accezioni dei vetrioli. Nulla sappiamo della precisa composizione del vetriolo estratto nel medioevo dalla giacitura di Santa Fiora (vetriolo romano), dove pure è presente anche del rame. È pure possibile che il testo arabo portasse ناهورلا نم عذال (lathie min alruwman), intendendo vetriolo dai domini bizantini o vetriolo di Cipro (dominio bizantino dal 965 al 1192 e poi Regno cristiano d’Oriente fedele a Roma fino ai primi anni del XV secolo). Così è anche possibile che una traduzione letterale non abbia reso il senso originario, venendo invece applicata, in contesto latino, alle antiche estrazioni di Santa Fiora nel basso grossetano.

⁶¹ Probabilmente si intende qui per bronzo ancora una lega di rame e stagno. I bronzi antichi possono comunque contenere, come impurezza, anche discrete percentuali di altri metalli. Pure un ottone (lega di rame e zinco) può dare con l’aceto una soluzione di sali di colore azzurrognolo. Tuttavia, sia in arabo sia in latino l’ottone ha nomi propri ben definiti.

uncias II, \ galleti pisti unciam I, aceti bocholas II et bullias susque ad \ consumptionem medietatis.

(1882)

Aqua viridis pro tinctura pannorum sic fit. Recipe vitri\oli romani unciam I et quartum aluminis rocche et unum bocale \ aque fontis et repone in una anghistaria et mitte pausare.

(1883)

Aqua rubea ad tingendum pannos sic fit. Recipe braxil \ uncias III, aluminis rocche quartum I, \ lexivii boccholam ÷ I, \ aqua fontis bocchola I, et fac bulire donec ...sumet tertia pars

(1884)

Aqua azurina tingens panea in colore azurino. \ Recipe aluminis rocche unciam II, galleti pisti uncias 3, limatu\re bronzi unciam II, aceti boccholi I, et sume aliam boccholam \ aque fontis et buli sicut praedicta quousque ea sumentur.

(1885)

Aqua violacea pro tingendo drapos. Recipe cinerem \ cerri, ferri ruginenti, et media unciam aluminis rocche, \ urinae ciatum 3 et aceti ciatum 3 et buli usquam ad consump\ tionem medietatis et factum est.

[Acque per la tintura dei panni

1881

Acqua nera con la quale puoi dipingere ciò che ti piace o in panno o in altro. Prendi della lima-tura di ferro once II, galla sbriciolata once I, aceto boccali II e fai bollire fino a che si consumi a metà.

1882

Così si fa un'acqua verde per tintura dei panni. Prendi vetriolo romano once I e un quarto di allu-me di rocca e un boccale di acqua di fonte e metti in una brocca a riposare.

1883

Così si fa un'acqua rossa per tingere i panni. Prendi brasil once III, allume di rocca un quarto di oncia, lisciva mezzo boccale, acqua di fonte un boccale e fai bollire finché non si riduca alla terza parte.

1884

Acqua azzurrina che tinge i panni in colore azzurrino. Prendi allume di rocca once II, galla sbriciolata once 3, limatura di bronzo once II, aceto boccali I. Prendi un altro boccale di acqua di fonte e fa bollire, come detto precedentemente, perché si incorpori.

1885

Acqua violacea per tingere i drappi. Prendi cenere di cerro, ruggine di ferro e mezza oncia di allume di rocca, tre ciati di urina e tre ciati di aceto. Fa bollire fino a consumazione della metà. Ed è fatto.]

4.3. *Il volgarizzamento*

A conferma del valore pratico delle brevi trattazioni di cui sopra, della loro diffusione e del loro viaggiare associate nella tradizione (e traduzione), si segnala ora il volgarizzamento del testo latino di buona parte di entrambe le opere. La testimonianza è presente nella prima sezione del ms. Palatino 796 della Biblioteca Nazionale di Firenze.

In questo codice, scritto alla fine del XV secolo, dove alcune istruzioni per tintura occupano la settima carta del primo fascicolo, compare anche il testo in volgare di alcune delle ricette contenute in entrambe le operette latine presentate⁶².

⁶² Per una compiuta descrizione del codice (Pomaro 1991: 6-7).

Semplicemente a scopo esplicativo si prospetta qui il raffronto in sinossi di alcune prescrizioni appartenenti a questo volgarizzamento del testo⁶³ avvenuto, a primo giudizio, in ambito toscano. In altra sede ed in un prossimo futuro ci si augura di poter svolgere un ulteriore e più adeguato approfondimento di questa particolare vicenda.

Biblioteca Nazionale Firenze: Ms. Palat. 796, c.7r

A ffare vermiglio.

Tolle scotano et talglia minuto et
fa bullire in lisia
et poi gitta
in colore verde messticato con aceto
e li messtica cio che tu vuoi.

Ancora

Tolli verçino trito
et fa bollire in aqua tanto
che si consumi la terça parte
e sarà buono verçino.

Ancora

Tolli allume zuccharino e metti in aqua calda
e dentro metti seta o filo et lassalo stare per uno
di et una nocte.
Po' cava fuore et expriemi bene
in questa aqua calda metti verçino
poi filo con seta che sia stata in aqua calda di galla
e verrà bello vermiglio.

A ffare tentura di verde da panni

Tolle una oncia di vetriuolo romano
una quarta di allume di roccha
uno bocchale di aqua di fontana
et mette tutte cose in una ampolla et lassa posare.

Biblioteca Nazionale Firenze: Ms. Palat. 796, c.7v

Tentura violata da panni

Tolle cenere di cerro et ferro rugente
et allume, urina e
aceto
et fa bullire infino si consumi la metà
et sarà buona tenta

Biblioteca Statale, Lucca: Ms. 1939, c. 57r, r.9, B

Ad faciendum vermiliu[m] colorem.

Recipe de scotano et minutim incide et
fac bulire in lixivio multum
postea, ut dictum est, proice
de lixivo viridi mixto cum aceto
et postea balnea intus.

Ad idem.

Recipe de braxilli et trita et minutatim incidet et
bulias in aqua usque
ad quartam partem.

Ad idem.

Calefac aqua et pone intus alumen zuccharinum
vel de rocha et mitte setam intus aut filum per
unam noctem vel diem.
Postea extrae et exprime postea
habeas braxille calidum supradictum et pone in
catino et ponem setam vel filus intus et tinge et
nota quod refe debet poni parumper in galla.

Aqua viridis pro tinctura pannorum sic fit.

Recipe vitrioli romani unciam I
et quartum aluminis rocche
et unum bocale aque fontis
et repone in una anghistaria et mitte pausare.

Biblioteca Statale, Lucca: Ms. 1939

Aqua violacea pro tingendo drapos.

Recipe cinerem cerri, ferri ruginenti,
et media unciam aluminis rocche, urinae ciatum
3 et aceti ciatum 3
et buli usquam ad consumptionem medietatis
et factum est.

5. Conclusioni

L'analisi delle due brevi opere, qui prese in considerazione nella testimonianza del ms.1939 della Biblioteca Statale di Lucca, ci consente di cominciare a verificare l'ipotesi

⁶³ La trascrizione del testo in volgare è quella presentata da Pomaro (1991:145).

che, nell'ambito della letteratura tecnica del basso medioevo riguardante la tintura, vi siano sostanzialmente due differenti livelli o registri di comunicazione.

Queste differenti produzioni letterarie corrispondono, in parte, anche a differenti contenuti e forme di trasmissione del sapere tecnico e operativo. Utilizzano infatti sostanze tintorie in parte diverse, attingono a tradizioni differenti delle conoscenze esposte. A determinare lo scarto è il condizionamento prodotto dalle corporazioni del settore manifatturiero e più in generale dagli interessi economici, e di conseguenza, dalle politiche mercantili nella città medioevale.

Certamente altri studi ed il confronto con ulteriori testi (peraltro anche il ms. 1939 della Biblioteca Statale di Lucca ne contiene altri dello stesso genere, pur brevi ma di grande interesse) permetteranno di chiarire meglio i contorni di quelle che sembrano apparire come le due diverse facce di questa medaglia. Anche gli scritti non condizionati dagli ambiti corporativi, al pari degli altri legati alla influenza di norme statutarie, sembrano mostrare vitalità e continuità di lettura grazie a traduzioni e volgarizzamenti.

Esplorare questi ambiti apparentemente marginali della trasmissione scritta del sapere tecnico ci permette, tuttavia, di sviluppare anche alcune altre riflessioni più generali.

Nella lettura e interpretazione della trattatistica tecnica, così come nella sua valutazione storica, appare assai importante cercare di comprendere la contestualizzazione delle opere che la trasmettono. Se già lo studio del testimone manoscritto può fornire preziose indicazioni circa l'ambito di ricezione e diffusione delle informazioni tecniche, la ricerca delle fonti permette di cogliere il *fil rouge* che unisce il trasferimento e adattamento delle stesse ai vari contesti.

Ma tutto ciò, in relazione al testo e alla nostra interpretazione sua, si rende possibile solo in una competenza o prospettiva multidisciplinare. Non è possibile cioè realizzare la filologia e la valutazione storica di opere di questo genere in assenza di una solida conoscenza tecnica di pertinenza agli ambiti coinvolti, così come non è possibile intenderne le procedure senza impiegare anche cautele e strumenti di ordine storico letterario.

Deborah Bindani
Istituto Storico Lucchese, Sezione Colore, Lucca

Ilaria Degano
DCCI - Università di Pisa

Sandro Baroni
Fondazione Maimeri, Milano

Maria Pia Riccardi
DSTA - Università degli Studi di Pavia

Bibliografia

- Abbrescia Domenico – Lera Guglielmo, 1966, *Chiesa di S. Romano, III centenario 1666-1966*, Lucca.
- Albertus Magnus (pseudo), 1555, *Liber secretorum Alberti magni. De Virtutibus herbarum, lapidum et animalium quorundam. Ejusdemque Liber de mirabilibus mundi*, Joannem Gymnicum, Anversa.
- Arnaldus Villanovani, 1505, *Hec sunt opera Arnaldi de Villanova nuperrime recognita ac emendata diligentique opere impressa que in hoc volumine continentur ... Venetijs impressum impendio heredum nobilis viri quondam domini Octauiani Scoti civis Modoetiensis: curante Bonetum Locatellum*, Venezia.
- Arnaldus Villanovani, 1585, *Opera omnia*, ex Officina Pernea per Conradum Vvaldkirk, Basilea.
- Artephius, 1986, *Il libro secreto di Artefio antichissimo filosofo arabo*, Editore Phoenix, Genova.
- Artephius, 1990, *Le livre secret du très ancien philosophe Artephius traitant de l'art occulte & de la pierre philosophale*, DGC, Pantin.
- Baroni, Sandro, 2023, *Il lavoro nella letteratura medioevale di tecniche dell'arte in Idee di lavoro e di ozio per la nostra civiltà*, a cura di Giovanni Mari et alii, Firenze, Firenze University Press.
- Baroni, Sandro, 1996, *I ricettari di tecniche artistiche medioevali e la loro trasmissione in: Il colore nel Medioevo, arte simbolo tecnica*. Atti delle Giornate di Studi (Lucca, 5-6 maggio 1995), Lucca, Istituto storico Lucchese, pp. 117-144 (Collana di studi sul colore, 1).
- Baroni, Sandro – Travaglio, Paola, 2016, *Considerazioni e proposte per una metodologia di analisi dei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato. Note per una lettura e interpretazione*, «Studi di Memofonte» 16, pp. 25-83.
- Baroni, Sandro – Riccardi, Maria Pia, 2021, *Tracce di Alchimia in latino, prima dell'Alchimia latina*, «Medioevo europeo» 5\1, pp. 5-50.
- Bosworth Clifford Edmund, 1976, *The mediaeval islamic underworld: the Banu Sasan in Arabic society and literature*. The arabic jargon texts. 2 voll., Brill, Leiden.
- Brunello, Franco, 1973, *The Art of Dyeing in the history of mankind*, Neri Pozza, Vicenza.
- Democrito (pseudo), 2019, *Passatempi*, a cura di G. Ruiu, La Vita Felice, Milano.
- Della Franca, Isabella, 2016, *Modus preparandi colores pro scribendo*, «Studi di Memofonte» 16, pp. 262-276.
- Del Savio, Michela, 2020, *Prolegomeni all'edizione del «Trattato dell'arte della seta». I manoscritti, l'appendice contabile, le date*. In: *Attorno a codex. Nuovi materiali e approfondimenti*, Coll. Codex Library. Volume 2, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, pp.3- 69.
- Eamon, William, *La scienza e i segreti della natura. I «Libri di segreti» nella cultura medievale e moderna*, ECIG, Genova, 1999.
- Gargioli, Girolamo, 1868, *L'arte della seta in Firenze*, Firenze, Barbera [ristampa anastatica: Gargioli Girolamo, *Trattato dell'arte della seta. L'arte della seta in Firenze*, Firenze, Ca.Ri.Fi., 1980].
- Ghiara, Carola, 1970, *Per la storia della tecnica tintoria: una fonte genovese del Plictho?*, «Le Machine, Boll. dell'Ass. Ital. per la Storia della Tecnica» 4-5, pp. 8-18.
- Ghiara, Carola, 1976, *L'arte tintoria a Genova dal XV al XVII secolo: tecniche e organizzazione*. Giunti Barbèra, Firenze.
- Guerra, Pietro, 1864, *Statuto dell'Arte dei tintori di Lucca del MCCLV Da una pergamena del R. Archivio di Stato*, Lucca, Canovetti.
- Johnson, Rozelle Parker, 1935, *Notes on some manuscripts of the Mappae clavicula*, «Speculum» X, n. 1, pp. 73-81.

- Lucchesini, Cesare, 1831, *Della storia letteraria del Ducato Lucchese Libri VIII*, 2, Lucca, Bertini.
- Mancini, Augusto, 1900, *Index codicum latinorum Bybliothecae publicae lucensis*, «Studi italiani di filologia classica» 8, pp. 115-318.
- Nardi, Giuseppe Michele, 1937, *I Consilia, trascritti dai codici Vat. Lat. 2418 e Malatestiano DXXXVI*, Torino.
- Pomaro, Gabriella, 1991, *I ricettari del fondo palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Firenze, Giunta Regionale Toscana.
- Raggetti, Lucia, 2021, *Un coniglio nel turbante. Intrattenimento e inganno nella scienza arabo-islamica*, Milano, Editrice Bibliografica.
- Rebora, Giovanni, 1970 *Un manuale di tintoria del Quattrocento*, Milano, Giuffrè.
- Sarteschi, Federico, 1753, *De scriptoribus Congregationis clericorum regularium Matris Dei auctore Friderico Sarteschi Lucensi*, Roma, ex typographia Angeli Rotilii, et Philippi Bacchelli in aedibus Maximorum.
- Schmugge, Ludwig, 1997, *Fiadoni, Bartolomeo (Tolomeo, Ptolomeo da Lucca)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 47, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, accessibile in rete su <www.treccani.it>.
- Silva, Romano, 1978, *Chimica tecnica e formule dei colori nel manoscritto lucchese 1939 del sec. XIV*. «Critica d'Arte» 160-161, luglio- dicembre, pp. 27-34.
- Silva, Romano, 1983, *Ars sive doctrina Hermetis sapientissimi viri. Ms 1939 della Biblioteca Statale di Lucca*, in *Il secolo di Castruccio, Fonti e Documenti di Storia Lucchese*, a cura di Clara Baracchini, Lucca, Pacini Fazzi, p. 247.
- Silva, Romano, 1995, *Il colore dell'inganno: gemme, perle, ambra, e corallo artificiali secondo un manoscritto del XIII secolo* in *Il colore nel Medioevo, arte simbolo tecnica*. Atti delle Giornate di Studi (Lucca, 5-6 maggio 1995), Lucca, Istituto storico Lucchese, 1996, pp. 283-296 (Collana di studi sul colore, 1).
- Taurisano Innocenzo, 1914, *I Domenicani a Lucca*, Lucca, Baroni.
- Tolaini, Francesca, 1995, *Proposte una metodologia di analisi di un ricettario di colori medievale*, in *Il colore nel Medioevo, arte simbolo tecnica*. Atti delle Giornate di Studi (Lucca, 5-6 maggio 1995), Lucca, Istituto storico Lucchese, 1996, pp. 91-116 (Collana di studi sul colore, 1).
- Tolaini, Francesca, 1995b, “*Incipit scripta colorum*”: un trattato contenuto nel ms.1075 della Biblioteca Statale di Lucca, «Critica d'Arte» serie VII, anno LVIII, nn. 3 e 4, pp. 54-73 e pp. 47-57.
- Thorndike, Lynn – Kibre, Pearl, 1963, *A Catalogue of Incipits of Mediaeval Scientific Writings in Latin*, Cambridge MA, Mediaeval Academy.

Da ‘trascinare’ a ‘rubare’ - Il riciclo semantico nello svedese in chiave diacronica: il caso di *baxa*

ABSTRACT: L'avvento della multiculturalità in Svezia ha prodotto evidenti mutamenti linguistici, soprattutto grazie all'influenza di lingue straniere sul lessico dello svedese. Nei socioletti degli immigrati, qui definiti stili multilingue si nota non solo l'apporto di un lessico esogeno, bensì anche lo slittamento semantico di parole risalenti allo svedese antico, e ormai solo raramente facenti parte dell'uso corrente. In questo articolo ci si concentrerà sul caso del verbo *baxa* (spostare, trascinare), un arcaismo che negli stili multilingui si associa alla sfera semantica della malavita, acquisendo il significato di ‘fare furti con scasso’ o ‘trascinare merce rubata’ (Doggelito-Kotsinas 2004). L'obiettivo dello studio è di ricostruire l'uso del verbo a partire dallo svedese protomoderno (*äldre nysvenska*), parlato dalla fine dell'epoca medioevale, fino allo svedese contemporaneo (*nusvenska*), per analizzare in che modo *baxa* abbia subito, almeno relativamente all'uso in specifici contesti, lo spostamento semantico di cui sopra. Attraverso il ricorso a testi letterari e non, risalenti a diverse epoche, e attraverso la consultazione del maggiore corpus della lingua svedese, *Korp* della *Språkbanken* (Banca della Lingua) si ricostruirà la genealogia di un verbo che, proprio quando ormai sembrava caduto in disuso, vive un processo di ‘riciclaggio semantico’.

ABSTRACT: The development of multiculturalism in Sweden has resulted in evident linguistic changes, mainly due to the influence of foreign languages on the Swedish vocabulary. In the sociolects of immigrants, referred to here as multilingual styles, one not only notices the contribution of exogenous vocabulary, but also the semantic shift of words dating back to Old Swedish, and now only rarely part of current usage in standard Swedish. In this article, focus will be on the case of the verb *baxa* (to move, to drag), an archaism that in multilingual styles is associated with the semantic sphere of the underworld, acquiring the meaning of burgling or dragging stolen goods (Doggelito-Kotsinas 2004). The aim of the study is to reconstruct the use of the verb from Early Modern Swedish (*äldre nysvenska*), spoken at the end of medieval times, to contemporary Swedish (*nusvenska*), in order to analyse how *baxa* has undergone, at least with regard to its use in specific contexts, the aforementioned semantic shift. Through the use of literary and non-literary texts dating back to different periods, and by consulting the largest corpus of the Swedish language, *Korp* powered by *Språkbanken* (Language Bank), we will reconstruct the genealogy of a verb that, just when it seemed to have fallen into disuse, now undergoes a process of ‘semantic recycling’.

PAROLE-CHIAVE: slittamento semantico, mutamenti linguistici, lingua svedese, *baxa*, stili multilingui
KEYWORDS: Semantic shift, language change, Swedish language, *baxa*, multilingual styles

1. Introduzione

Negli ultimi decenni, diversi fenomeni trasformativi delle dinamiche sociali, come ad esempio la migrazione e il conseguente contatto con la diversità, hanno profondamente influenzato la cultura, la lingua e la letteratura svedese. Non è un caso, infatti, che oggi si parli di Svezia come società multiculturale e postmigrante (Jagne-Soreau 2021, Gendolavigna 2023).

Soffermandoci sul piano linguistico, negli ultimi decenni del XX secolo lo svedese ha vissuto la nascita e lo sviluppo di varietà diatopicamente e diastraticamente connotate, tra cui il *multietniskt ungdomsspråk* ‘linguaggio giovanile multi-etnico’. Le linguiste Ellen Bijvoet e Kari Fraurud, che vi hanno dedicato diversi studi, li definiscono un modo di parlare sorto e sviluppatosi in ambienti metropolitani multilinguistici tra giovani di diverse origini etniche (Bijvoet–Fraurud 2013). Queste varietà si sviluppano in tutto il paese, soprattutto nelle aree dense di immigrati. Per tali fenomeni esistono diverse denominazioni popolari, come *invandrarsvenska*,¹ *blattesvenska* (entrambe stanno per ‘svedese degli immigrati’),² *förortsslang* ‘slang di periferia’, *förortsförankrat tal* ‘parlato ancorato alla periferia’ (Bijvoet–Senter 2021), e tanti altri. In questo studio, tuttavia, si preferisce adottare il termine *stili multilingui* (abbreviato *SM*), teorizzato già altrove (Gendolavigna 2019) come più neutrale e meno controverso, senza prefissi che evidenzino eccessivamente provenienza, etnia, età, area residenziale dei parlanti e altri fattori extra-linguistici, concentrandosi sul fatto che queste varietà si compongono di elementi stilistici adoperati da categorie trasversali della società.

Tali stili sorgono con le migrazioni di massa dal secondo dopoguerra in poi, quando lo svedese è entrato in contatto con molte lingue sud- ed extra-europee, i cui prestiti oggi sono in notevole espansione come risorsa sinonimica e integrativa (con diverse sfumature semantiche) al lessico standard. Si pensi agli influssi del turco con parole quali *aina* (da *aynasız*, ‘sbirro’), *çok* (‘molto’, per affinità fono-semantica con *tjock*, ‘grosso’), *guss* (da *kız*, ‘ragazza’), *län* (da *ulan*, ‘ragazzo’), *para* (da *parra*, ‘denaro’), *benim* ‘io’; oppure dell’arabo con *jalla* ‘andiamo’, *keff* (da *كفك*, ‘cattivo’), *wallah* ‘lo giuro’, *zutta* (‘erba’, ‘hashish’),³ ecc. La diffusione degli *SM* ha spinto autorità linguistiche come l’Accademia di Svezia (*Svenska Akademien*) e l’Istituto per la Lingua e il Folklore (*Institutet för Språk*

¹ Introdotta nel 1985 da Kotsinas in uno studio intitolato *Invandrarsvenska och språkförändringar [Lo svedese degli immigrati e mutamenti linguistici]* (Kotsinas 1985).

² Termine introdotto da Ebba Witt-Brattström nel 2006 sul quotidiano *Dagens Nyheter*, quando affermò che queste varietà sarebbero state buone solo per vendere banane a Rosengård (Malmö) (cfr. Milani 2010; Agazzi 2015). *Blatte* è un termine utilizzato contro persone dalla pelle scura, quindi con una certa connotazione razziale. Negli ultimi decenni ha avuto una rivalutazione positiva.

³ La pronuncia originaria è *zat*, derivante dal termine *zatla* negli slang arabofoni del Maghreb.

Och Folkminnen, abbreviato *ISOF*) a lessicalizzare alcuni di questi termini: è il caso del sostantivo *guss* e dell'aggettivo *keff*, inclusi nella tredicesima edizione del glossario dell'Accademia di Svezia (*SAOL*), nonché del sopra citato *benim*, incluso nella lista dei neologismi *ISOF* (*nyordslista*) del 2019.⁴

Oltre ai prestiti, gli *SM* si servono anche di risorse lessicali 'autoctone', creando nuovi significati da diverse parole dello svedese. Un chiaro esempio è quello dei mutamenti o "ricicli" semantici: come nei linguaggi giovanili, anche gli *SM* utilizzano determinate parole fuori dal loro contesto abituale, attribuendovi nuovi sensi. Secondo gli studi di Sven-Göran Malmgren i mutamenti semantici nello svedese, che riguardano per lo più parole lessicali (e quindi facenti parte di classi "aperte"), hanno subito un'accelerazione soprattutto negli ultimi decenni del XX secolo (Malmgren 2004: 30). Esempi riguardano il verbo *gå* 'andare' (a piedi) in luogo di *åka* 'andare' (con un mezzo di trasporto) per indicare spostamento (Kotsinas 1994: 145). Lo stesso verbo *gå* semplifica molte espressioni, sostituendosi a verbi più specifici come *bli* 'diventare' e *lämna* 'lasciare' (Kotsinas 1994: 145).

Contribuiscono alla creazione di ampliamenti semantici anche semplici intercalari, ovvero sequenze di suoni (parole, interiezioni, esclamazioni) inserite nel flusso comunicativo spesso in maniera irriflessa. Per tali caratteristiche, gli intercalari sono spesso classificabili come 'tic linguistici'. Esempi endogeni sono l'uso di *ba'* (da *bara*, 'solo') come marcatore discorsivo per segnalare un discorso indiretto o riportare una citazione (*citatmarkör*), ampliando il suo senso originario (cfr. *like* in inglese). Esempi esogeni negli *SM* sono *wallah*, che da espressione di giuramento sovraestende la sua funzione a marcatore discorsivo per richiedere serietà, sincerità, attenzione, ecc.; *abou*, espressione di stupore che serve anche ad attirare attenzione; *aide*, espressione dal greco che funge da esortativo ('andiamo', 'dai'). Questi elementi, in genere, non veicolano un particolare contenuto (pur possedendolo), ma svolgono funzioni espressive adattandosi a utilizzi correlati al coinvolgimento emozionale del parlante.

1.1. *Un caso paradigmatico di ampliamento semantico: il verbo baxa*

I mutamenti semantici avvengono per diversi motivi, come dimostrato dagli studi di Beatrice Warren, che ne distingue quattro tipologie: particolarizzazione semantica, implicazione, metonimia, metafora (1992: 25).⁵ Attingendo a un altro modello teorico, svilup-

⁴ L'ISOF descrive *benim* come genitivo del pronome di prima persona turco *ben*, usato spesso come esclamazione per 'eccomi'. *Benim* dimostra che un neologismo può anche appartenere a una classe solitamente chiusa come i pronomi. L'uso è limitato agli SM e si manifesta spesso nella musica hip-hop.

⁵ Il modello di Warren è stato successivamente ampliato da Sven-Göran Malmgren (2004: 31), che vi include la *generalisering* 'generalizzazione'.

pato da Stephen Ullman (1942), i mutamenti semantici avvengono sia per conservazione che per innovazione linguistica. I mutamenti per innovazione, a loro volta, possono avvenire, tra gli altri, per slittamento semantico, il quale avviene per affinità semantica col senso originario di una parola. Pertanto, le parole subiscono processi di risemantizzazione, ovvero di attribuzione di un significato nuovo o aggiuntivo a quello esistente.

In questo studio ci si soffermerà su uno specifico caso di slittamento per innovazione, quello del verbo *baxa*, indicato dal Dizionario dell'Accademia di Svezia (*SAOB*) come un arcaismo che descrive il trasporto di oggetti pesanti: «Rubba l. flytta (tungå föremål, ss. kanoner, fastgjorda järnvägsskenor, byggnadsställningar); särsk. i fråga om sidoriktningen» [Muovere o spostare (oggetti pesanti, come cannoni, assi ferroviarie fissate, materiali edili); in particolare riguardo la direzionalità].⁶ Tale tipologia di slittamento rientra in ciò che Carl-Erik Lundbladh definisce *oegentlig användning* 'utilizzo improprio', ovvero «en utvidgning där den avsedda betydelsen egentligen är fel» [un ampliamento in cui il significato in questione in realtà è sbagliato] (Lundbladh 2004: 200).

L'etimologia del verbo *baxa* è fatta risalire al nederlandese *baksen*, laddove la radice *bak-* 'dietro' è la stessa dell'inglese *back* ed è quindi sinonimo dello svedese *rygg* 'schiena'. Il *SAOB* riporta ben altri due significati relativi a *baxa*, ovvero: (1) «vika undan l. draga sig tillbaka» [ripiegare o tirarsi indietro]⁷ e (2) «slåss, knuffas» [battersi, fare a botte].⁸ Oltre al *SAOB*, *baxa* è attestato anche nel *Natur och Kulturs Svenska Ordbok* (*NOKSO*) ovvero il dizionario della lingua svedese dell'editore Natur och Kultur. Qui *baxa* è definito «flytta tunga saker genom att vrida och luta det som man lyfter» (*NOKSO* 2001: 67) [spostare oggetti pesanti ruotando e inclinando l'oggetto da sollevare].

Il verbo non è attestato solo nello svedese, bensì anche in danese e norvegese come *bakse*, con lo stesso significato. Il *DSL*, Dizionario della lingua danese, ne ricostruisce l'etimologia a partire dal tedesco *backsen* 'arretrare' col significato di *tumle med* 'maneggiare' e attribuisce al verbo la seguente definizione: «med besvær flytte noget tungt og u håndterligt» [spostare qualcosa di pesante e ingombrante con difficoltà].⁹ Il Dizionario dell'Accademia di Norvegia (*NAOB*), non diversamente, riporta la seguente definizione: «med strev og slit flytte (skubbe, velte) eller manøvrere (noe)» [spostare (spingere, ribaltare) con sforzo e fatica o manovrare (qualcosa)].¹⁰ Inoltre, il Dizionario del Norvegese Popolare e del Neonorvegese Scritto (*Norsk Ordbok – Ordbok over det norske folkemålet og det nynorske skriftmålet*) riporta il verbo *baksa* definito come segue: «flytta (noko)

⁶ <https://www.saob.se/artikel/?unik=B_0521-0008.o70b&pz=5>. Ove non altrimenti specificato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

⁷ <https://www.saob.se/artikel/?unik=B_0521-0007.h0F3&pz=3>.

⁸ <https://www.saob.se/artikel/?unik=B_0521-0009.U28a&pz=5>.

⁹ <<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=bakse>>.

¹⁰ <<https://naob.no/ordbok/bakse>>.

med baks» [spostare (qualcosa) con una leva] (*NO* 1966: 380).

Tornando allo svedese, l’uso di *baxa* si è prevalentemente fissato nel linguaggio marinaresco, come riportato nello *Ordbok öfver svenska språket* (Dizionario della lingua svedese) di Carl Jonas Love Almquist e Sven-Göran Malmgren, che fornisce una definizione molto simile a quella proposta dal Dizionario del Norvegese Popolare e del Neonorvegese Scritto: «I sjömans språket: flytta en tung kropp från stället, medelst spakar eller koben» (2013: 223) [Nel linguaggio marinaresco: spostare un corpo pesante dal posto, per mezzo di leve o palanchini]. L’uso del verbo in tale contesto pare sia talmente diffuso da motivare un altro sostantivo, la *baxarvisa*, ovvero letteralmente la ‘filastrocca dei trascinatori’, ovvero dei marinari che a bordo delle navi devono trascinare oggetti molto pesanti e, nel farlo, cantano per darsi forza.¹¹ Un’attestazione è nel romanzo *Kvinna Kvinna* [*Donna donna*] di Lars Ahlin del 1955, dove è spiegato che «Sången styrde krafternas rätta och taktfasta anspänning och var till god hjälp i det hårda arbetet» (1955: 59) [Il canto regolava la correttezza delle forze e la loro tensione ritmica ed era un buon aiuto per il duro lavoro].

Come accennato, oggi tale verbo è ormai in disuso e appare in altre fonti con un altro significato. La caduta in disuso di *baxa* non pare riconducibile agli sviluppi degli ultimi decenni dello svedese contemporaneo, poiché questo è catalogato come arcaismo (*föråldrade ord*) già da oltre un secolo, come attestato nel *Glossarium öfver föråldrade eller ovanliga ord och talesätt* (Glossario delle parole e dei modi di dire arcaizzati) di Fredrik August Dahlgren del 1914, dove *baxa* è definito «Gå tillbaka, aftaga, försämrans» (1914: 46) [Tornare indietro, rallentare, deteriorarsi].

Nel glossario dell’Accademia di Svezia (*SAOL*), che si riferisce maggiormente all’uso vivo, *baxa* è infatti attestato con un altro significato, ovvero ‘rubare’,¹² testimoniando un “riciclo” semantico che lo pone in sinonimia con verbi quali *stjåla*, *sno* e *snatta* ‘rubare’. Riferendosi ad azioni criminali, *baxa* ricorre spesso nella forma *baxish* (cfr. Kotsinas 1998: 10; Doggelito–Kotsinas 2004: 43), acquisendo un recente suffisso, *-ish*, che “camuffa” alcune parole per garantire identità di gruppo e discrezione dagli estranei, assumendo quindi una funzione argotica per facilitare l’espressione di cosiddette “parole tabù”.

In tale nuova veste semantica, *baxa* ricorre non solo nei glossari dei linguaggi giovanili odierni (Kotsinas 1998; Doggelito–Kotsinas 2004), bensì anche in diversi testi letterari, su tutti quelli della *invandrarlitteratur* ‘letteratura degli immigrati’ di seconda generazione, come ad esempio la raccolta di novelle *Till vår ära* (‘In nostro onore’) del 2001

¹¹ La tradizione della *baxarvisa* non è limitata solo ai marinai, bensì era cantata anche dai minatori.

¹² <<https://svenska.se/tre/?sok=baxa&pz=1>>.

di Alejandro Leiva Wenger, *Ett öga rött* ('Un Rosso Occhio') del 2003 di Jonas Hassen Khemiri e *Still* ('Fermo') del 2008 di Hassan Loo Sattarvandi.

2. Un'incursione diacronica su *baxa* dallo svedese protomoderno ai giorni nostri

Applicando una prospettiva diacronica è possibile ricostruire l'uso di *baxa* in testi che vanno dallo svedese protomoderno (*äldre nysvenska*) allo svedese contemporaneo (*nusvenska*). In questa sezione analitica si procederà in ordine cronologico analizzando una porzione attentamente scelta di testi in cui è attestato *baxa*, ricostruendone l'uso e quindi il mutamento dalla fine del medioevo fino a oggi.

2.1. L'uso di *baxa* nello svedese protomoderno

Lo svedese protomoderno inizia convenzionalmente con la traduzione del Nuovo Testamento in svedese nel 1526, a cui fece seguito la traduzione integrale della Bibbia, completata nel 1541. Tale periodo dello svedese termina nel 1732, quando Olof von Dalin pubblicò il primo numero di *Den Swänska Argus*, primo periodico in lingua svedese, ispirato agli inglesi *The Tatler* e *The Spectator*.

Relativamente a questo periodo si attesta l'uso di *baxa* in diversi testi, tra cui quelli dello storico, umanista, riformatore e traduttore Olaus Petri (1493-1552), che in un suo libro di salmi tradotti dal tedesco di Martin Lutero in svedese nel 1528 e intitolato *En nyttig postilla* [*Una postilla utile*], usa il verbo *baxa* declinandolo al passivo: «Titt samwet förtwiflar och wil baksas widh nödhena» (Petri 1528: 135) [La tua coscienza si dispera e la tua volontà arretra dinanzi al bisogno]. Si noti come in questo periodo dello svedese, tradizionalmente noto per la sua grafia "decorativa", il verbo fosse scritto con il nesso consonantico *-ks* in luogo dell'attuale *-x*.

Un altro esempio del verbo *baxa* nel medesimo periodo si attesta anche in un testo del fratello di Olaus, Laurentius Petri, che nell'omeliario *Öffuer historien om wårs Herrens Jesu Christi* (Sulla storia del nostro Signore Gesù Cristo) del 1573 cita: «Nu backsas tu j thet som är så ringa, nemligha waka medh migh een liten stund» (Petri 1573: 2) [Ora tu arretri in ciò che è stretto, veglia dunque con me per un po']. In entrambi i casi, al verbo *baxa* è chiaramente attribuito il senso di 'arretrare'.

I fratelli Petri sono stati molto importanti per lo sviluppo della lingua svedese, in quanto entrambi si occuparono, tra le altre cose, della traduzione in svedese del Nuovo Testamento (1526) e presero parte alla stesura della Bibbia in svedese (1541), eventi che sancirono il definitivo passaggio dallo svedese tardo-antico (*yngre fornsvenska*) a quello protomoderno. È in virtù della loro importanza strategica ai fini degli sviluppi della lingua svedese che l'uso di *baxa*, e la conseguente fissazione nel lessico dello svedese, va considerata.

2.2. L'uso di *baxa* nello svedese contemporaneo

Al periodo dello svedese contemporaneo risale la fissazione di *baxa* all'ambito marinaro, come attestato in un trattato sull'arte della navigazione e la costruzione delle navi di Carl Pihlström del 1796, in cui cita: «Med slag af handen på kamaren utmärker (kommendören) från hvilken sida Baxningen (af kanonen) [...] skal ske» (1796: 293) [Con un colpo di mano sul pettine, il comandante indica da quale lato bisogna trascinare il cannone]. In questo caso troviamo quindi anche una sostantivazione del verbo, laddove *baxning* assume il senso di 'spostamento', 'trasporto' o 'trascinamento'.

Arrivando al giorno d'oggi, invece, come testimoniato da *Korp*, il più ricco corpus della lingua svedese della *Språkbanken* (Banca della lingua) implementato dall'Università di Göteborg, *baxa* riporta un numero modesto di attestazioni, appena settantasei, la più recente delle quali risalente all'aprile del 2022 in un articolo della sezione regionale del Västerbotten dell'emittente nazionale SVT Nyheter.¹³ In questo articolo si legge infatti «Om knappt tre veckor startar årets maratonsändning, Den stora Älgvandringen, men redan nu har förberedelserna på plats börjat. Det tar tid att baxa ut all kabel och alla kameror som krävs» [Tra meno di tre settimane inizierà la trasmissione della maratona di quest'anno, la Grande Migrazione dell'Alce, ma i preparativi sul posto sono già iniziati. Ci vuole tempo per tirare fuori tutti i cavi e le telecamere necessarie] (SVT Nyheter Västerbotten 2022).¹⁴

Al di là di questo esempio, in cui si nota un uso di *baxa* secondo il suo senso originario ('tirare' con forza), da un'analisi dei contesti frastici in cui il verbo ricorre nei settantasei esempi del corpus, emerge chiaramente come esso sia ormai quasi solo ed esclusivamente usato nel linguaggio politico, mostrando di aver ormai perso la concretezza semantica che lo caratterizza e assumendo, invece, il senso figurato di 'portare avanti' accordi, riforme e proposte legislative in parlamento, come nei seguenti esempi:

- (1) «Det ökar inte chanserna att lyckas baxa förslaget genom riksdagen» (Dagens Arena 2017) [Non aumenta le possibilità di riuscire a portare la proposta in parlamento];
- (2) «Kovändningen har betydande symbolisk betydelse för Vita huset som uppvaktat de demokrater som behövs för att baxa igenom förslaget där en omröstning väntas i veckan» (SVT Nyheter 2010) [L'inversione di rotta ha un'importanza simbolica significativa per la Casa Bianca, che ha sollecitato i Democratici necessari a far passare la legge, il cui voto è previsto per questa settimana];
- (3) «Han måste inte bara övertyga de europeiska ledarna att de behöver Turkiet i unionen – han måste också baxa med sig fler av de egna väljarna, bland annat den växande medelklassen på landsbygden»

¹³ <<https://spraakbanken.gu.se/korp/#?corpus=attasidor,svt-2023,svt-2004,da,svt-2005,svt-2006,svt-2007,svt-2008,svt-2009,svt-2010,svt-2011,svt-2012,svt-2013,svt-2014,svt-2015,svt-2016,svt-2017,svt-2018,svt-2019,svt-2020,svt-2021,svt-2022,svt-nodate&cqp=%5B%5D&search=word%7Cbaxa>>.

¹⁴ <<https://www.svt.se/nyheter/lokalt/vasternorrland/sa-har-blir-fjarde-arets-tv-sanda-algvandring-nyheter-och-overraskningar>>. La Grande Migrazione dell'Alce è un evento che riguarda la migrazione che da oltre mille anni gli alci fanno in Svezia. L'evento viene seguito dall'emittente nazionale SVT ogni anno, trasmessa e narrata come una maratona.

(Dagens Arena 2009) [Non solo deve convincere i leader europei che hanno bisogno della Turchia nell'Unione, ma deve anche trascinarsi un maggior numero di elettori, compresa la crescente classe media rurale]. In questo caso, il verbo *baxa* assume un senso figurato, implicando non solo la perdita della dimensione concreta del “trascinare con sé”, ma anche dello “arretrare”, spostando il proprio significato verso l'idea di “portare avanti” una proposta e “portare” dalla propria parte una fetta dell'elettorato e, quindi, “conquistare” voti.]

2.2.1. *L'uso di baxa nella letteratura svedese contemporanea*

Baxa è un verbo poco frequente e questo si evince anche dalle poche fonti letterarie contemporanee che lo attestano. Tra le più autorevoli si cita August Strindberg nella sua fiaba *Stora Grus-Harpan* [*La grande arpa della ghiaia*] contenuta nella raccolta *Sagor* (Fiabe) del 1903: «Det var något mycket tungt på bron så att den skrek, och några karlar satte i att sjunga: – Åh baxa med den!» (Strindberg 1903: 30) [C'era qualcosa di molto pesante sul ponte che grida, e alcuni uomini si misero a cantare: - Oh, tiralo su!].

In parte della letteratura svedese contemporanea si nota, invece, un uso di *baxa* aderente a quello riportato dai glossari dello slang svedese contemporaneo e degli *SM* (Kotsinas 1998; Doggelito–Kotsinas 2004). Si prendano a esempio i seguenti tre estratti presi rispettivamente da *Till vår ära* di Leiva Wenger (1), *Ett öga rött* di Khemiri (2) e *Still* di Sattarvandi (3):

- (1) «Om du har så kan vi baxish» (Leiva Wenger 2015: 18) [Se te la sei fatta allora andiamo] (Leiva Wenger 2006: 175), in cui *baxa* subisce un ampliamento per uso improprio, che però sfugge nella traduzione italiana di Stefania Renzetti, che rende *baxa* con «andiamo» in luogo di un più corretto «allora possiamo rubare».
- (2) «För några år sen pratade du helt perfekt och nu? 'Ey gussen baxa baxa'. Vad håller du på med?» (Khemiri 2003: 215) [Qualche anno fa parlavi perfettamente e ora? 'Ey tipa ruba ruba. Che combini?]. In questo caso Otman, padre del protagonista Halim, ha appena scoperto che il figlio tiene un diario interamente scritto in una personale variante degli *SM*, e utilizza il verbo *baxa* con tono scimmiettante alla stregua di elemento lessicale rappresentativo o “parte per il tutto” degli *SM*.
- (3) «Kom igen nu, försök få in den där förortsstilen, lite sho, lite bre, lite baxa, beckna och lite tjockt abbor're – ni vet – förorten – Rinkeby, farligt och attityd – lite mångkultur och – ni vet, bara den där farliga attityden som skrämmer oss» (Sattarvandi 2008: 29) [Forza, cercate di assumere quello stile di periferia, un po' ciao, un po' fratello, un po' ruba, vendi e un po' di grosso abbor're – sapete – la periferia – Rinkeby, pericolo e attitudine – un po' di multiculturalità – sapete, un po' di quella attitudine pericolosa che ci spaventa]. Anche in questo caso, similmente a Khemiri, l'uso di *baxa* assurge a paradigma del vocabolario tipico degli *SM* e il fatto che esso ricorra in tali casi può essere un indicatore della sua rappresentatività in tali varietà dello svedese.

3. Conclusioni

In questo articolo si è cercato di dimostrare, attraverso un'esplorazione diacronica, gli usi del verbo *baxa* nel tempo. Come attestato dalle fonti moderne, il senso del verbo diverge rispetto ai precedenti periodi della cronistoria linguistica dello svedese. Esso ha assunto un duplice trasferimento di significato: il primo sul piano figurato attraverso una metaforizzazione, in cui *baxa* è usato nel linguaggio politico per esprimere lo sforzo degli

attori in campo di portare l'elettorato o una proposta legislativa a proprio vantaggio. Il secondo trasferimento riguardante *baxa* è, invece, quello dell'ampliamento semantico per utilizzo improprio, in cui il verbo da "trascinare" assume il senso più specifico di "fare furti" rimandando quindi alla dimensione del trascinamento nell'ambito della malavita e del crimine. Tuttavia, ciò non significa, come dimostrato, che *baxa* abbia del tutto perso il suo senso originario, bensì soltanto che la frequenza d'uso in tale declinazione semantica si è abbassata nell'uso corrente.

Il riciclo semantico di tale verbo dimostra come nella Svezia multiculturale odierna alcuni arcaismi a bassa frequenza d'uso riescano a trovare nuova linfa attraverso risemantizzazioni che – seppur limitatamente a specifici ambiti – ne permettono la conservazione salvandoli dal disuso.

Luca Gendolavigna
Università degli Studi di Firenze
Sapienza Università di Roma

Bibliografia

- Agazzi, Birgitta, 2015, *Nyord i svenskan, Blogg, fulbryt, pudla, rondellhund och andra nytillskott från A till Ö*, Stockholm, Morfem.
- Ahlin, Lars, 1955, *Kvinna Kvinna*, Stockholm, Albert Bonniers förlag.
- Almquist, Carl Jonas Love, Malmgren, Sven-Göran, 2013, *Samlade Verk 17. Ordbok öfver svenska språket i dess närvarande skick*, Stockholm, Svenska Vitterhetssamfundet.
- Bijvoet, Ellen – Fraurud, Kari, 2013, *Rinkebysvenska och andra konstruktioner*, in Hyltenstam, Kenneth, Lindberg, Inger (red.), *Svenska som andraspråk: i forskning, undervisning och samhälle*, Lund, Studentlitteratur, pp. 369-394.
- Bijvoet, Ellen – Senter, Karin, 2021, *Förortsförankrat tal – ett inifrån och ett utifrånsperspektiv*, «Språk och stil: tidskrift för svensk språkforskning: Tema Flerspråkighet» 31, pp. 166-200.
- Dagens Arena, 2009, *Turkiet förtjänar en rättvis behandling*, al link <<https://www.dagensarena.se/opinion/turkiet-fortjanar-en-rattvis-behandling/>> (ultimo accesso 21 marzo 2023).
- Dagens Arena, 2017, *V i Stockholm: Stoppa vinstjakten även i sjukvården*, al link <<https://www.dagensarena.se/opinion/v-stoppa-vinstjakten-aven-sjukvarden/>> (ultimo accesso 21 marzo 2023).
- Dahlgren, Fredrik August, 1914, *Glossarium öfver föråldrade eller ovanliga ord och talesätt i svenska språket från och med 1500-talets andra årtionde*, Lund, C.W.K. Gleerups förlag.
- Doggelito, Dogge – Kotsinas, Ulla-Britt, 2004, *Förortsslang*, Stockholm, Norstedts Ordbok.
- DSL = *Ordbog over det danske Sprog*, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, al link <<https://ordnet.dk/ods>>.
- Gendolavigna, Luca, 2019, *Nuovi fenomeni linguistici in Svezia. Un percorso tra le definizioni degli stili multilingui*, «Open Journal of Humanities», 3, pp. 115-149.
- Gendolavigna, Luca, 2023, *Storie d'identità: La Svezia postmigrante*, Roma, Aracne (Lingon, 5).
- ISOF = *Insitutet för Språk Och Folkminnen*, <<https://www.isof.se/>> (ultimo accesso 27 marzo 2023).
- Jagne-Soreau, Maïmouna, 2021, *Postinvandringslitteratur i Norden: Den litterära gestaltningen av icke-vita födda och uppvuxna i Norden*, Helsinki, Helsingin yliopisto.
- Khemiri, Jonas Hassen, 2003, *Ett öga rött*, Stockholm, Norstedts.

- KORP = *Språkbanken Text*, al link <<https://spraakbanken.gu.se/korp/#?lang=eng>>.Kotsinas, Ulla-Britt, 1985, *Invandrarsvenska och språkförändringar*, in Allén, Sture (red.), *Svenskans Beskrivning 15*, Göteborg, Göteborgs Universitet, pp. 276-290.
- Kotsinas, Ulla-Britt, 1994, *Ungdomsspråk*, Uppsala, Hallgren & Fallgren.
- Kotsinas, Ulla-Britt, 1998, *Norstedts svenska slangordbok*, Stockholm, Norstedts.
- Leiva Wenger, Alejandro, 2001 (ed. 2015), *Till vår ära*, Stockholm, Modernista.
- Leiva Wenger, Alejandro, 2006, *Fuori di testa*, in Rota Sperti, Silvia (a cura di), *Nordic Light – Antologia di giovani narratori scandinavi*, Milano, Piccola Biblioteca Oscar Mondadori, pp. 165-187.
- Lundbladh, Carl-Erik, 2004, *Lexikal förändring*, «Studier i svensk Språkhistoria» 8, pp. 199-210.
- Malmgren, Sven-Göran, 2004, *Betydelseförändring i svenskan – Två empiriska undersökningar*, «Studier i svensk Språkhistoria» 8, pp. 29-44.
- Milani, Tommaso, 2010, *What's in a name? Language ideology and social differentiation in a Swedish print-mediated debate*, «Journal of Sociolinguistics» 14/1, pp. 116-142.
- NAOB = *Det Norske Akademis Ordbok*, al link <<https://naob.no/>>.
- NO = *Norsk Ordbok – Ordbok over det norske folkemålet og det nynorske skriftmålet*, Band I, A-Doktrinært, 1966, Oslo, Det Norske Samlaget.
- NOKSO = *Natur och Kulturs Svenska Ordbok*, 2001, Stockholm, Natur och Kultur.
- Petri, Olaus, 1528, *En nyttig postilla*, Stockholm.
- Petri, Laurentius, 1573, *Öffuer historien om vårs Herras Jesu Christi werdigha pino och död, någhra eenfalligha sermoner eller predicaner*, Stockholm.
- Pihlström, Carl, 1796, *Afhandling om arbetssättet vid skepps aflöpning, förmastning, up- och aftakling, jämte kjöl- och uphalning, tillika med den delen af sjömanoeuvren der skepparens upmärksamhet egentligen bör fästas*, Carlskrona.
- SAOB = *Svenska Akademiens Ordbok*, al link <<https://saob.se/>>.
- SAOL = *Svenska Akademiens Ordlista*, al link <<https://svenska.se/>>.
- Sattarvandi, Hassan Loo, 2008, *Still*, Stockholm, Bonniers.
- Strindberg, August, 1903, *Sagor*, Stockholm, Hugo Gebers förlag.
- SVT Nyheter, 2010, *Kritiker mjuknar efter Obama-offensiv – Byter åsikt om sjukförsäkringen*, al link <<https://www.svt.se/nyheter/utrikes/kritiker-mjuknar-efter-obama-offensiv-byter-asisikt-om-sjukforsakringen/>> (ultimo accesso 21 marzo 2023).
- SVT Nyheter Västerbotten, 2022, *Så här blir fjärde årets TV-sända älgvandring*, al link <<https://www.svt.se/nyheter/lokalt/vasternorrland/sa-har-blir-fjarde-arets-tv-sanda-algvandring-nyheter-och-overraskningar>> (ultimo accesso 21 marzo 2023).
- Ullman, Stephen, 1942, *The range and mechanism of changes and meaning*, «Journal of English and German Philology» 41, pp. 46-52.
- Warren, Beatrice, 1992, *Sense developments: A Contrastive Study of the Development of Slang Senses and Novel Standard Senses in English*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.

Le troubadour Marcabru dans la tourmente du schisme de l'antipape Anaclet II (1130-1135)

RÉSUMÉ: Cet article cherche à montrer qu'au début des années 1130, Marcabru s'engagea dans les controverses qui suivirent le schisme d'Anaclet II. Entre 1130 et 1135, il soutint le légat Girard de Blay, qui combattait Innocent II. Après la fin du schisme en Aquitaine, en 1134 ou 1135, le troubadour rallia à la position de son seigneur le duc Guillaume X, bien qu'un vers de la chanson *Bel m'es qan li rana* (BEDT 293.11) suggère que son avis sur l'élection de 1130 n'avait pas évolué.

ABSTRACT: This article aims to show that Marcabru was deeply involved in the debates following the controversial election of Pope Innocent II in february 1130. Between 1130 and 1135, the troubadour supported the claims of the pontifical legate Girard de Blay that Anacletus II was the Pope Elected. Once the schism ended, Marcabru did follow the opinion of his lord the Duke Aquitaine William X, although one verse of the song *Bel m'es qan li rana* (BEDT 293.11) suggests that he still believed that Innocent II had stolen the election.

MOTS-CLEFS: Marcabru, schisme, légat, Aquitaine, pamphlet, mémoire

KEYWORDS: Marcabru, schism, legate, Aquitaine, pamphlet, memory

Malgré les efforts de plusieurs générations de savants, la biographie de Marcabru reste noyée dans un persistant brouillard documentaire.¹ Il faut dire que ses chansons constituent quasiment nos seules sources. Heureusement, il s'est montré très actif et on lui en attribue un peu plus d'une quarantaine.² Malheureusement, hormis pour quelques points vérifiables comme son passage à la cour du roi-empereur Alphonse VII de Castille, l'analyse se heurte aux tourments d'une expression volontairement complexe.

Les lignes qui suivent visent à combler une partie du vide de nos connaissances sur ce troubadour. Elles seront consacrées aux premières années de son activité poétique, depuis son éclosion vers 1130 jusqu'à la mort de Guillaume X à la Pâques 1137, qui le contraignit à l'exil en péninsule Ibérique. Durant ces années, les Aquitains traversèrent une rude épreuve du fait du ralliement du duc, inspiré par l'influent Girard de Blay,³ évêque d'Angoulême depuis 1101, devenu légat de plusieurs papes à partir de 1107 puis archevêque de Bordeaux en 1131, à la cause de Pietro Pierleoni, connu aujourd'hui comme l'antipape Anaclet II, contre Gregorio Papareschi, désigné comme pape sous le nom d'Innocent II.

De multiples témoignages de ce schisme ont été conservés, signe de l'ampleur de la crise à l'échelle de l'Occident chrétien (Anzoise 2011). Quelque temps avant de mourir en 1141, Orderic Vital s'en remémorait avec peine:

Romana æcclesia sub duobus principibus qui de papatu contendebant a transitu Honorii papæ turbata ingens tribulationum et dissensionum per orbem exuberavit copia. Nam in plerisque cœnobiis duo abbates surrexerunt et in episcopiis duo presules de pontificatu certaverunt, quorum unus adherebat Petro Anacleto, alter vero favebat Gregori Innocentio (Chibnall 1978, vol. 6: 418-419).

[Depuis la mort du pape Honorius,⁴ l'Église de Rome était divisée, car deux princes se disputaient la papauté, ce qui causa de profonds troubles et controverses partout dans le monde. Dans de nombreux monastères, deux abbés se faisaient face, tandis que dans certains diocèses, deux pontifes luttèrent pour la prélature, l'un d'entre eux soutenant Pierre-Anaclet, l'autre favorisant Grégoire-Innocent].

Robert de Torigni, observateur plus tardif, résuma le traumatisme dans une formule éclairante: «Pierre avait Rome et Grégoire le reste de la Terre».⁵ Le croisement des deux

¹ Boissonnade (1922) et Gaunt–Harvey–Paterson (2000 : 1-5) p. 1-5. Toutes les traductions sont de l'auteur.

² Sur la difficile tradition manuscrite de ce troubadour, voir Gaunt–Harvey–Paterson (2000: 5-13) et Albertazzi (2018: XVIII-XXII).

³ Nous adoptons la graphie «Blay» au détriment de «Blaye», utilisée parfois, à la fois pour éviter la confusion avec la localité de Blaye, dans l'actuel département de la Gironde, et pour nous conformer au nom moderne du village de Blay, près de Bayeux, dont était originaire Girard. Voir Maratu (1864: 5) et Kumaoka (1997).

⁴ Honorius II décéda dans la nuit du 13 au 14 février 1130 au monastère romain de Sant'Andrea al Celio.

⁵ «Romam Petrus habet, totum Gregorius orbem» (Howlett 1889: 117).

textes nous éclaire sur la déchirure de la chrétienté. Rome demeura effectivement entre les mains d'Anaclet II, si bien qu'Innocent II quitta le Latium. Mais grâce à l'appui de l'ordre de Cluny et de Bernard de Clairvaux, il rallia à sa cause la plupart des souverains d'Occident, avant de se fixer à Pise (Graboïs 1981, Leclercq 2012: 226-237, Aubé 2003: 218-305).

L'abbé du Mont Saint-Michel exagérait toutefois l'unanimité du soutien qu'il reçut hors de Rome, car deux princes de premier plan, Guillaume X d'Aquitaine et Roger II de Sicile, appuyèrent les revendications d'Anaclet II (Boutoulle 2007, Boutoulle 2013, Aubé 2016: 173-190). Prosper Boissonnade a montré que Marcabru prit une part active dans le soutien qu'apportèrent les Aquitains à la cause schismatique. L'entreprise s'avéra dangereuse, car les partisans d'Innocent II, galvanisés par les sermons et les lettres de Bernard de Clairvaux, se regroupèrent pour amener Guillaume X à abandonner Anaclet II entre la fin de l'année 1134 et le début de la suivante (Aubé 2003: 302-303). Mais auparavant, le concours du troubadour à la cause anacletienne fut loin d'être isolé, une puissante mobilisation s'opérant dans le duché. Aux libelles répondirent les libelles (Soria-Audebert 2007, 2010 et 2011), aux fondations pieuses d'autres fondations (Milanesi 2013: 141-342). On peut sans peine parler d'un réflexe identitaire des élites aquitaines, rassemblées derrière Guillaume X et le légat Girard de Blay, pour comprendre dans quel état d'esprit Marcabru éleva la voix.

Il le fit au travers d'une série de trois chansons: *Lo vers comens can vei del fau* (BEdT 293.33), *Auias de chan com enans'e meillura* (BEdT 293.9) et *Bel m'es qan li rana chanta* (BEdT 293.11). Mais si certaines allusions sont aisément reconnaissables, il convient de garder une certaine prudence pour d'autres, notamment pour des questions d'attribution et de datation. L'obscurité du verbe marcabrunien peut représenter un second écueil. Aussi paraît-il raisonnable de débiter l'étude par ce qui est sûr, comme l'accusation de simonie contre Innocent II et ses alliés dans *Lo vers comens cant vei del fau* et *Auias de chan com enans'e meillura*, avant de poursuivre par ce qui l'est moins, à l'instar de l'allusion à «la loi de Pise» dans *Bel m'es qan li rana chanta*.

1. La vénalité du pape et de ses alliés de circonstance

1.1. Roma venau (BEdT 293.33, v. 15)

Dénoncer la vénalité du pape et de ses proches figure parmi les lieux communs de la littérature pamphlétaire du Moyen Âge.⁶ Au cours du schisme anacletien, les deux camps s'accusèrent ainsi mutuellement de corruption et de simonie (Soria-

⁶ À propos des troubadours, cf. Aurell (1989: 210-216).

Audebert 2011: 233).

Dans la chanson *Lo vers comens cant vei del fau*, Marcabru dénonçait la cour pontificale en termes virulents. L'attribution de ce poème à notre troubadour est établie par l'unanimité des sept chansonniers qui en ont conservé le texte.⁷ Si l'on suit les éditeurs anglais, il est impossible de proposer une datation plus précise que la première moitié des années 1130.⁸ Nous y revenons un peu plus loin.

Après deux *coblas* classiques, où il rapportait qu'il composa à l'automne sous les moqueries des jaloux, Marcabru dévoilait ses intentions dans deux envolées mordantes:⁹

Prez es vengutz d'amont avau
e caseguz en l'escubill,
puois avers fai Roma venau;
ben cuit qe cill
no'n jauziran, qi son copau
d'aqest perill.

Avoleza porta la clau
e geta proeza en issil;
greu paireiarau mais igau
paire ni fill,
que non auch dire fors Peitau
c'om s'en atill (*BEdT* 293.33, vv. 13-24, dans Gaunt–Harvey–Paterson 2000: 418).

[Toute valeur est tombée de l'amont vers l'aval et gît dans l'ordure, depuis que les richesses ont rendu Rome vénale; je crois bien qu'ils n'en jouiront pas, ceux qui sont coupables d'un tel forfait. Méchanceté porte la clef et jette Prouesse en exil; les fils auraient bien du mal à égaler leurs pères, et je n'entends pas qu'en-dehors du Poitou personne ne s'en préoccupe].

Du vivant de Guillaume X, désigné ici par métonymie au travers de l'évocation du Poitou, Marcabru ne cessa jamais de témoigner sa fidélité au duc. Les vers suivants développent en revanche des récriminations sur la décadence du monde et l'inversion des valeurs. La septième *cobla* élargit encore le propos:¹⁰

Cel prophetizet ben e mau
qe diz c'on iri'en becill –
seignor ser e ser seignorau –
e si sunt [Roncaglia 1951: fant] ill,¹¹

⁷ Cfr. Gaunt–Harvey–Paterson (2000: 415).

⁸ Cfr. Gaunt–Harvey–Paterson (2000: 416-417).

⁹ Texte établi sur la base du chansonnier K. Seul E offre une leçon divergente pour les vers 15 à 18. Le caractère isolé de cette transcription a amené les éditeurs anglais à lui préférer celle, majoritaire, des autres manuscrits.

¹⁰ Le principal écueil philologique porte sur les vers 41-42. Résumé des discussions dans Köhler (1961) et Gaunt–Harvey–Paterson (2000: 425, n. 41-42).

¹¹ Nous avons signalé les lectures données par Roncaglia 1951 et Roncaglia 1957 là où il y a différence par rapport à Gaunt–Harvey–Paterson 2000

que i an fait li buzat d'Anjou
cal d'esmerill (*BEdT* 293.33, vv. 37-42 dans Gaunt–Harvey–Paterson 2000: 420).

[Il a dit la cruelle vérité, celui qui a prophétisé que l'on court à la destruction – le seigneur devient serf et le serf seigneur! – et vraiment c'est ce qui leur advient, car ils ont fait des buses d'Anjou de véritables faucons émerillons].

L'association, dans une même chanson, des attaques contre la vénalité de Rome et les ennemis angevins du Poitou éveille l'attention du lecteur. En poète de grand talent, Marcabru parvient à mêler plusieurs causes pour leur trouver un sens commun, en l'occurrence la défense du duché. Mais regardons les choses plus en détails.

Prosper Boissonnade, comme nous l'avons rappelé, a compris le premier que l'ensemble de ces vers se réfèrent à la crise schismatique de 1130-1135. Son interprétation se base sur la trilogie que forment selon lui *Lo vers comens cant vei del fau* avec *Assatz m'es bel del temp essuig* (*BEdT* 293.8) et *Auias del chan com enans'e meillura*. Marcabru composa ces chansons quelque temps après le couronnement impérial du duc de Saxe Lothaire III de Supplinbourg, célébré à Rome le 4 juin 1133 par Innocent II. Nous pensons qu'il faut suivre cette intuition, plus précise que celle de l'édition de référence, du fait de la continuité thématique entre les chansons. L'accusation de vénalité transcrit, pour Boissonnade, l'accord passé entre le pape et l'empereur, aux termes duquel Lothaire III

avait dû prêter au pape le serment d'allégeance, reconnaître au Saint-Siège la propriété des biens de la comtesse Mathilde en Toscane et Émilie, se contenter d'en recevoir viagèrement la jouissance par l'investiture, et payer annuellement au trésor pontifical une redevance de 100 livres d'argent.¹²

En réalité, le rapprochement entre Innocent II et Lothaire III résultait de manœuvres complexes. Gregorio Papareschi avait besoin de rallier à sa cause un maximum de soutiens extérieurs, à défaut de tenir Rome. Selon Geoffroy de Vigeois et l'auteur anonyme de la deuxième partie de la *Chronique de Morigny*, les frères de Pietro Pierleoni possédaient la tour *Crescentius* – le château Saint-Ange –, base qui leur permit de contrôler une bonne part de la ville (Botineau 2021: 174-176 et Mirot 1909: 50-51). Les Papareschi, très liés au puissant lignage des Frangipani,¹³ ne parvinrent quant à eux à se maintenir que dans le faubourg du Trastevere.¹⁴ Quant à Lothaire III, engoncé dans une querelle interminable avec les Hohenstaufen depuis 1125, le soutien pontifical lui était nécessaire pour asseoir son autorité, quitte à accepter le compromis de Worms d'octobre 1122 (Rexroth

¹² Boissonnade (1922: 216). Pour les détails de l'accord entre Innocent II et Lothaire III, voir Overman (1980: 45).

¹³ Cf. Anzoise (2011: 20).

¹⁴ Une fois la crise terminée, Innocent II y fit rénover une basilique dédiée à la Sainte Vierge. Son portrait en mosaïque en orne toujours l'abside. Voir Riccioni (2021: 91-92).

2012: 49).

Innocent II avait néanmoins rapidement reçu l'appui des principaux souverains d'Occident. L'abbé de Cluny Pierre le Vénérable et Bernard de Clairvaux défendirent sa cause face au roi Louis VI, si bien qu'en octobre 1130 une assemblée d'évêques français réunis à Étampes fulmina l'anathème contre Anaclet II.¹⁵ L'adhésion du roi de France entraîna celle du roi d'Angleterre, puis de l'empereur. La force de cette coalition tint en différents facteurs, dont le sentiment antisémite – Pietro Pierleoni descendait d'un juif converti – occupait une part non négligeable.¹⁶

Cette défaite majeure du parti anacletien fut durement ressentie en Aquitaine. Quelles furent les motivations réelles de Girard de Blay pour prendre le parti d'Anaclet II contre Innocent II, au risque de fracturer la chrétienté? La polémique se développa dès les années 1130, sans que l'on puisse trancher au final. Les adversaires de Girard, particulièrement Bernard de Clairvaux et l'évêque normand Arnoul de Lisieux,¹⁷ le taxèrent d'opportunisme et de duplicité. Girard, vexé par la perte de sa légation, se serait selon eux tourné vers Anaclet II, trop heureux de son côté de trouver un soutien hors de Rome.¹⁸

1.2. *Une série de pamphlets contemporains d'inspiration voisine*

Le ton monta encore d'un cran lorsque l'archevêque de Bordeaux Arnaut-Géraud de Cabanac mourut au printemps 1131 (Milanesi 2013: 93). Girard de Blay se porta candidat à sa succession, avec l'appui de Guillaume X. Les évêques de Poitiers, Saintes, Limoges et Périgueux décidèrent de s'en plaindre à Vulgrin, l'archevêque de Bourges, qui pouvait se prévaloir d'une primatie sur les Églises d'Aquitaine (Pariset (1902: 289-328). Or, cette question était très disputée, et Girard considéra que les partisans d'Innocent II profitaient du schisme pour placer les Aquitains sous une tutelle extérieure. Lorsqu'il apparut au grand jour que les partisans d'Innocent II soutenaient la candidature d'un chanoine de la cathédrale Saint-André de Bordeaux nommé Geoffroy du Loroux,¹⁹ un ancien moine d'origine angevine, le sang de Girard de Blay ne fit qu'un tour et il remplaça brutalement les quatre évêques par des proches, profitant de la légation que lui avait renouvelée Ana-

¹⁵ Aubé (2003: 233-234). Cet auteur considère qu'il ne s'agissait pas d'un concile mais d'une *curia regis*, au cours de laquelle le roi demanda conseil aux évêques présents sur ses terres. Louis VI dut exiger la présence de Bernard de Clairvaux.

¹⁶ Aubé (2003: 225-226). Cet auteur considère cependant qu'il n'est pas établi que Bernard de Clairvaux exprima des idées antisémites.

¹⁷ En témoigne notamment la lettre 126 adressée par Bernard de Clairvaux aux évêques d'Aquitaine entre juin et octobre 1131 (Leclercq 2012: 246-277). Pour le traité d'Arnoul de Lisieux, voir *PL* 201 (col. 173-194).

¹⁸ Leur correspondance atteste d'ailleurs de leur confiance mutuelle. Voir *PL* 179 (col. 698-699).

¹⁹ Bernard de Clairvaux le sollicita directement dans une lettre (Leclercq 2012: 240-245). Sur ce personnage, voir Oury (1979).

clet II et du soutien du duc (Leclercq 2012: 252-253 n. 2). La crise était désormais ouverte au sein de l'épiscopat aquitain.

Ce conflit fournit une partie du contexte de la chanson de Marcabru. Mais en réalité, plusieurs voix s'élevèrent du camp des Aquitains. Dans une série de violents pamphlets datés de 1134, un clerc anonyme issu soit de l'entourage de Girard, soit de celui du duc, s'acharna lui aussi à flétrir la réputation des partisans d'Innocent II.²⁰ À l'image du poème de notre troubadour, ces textes couvrent d'invectives les soutiens angevins de Gregorio Papareschi, et particulièrement Geoffroy du Loroux. Le premier poème débute par une attaque venimeuse:

Monstra repentina, gens emersit paterina,
Incola silvarum, religiosa parum,
Quare merdofili, vestiti vellere vili
Existis nemora, cuncta videndo fora?
Hermifugi miseri, quid vultis in urbe videri?
Urbs non est heremus, mansio vestra nemus !
Quid nemus instrastis? quid silvas rarificastis? (vv. 1-7, dans Voigt 1884: XCVI)

[Tel un monstre soudainement apparu, une race patarine a émergé, vivant dans les forêts, à peine religieuse. Pourquoi, fouteurs de merde vêtus de viles pelisses de laine, êtes-vous sortis des bois pour aller scruter toutes les places publiques? Misérables ermites, pourquoi voulez-vous qu'on vous voie en ville? La ville n'est pas un désert, votre demeure est la forêt].

Ce texte assimile ignominieusement les partisans d'Innocent II à des «Patarins», du nom de l'insurrection populaire qui secoua Milan entre 1066 et 1075 (Boucheron 2019: 143-148). Le poème les rabaissait ainsi à l'état de simples laïcs aux origines douteuses, bien éloignées de la morale nécessaire à la bonne conduite des affaires de l'Église. L'opposition entre le clergé «éduqué» des villes et le soi-disant manque d'éducation des moines vivant dans les campagnes cristallisait également, aux yeux de l'auteur, ce qui séparait l'Aquitaine aux bonnes manières du grossier Anjou.²¹

Dans un deuxième texte, l'attachement à Pietro Pierleoni est affiché sans la moindre ambiguïté:

Caupo, qui adcurris? sic girovagando ligurris?
Numquid erit turris Paterinis capta susurris?
Hanc comes obsedit nec ab obsidione recedit:
Vobis non credit, Anacleto semper obedit (vv. 3-6, dans Voigt 1884: XCVII).

²⁰ Deux manuscrits au moins conservent la trace de ces textes: Cod. Vindob. 840 (ff. 63r-63v), qui a fait l'objet d'une publication par Voigt (1884: XCVI-XCVIII). L'autre se trouve à Paris: BNF, lat. 6280 (f. 92v). La date de 1134 est donnée par le second manuscrit. Nous utilisons ici l'édition de Voigt. L'auteur remercie sa mère, Dominique Laurent, pour la relecture des traductions latines.

²¹ La prétention des Aquitains à détenir une forme de supériorité morale liée à l'héritage romain était présente dès le Haut Moyen Âge, si l'on en croit Rouche (1979: 11-15).

[Bonimenteur,²² après quoi cours-tu? Que convoites-tu en courant ainsi? Verra-t-on un jour une tour capturée par des médisances patarines? Le comte²³ a assiégé celle-ci [...]. Il ne vous croit pas: il obéit toujours à Anaclet].

Dans un dernier poème, le mépris pour Geoffroy du Loroux éclate violemment. Le chanoine est désigné ici par un surnom, *Babio*, attesté par d'autres sources,²⁴ mais tourné en dérision grâce à une étymologie douteuse:

Est ratio quare Bafio dici merearis,
 Olim cum Babio cunctis dici merearis.
 Olim dictus eras Babio, sed pro Babione
 A modo dictus eris Bafio iusta ratione.
 Sicut Pictavis nomen trahit ex ave picta,
 Sic est Andegavis volucris de stercore dicta.
 Stercus avis sonat Andegavis, de stercore nomen
 Urbs tua contraxit, quia sic tibi contulit omen (vv. 1-8, dans Voigt 1884: XCVIII).

[C'est la raison pour laquelle tu mérites d'être appelé *bafio* alors qu'autrefois tu méritais d'être appelé *babio* en toutes choses. Autrefois tu étais appelé *babio*, mais à la place de *babio* tu seras parfaitement appelé *bafio*, à juste titre. De même que le mot Poitevin est tiré de «oiseau coloré», de même «oiseau angevin», dit-on, est issu de «fiente». La «fiente d'oiseau» résonne comme «Angers»: ta ville a contracté son nom de la fiente, pour cette raison ainsi elle t'a conféré un signe].²⁵

L'irrespect maladroitement affiché par l'auteur permet de comprendre que l'Église demeurait divisée par la réforme dite grégorienne. Pour les soutiens de Girard de Blay, le renouveau spirituel devait s'ancrer dans les villes et rester entre les mains des évêques. L'action des moines à partir de leurs monastères ruraux, en revanche, était condamnée, même ceux qui avaient quitté les campagnes pour devenir chanoines. Plus profondément, le texte fait écho aux débats qui secouèrent les réunions conciliaires des années 1120, auxquelles l'évêque d'Angoulême participa à plusieurs reprises. Girard y figurait alors comme un partisan intransigeant de l'indépendance pontificale, presque comme un chef de file de ce que l'on a pu appeler le groupe des «vieux grégoriens» (Soria-Audebert 2007: 602). Mais la volonté de la majorité des cardinaux de trouver une voie de sortie à la Querelle des investitures devait aboutir, en 1122, au compromis de Worms. Girard de Blay appartenait donc à un courant minoritaire au sein de l'Église, mais qui conservait

²² Il s'agit de Geoffroy du Loroux.

²³ Guillaume X d'Aquitaine.

²⁴ Cf. Foulon (2004).

²⁵ Le jeu de mots *bafio* / *Babio* se comprend difficilement. Nous avons retenu la graphie *bafio* plutôt que *basio*, qui pourrait se comprendre également, car cette dernière donnerait un sens incohérent au texte en évoquant un «baiser» amoureux. Mais *bafio* n'est répertorié ni dans le dictionnaire de Félix Gaffiot, ni dans le glossaire de du Cange. Tout au plus peut-on remarquer ce terme existe en portugais et désigne, sous forme d'adjectif, une haleine fétide. Cette corrélation est néanmoins fragile, et l'on doit somme toute regarder l'allusion comme assez confuse.

des positions puissantes. Cela doit amener le lecteur attentif à relativiser les accusations de vénalité contre Girard de Blay, car il n'agit manifestement pas uniquement pour des considérations personnelles, bien que d'autres faits démontrent son orgueil.²⁶

L'autre groupe de clercs appartenait à un milieu déterminé et bien décrit par Jean-Hervé Foulon. Selon cet historien, le succès de la réforme grégorienne dans le royaume de France tint à l'intense activité déployée par un ensemble de clercs, majoritairement issus du monde monacal, gravitant dans un «diverticule ligérien» où ils se constituèrent en réseau d'entraide et de soutien (Foulon 2008: 7). Certains d'entre eux avaient déjà eu maille à partir avec le rugueux Girard de Blay.²⁷ Ainsi, la virulence des échanges des années de schisme prenait racine dans les querelles survenues au cours des décennies précédentes.

L'intervention de Marcabru dans ce débat ne manque cependant pas de surprendre, car Girard de Blay était également détesté des premiers troubadours. On connaît, tout d'abord, les durs mots qu'ils eut avec Guillaume IX d'Aquitaine, qui n'hésita pas à le menacer physiquement avant de s'être moqué de son apparence – Girard de Blay était chauve (de Goustine 2015: 58-60). Le légat démontra son courage en tenant bravement tête au duc, qui n'osa aller plus loin qu'une vexation supplémentaire. Les évêques d'Aquitaine, en revanche, pouvaient encore trembler, car si la protection du pape permit à Girard de maintenir sa position, tel ne fut pas le cas de l'évêque de Poitiers, qui dut s'exiler (Soria-Audebert 2005: 171-177).

Détail un peu moins connu, mais que nous pensons maintenant établi, Girard de Blay dut aussi supporter l'hostilité de Jaufre Rudel de Blaye et de sa famille, au cours d'une révolte impliquant la plupart des vassaux du comte d'Angoulême Vulgrin II (Laurent 2020). Il est vraisemblable que la mort du duc Guillaume IX, en 1126, joua le rôle de déclencheur du mouvement, les aristocrates de l'Angoumois cherchant à profiter de l'occasion pour affirmer leur liberté. Mais ils durent faire face à une coalition d'intérêts inédite réunissant le nouveau duc Guillaume X, le comte d'Angoulême et Girard de Blay. C'est en tout ce que l'on peut déduire de la chanson de Jaufre Rudel de Blaye *Quan lo rius de la fontana* (BEdT 262.5), dans laquelle ce troubadour incitait à la rébellion le puissant seigneur de Lusignan Hugues VII, en lui faisant miroiter une vengeance à tirer contre le légat qui l'avait sermonné quelques temps auparavant.

Le soutien à Girard de Blay apporté par Marcabru, dont on connaît par ailleurs les

²⁶ Dans un acte daté de 1122 et conservé dans les archives du chapitre de Saint-Astier, près de Périgueux, Girard de Blay est dénommé «honneur et lumière des Aquitains» (*honor et lux Aquitanorum*). Si l'original a disparu, plusieurs copies en ont été conservées dans le fonds Périgord de la BNF (tome 30, f. 86r; tome 33, f. 383v-384r; tome 34, f. 155r-155v).

²⁷ Ce fut par exemple le cas de l'abbé la Trinité de Vendôme Geoffroy en 1111, puis de Baudri de Bourgueil, évêque de Dol-en-Bretagne, en 1120 (Foulon 2008: 304).

liens d'amitié avec Jaufre Rudel de Blaye, ne pouvait donc s'envisager sans un puissant motif. À notre avis, ce changement s'explique pour deux raisons.

Tout d'abord, la dimension européenne de la querelle entre Innocent II et Anaclet II obligeait à mettre de côté des difficultés qui, si elles restaient importantes, ne concernaient en fin de compte que les Aquitains eux-mêmes. La victoire d'Innocent II signifiait en effet, aux yeux des hommes du duché, une possible mise sous tutelle par un prélat venu d'Anjou. Marcabru exprime très clairement son rejet d'une telle solution, qui devait logiquement le conduire à serrer les rangs autour de l'homme devenu le champion de la cause aquitaine: Girard de Blay.

Le rapprochement de ce dernier avec Guillaume X, au moment de la crise angoumoise, a également facilité le ralliement des troubadours présents à la cour de Poitiers à la cause anaclétienne. Le duc trouvait en effet impressionnante la présence du légat à ses côtés, au point de choisir le camp d'Anaclet II contre tous ses voisins en février 1130.

1.3. Uns gartz empeaire (*BEdT* 293.9, v. 20)

Marcabru endossa donc le combat de son seigneur. On en retrouve les traces dans une deuxième chanson, *Auias de chan com enans'e meillura*. Ce texte est indubitablement de la main de Marcabru, comme le montre l'absence de divergence dans la tradition manuscrite. En ce qui concerne la datation proposée entre juin 1133 et avril 1137, par Simon Gaunt, Ruth Harvey et Linda Paterson, aucun élément ne permet de la contester (Gaunt–Harvey–Paterson 2000: 131-133).

Après un développement sur des « barons », non désignés, coupables selon lui d'avoir renié leurs engagements et leur noblesse, Marcabru se moque méchamment de l'empereur Lothaire III de Supplinbourg dans les termes suivants:

Non a conort en joven mas trefura, ni contra mort resort ni cobertura, qu'ist acrupit l'an gitat de son aire e de cami, per colpa de la maire	[Roncaglia 1957: No·i a conort en joven, mas trop surra] [Roncaglia 1957: pos ist baron an comensat l'estraire e passat don per pertuis de taraire]
--	---

qui per argen pert vergonh'e mezura e giet'onor e valor a non-cura. Pretz ni valor no vezem tener gaire quan per aver es uns gartz empeaire (<i>BEdT</i> 293.9, vv. 12-20 dans Gaunt–Harvey–Paterson 2000: 134).	[Roncaglia 1957: sogon faisson es del semblan confraire a l'erisson e al gos e al laire].
---	--

[Dans la jeunesse, il n'y a point d'attente à trouver, que du dégoût, pas plus que contre la mort il n'y a d'asile ou de couvert, car ces accroupis l'ont détournée et jetée hors de son repaire, par la faute de la mère, qui pour de l'argent a perdu toute vergogne et mesure en jetant honneur et valeur comme sinécures. Et nous voyons mal comment Prix et Valeur pourraient tenir, quand un grouillot achète l'Empire].

Habitué à l'exagération, le troubadour qualifie de «grouillot» (*gartz*) un homme

déjà âgé – il avait au moins cinquante-huit ans – et au faite de sa puissance. Au-delà de cet aspect un peu anecdotique, la narration qu'il tient de la succession des événements doit retenir notre attention. D'après lui, une femme se trouve à l'origine de la disgrâce de toute sa famille, car elle a accepté de l'argent contre son héritage. La banalité du motif misogynne dévoile en réalité les dessous du complexe marchandage dont les terres de Canossa furent le centre, au temps de la comtesse Mathilde. Au terme de nombreuses tractations, Lothaire de Supplinbourg parvint à s'en emparer, moyennant finances. Il se dégageait une voie d'accès aisé pour passer de ses terres impériales vers Rome, chemin dont il avait besoin pour faire valoir ses droits. Au cours des négociations, il avait reçu le soutien actif de Gregorio Papareschi, qui avait compris son propre intérêt à soutenir les prétentions du candidat à l'Empire.

En somme, pour Marcabru, les arrangements qui avaient permis à Gregorio Papareschi de continuer à faire valoir ses droits sur Rome ne servaient à rien d'autre qu'une coalition d'intérêts personnels, où les échanges d'argent tenaient le premier rôle. Le troubadour, qui se faisait une haute idée de la conduite morale des affaires d'État, exprimait un violent dégoût face à des personnages qui, puisqu'ils avaient montré leur faillite au grand jour, ne méritaient rien d'autre que d'être comparés à des mauvais garnements.

La supposée vénalité d'Innocent II et de son entourage forme ainsi la toile de fond de deux chansons de Marcabru. Il s'emportait contre la corruption, ce qui lui permettait en contrepoint de présenter la candidature d'Anaclet II sous un jour plus favorable. S'ajoutait à cela une haine viscérale des Angevins dans laquelle il faut une attaque contre les prétentions de Geoffroy du Loroux à s'emparer du siège archiépiscopal de Bordeaux. Cette prémonition était somme toute assez juste, puisque dès 1135 le ralliement de Guillaume X à la cause d'Innocent II se traduisit par l'éviction de Girard de Blay au profit du chanoine de Saint-André. Mais, chose un peu étrange, Marcabru n'abandonna pas pour autant ses attaques, comme semble le montrer la chanson *Bel m'es qan li rana chanta*.

2. Autour de la «loi de Pise»

2.1. Attribution du texte et datation

La chanson *Bel m'es qan li rana chanta* pose un certain nombre de problèmes d'attribution et de datation. Sans rentrer dans tous les détails, on peut résumer l'état de la question en quelques lignes.

Dans les quatre chansonniers conservant le texte, seul C attribue directement *Bel m'es qan li rana chanta* à Marcabru. R et a¹ citent le jongleur Alegret, connu pour deux chansons seulement, tandis que M donne Raimbaut d'Orange comme auteur. Mais on peut rapidement écarter ce dernier, car il s'agit d'une erreur de copiste corrigée à la fois

dans la marge du folio au XVI^e siècle.

Si l'on se penche à présent sur le corps du texte, plusieurs motifs apparaissent pour écarter Alegret. La neuvième *cobla*, tout d'abord, peut laisser croire à une signature de la part d'un troubadour:

Alegretz, folls, en qal giza
cuias far d'avol valen,
ni de gonella camisa? (vv. 65-97, dans Gaunt–Harvey–Paterson 2000: 156).

[Alegret, tu es fou, comment peux-tu croire que tu pourras faire bonne chose de mauvaise, ou chemise d'une pelisse?].

La citation est cependant faite en termes trop négatifs pour que l'on y voit de l'auto-dérision. Certes, les troubadours étaient capables de rire de leurs propres défauts, comme on peut le voir dès les premières chansons de Guillaume IX quand il se mettait en scène dans des situations scabreuses avec deux dames de l'aristocratie limousine. Pour autant, il apparaît délicat d'imaginer qu'un troubadour aurait cherché à faire rire de son incapacité à transformer une mauvaise chose en une bonne, ce qui revenait à se dénier tout talent poétique. Si l'on considère que Marcabru est l'auteur de ces vers, l'attaque contre un concurrent paraît logique, à vrai dire assez banale chez les troubadours.

À notre sens, deux autres arguments tirés des thématiques de la chanson viennent encore en faveur de l'attribution de *Bel m'es qan li rana chanta* à Marcabru. Tout d'abord, la métaphore de la branche d'un arbre à la croissance anormale, que l'on peut lire dans la quatrième *cobla*, se retrouve dans des pièces dont l'attribution n'est pas contestée. On la lit par exemple dans *Pois l'inverns d'ogan es anatz* (BEdT 293.39), où il est question d'un arbre d'une taille fantastique, prenant ses racines dans la Péninsule Ibérique et dont le feuillage, par-delà les Pyrénées, rafraîchit les terres du Poitou et de France (Gaunt–Harvey–Paterson 2000: 494-502). Marcabru y déplore cependant que cet arbre soit en train de mourir, du fait d'une maladie qui a pris dans ses racines. La chanson date probablement des dernières années de la décennie 1130 ou du début de la suivante, c'est-à-dire qu'elle est à peu près contemporaine de *Bel m'es qan li rana chanta*.

Le mot *moilleratz*, visible au vers 49, appartient également au vocabulaire commun de Marcabru, qui s'en sert dans les chansons *Al prim comenz de l'invernailh* (BEdT 293.4, v. 31 et 39), *El son d'esviat, chantaire* (BEdT 293.5, v. 19), *Assatz m'es bel el temps essuig* (BEdT 293.8, v. 16 et 51), *Dirai vos e mon lati* (BEdT 293.17, v. 31, 42 et 44), *Doas cuidas ai, compaigner* (BEdT 293.19, v. 46), *Per l'aura freida que guida* (BEdT 293.36, v. 27) et *Pois l'inverns d'ogan es anatz* (BEdT 293.39, v. 50).

Certes, ses similitudes ne peuvent définitivement emporter l'adhésion. On pourrait par exemple objecter qu'Alegret, dont les deux chansons qui nous restent témoignent d'une

certaine habileté technique, n'aurait peut-être pas eu de mal à réinvestir le vocabulaire de son illustre contemporain pour accroître son mérite (Viel 2005). Néanmoins, la convergence des indices, en plus de ceux que les éditeurs anglais du texte ont pu retrouver, nous amène à penser logique de conclure que les scribes de R et a¹ ont été abusés par les mots de Marcabru lui-même, et que l'attribution à Alegret est finalement à exclure.

Plus complexe est la question de la datation du texte. Il semble en effet que les deux troubadours étaient actifs en même temps dans la péninsule Ibérique, chacun cherchant à faire valoir leur talent auprès du roi-empereur Alphonse VII de León-Castille. En outre, des emprunts sont repérables entre leurs œuvres, si bien que l'on serait tenté de proposer comme datation à *Bel m'es qan li rana chanta* de l'époque où Marcabru se trouvait effectivement à la cour de Tolède, après son départ du Poitou consécutif à la mort de Guillaume X, c'est-à-dire au plus tôt à l'été 1137.

Cela ne va cependant pas sans poser de questions, car un autre élément du texte permet de suggérer un *terminus post quem* plus ancien : l'allusion à la «loi de Pise» du vers 55.

2.2. La loi de Piza (*BEdT* 293.11, v. 56)

Reprenons le texte pour voir comment cette conclusion est possible. *Bel m'es can li rana chanta* débute, de manière très classique, par un exorde printanier. Dès la deuxième strophe, le troubadour assombrit le ton évoquant le commencement parallèle de la saison des guerres. En l'occurrence, il s'agit des sièges qui étaient menés, selon lui, par des hommes pris de «méchanceté» (*malvestatz*, v. 11) à l'encontre de l'amour lui-même, à coups de boulet lancés par des pierres. Cet assaut devait s'achever par la victoire des adversaires du noble sentiment, à moins que les seigneurs qui écoutaient sa chanson ne décident d'agir pour le sauver avant qu'il ne perde toute chance d'engendrer un «fils ou une fille» (*ses fill o ses filha*, v. 25).

La cinquième *cobla* déplace le propos sur le plan géographique, car le poète ne trouvait aucun parent secourable à l'amour «depuis le Portugal jusqu'en Frise» (*de Portogal tro en Friza*, v. 40). Cela permet à Marcabru d'étendre sa plainte aux «ducs et aux rois» (*duc e rei*, v. 41) qui auraient dû montrer l'exemple mais ne faisaient rien. Dans un développement assez classique chez lui, il s'en prend alors aux manières des courtisans présents auprès de ces princes, à qui il reproche leur pingrerie:

Per qu'en lurs cortz non es visa
 copa ni enap d'argen,
 mantells vairs ni pena griza (vv. 46-48, dans Gaunt–Harvey–Paterson 2000: 154).

[On ne voit jamais dans leurs cours ni coupe ni gobelet en argent, manteau de vair ou fourrure grise].

L'allusion à la ville toscane vient finalement à la septième *cobla*, après des paroles obscènes relativement communes pour notre troubadour:

Moilheratz q' autrui con grata
 ben pot saber qe'l sieus pescha
 e mostra con hom li mescha
 q'ab eis lo sieu fust lo bata;
 e auran tort si s'en clama,
 qe drech e raços deviza:
 car deu comprar qi car ven,
 asegon la lei de Piza (vv. 49-56, dans Gaunt–Harvey–Paterson 2000: 154).

[Un homme marié qui gratte le con de ce qui appartient à autrui est bien au courant que celui qui lui appartient part également à la pêche et montre comment on doit lui servir à boire, si bien que tel qui croyait bastonner se retrouve bastonné; et il aurait tort s'il s'en plaint, car le droit et la raison l'enseignent: celui qui vend cher doit acheter cher, selon la loi de Pise].

La plupart des essais de datation de la chanson s'appuient sur le vers 56, qui offre l'une des rares indications précises du texte. Le plus souvent, cependant, cette mention est conçue comme une référence au contexte général de croissance commerciale de la cité pisane dans les années 1130 et 1140. Il est vrai qu'au cours de ces décennies les Pisans menèrent une active diplomatie pour asseoir leurs positions en Méditerranée (Salvatori 2002; Salvatori 2003; Balossino 2008). István Frank relève ainsi qu'en 1143 ils s'allièrent aux Génois pour aider Guillaume VI de Montpellier à réprimer une révolte des bourgeois de sa ville (Frank 1946-1947). L'année suivante, toutefois, les Pisans durent se replier sur leurs terres pour faire face aux menées des habitants de Lucques qui les y combattaient. István Frank en conclut qu'il faut dater la chanson de l'époque où les Pisans cessèrent toute intervention hors de la Toscane, c'est-à-dire à partir de 1145. Marcabru, par moquerie, aurait appelé «loi de Pise» le fait, pour une cité italienne, d'échouer à accroître son influence commerciale en employant la force, avant de se replier sur ce qu'elle savait faire le mieux.

Les éditeurs anglais de Marcabru ont écarté ce raisonnement, nous semble-t-il avec raison. Ils font remarquer que la participation des Pisans aux luttes opposant les comtes de Montpellier à leurs adversaires fut somme toute assez marginale. Selon Simon Gaunt, Ruth Harvey et Linda Paterson, il faut en réalité regarder l'allusion du texte de Marcabru uniquement comme une formule destinée à désigner la “loi des affaires”, Pise étant choisie comme exemple du dynamisme économique des villes italiennes dans le premier XII^e siècle. En outre, le mot occitan *Piza* ferme heureusement le huitain, qui comme toutes les autres strophes se clôt par une rime en *-isa* ou *-iza*. Ils concluent sur l'impossibilité concrète de proposer une date pour la composition de *Bel m'es qan li rana chanta*.

Nous pensons, au contraire, que ce passage de la chanson recèle un indice par rapport à cette question. Il est en fait nécessaire de décaler le regard sur la question et d'abandonner l'idée que Marcabru faisait référence au monde des affaires, pour se tour-

ner vers la chronologie du schisme anacletien. Lorsque ce dernier éclata, en effet, Gregorio Papareschi fut contraint de quitter Rome pour se réfugier dans le royaume des Francs, comme nous l'avons signalé. Il revint cependant rapidement en Italie, une fois assuré du soutien des principaux princes d'Occident. Il fixa sa résidence précisément à Pise, ville qui présentait le double avantage d'être relativement proche des terres de Mathilde de Canossa récupérées par Lothaire III de Supplinbourg en même temps que de Rome. La cité toscane devint ainsi le centre d'une intense activité diplomatique autour d'Innocent II.

Ce dernier organisa d'ailleurs un concile dans la ville en mai 1135, dont les canons ont été conservés.²⁸ La tournure prise par les événements portait Innocent II de manière favorable, puisque, si l'on suit le témoignage d'Arnaud de Bonneval, Bernard de Clairvaux avait obtenu la soumission de Guillaume X à la fin de l'année 1134 ou au début de la suivante (Aubé 2003: 302). Cette conversion, abondamment illustrée dans les siècles qui suivirent,²⁹ mit spectaculairement fin au schisme en Aquitaine. Girard de Blay dut abandonner les fonctions qui fondaient son influence et les céder aux partisans de Gregorio Papareschi. Il conserva le siège épiscopal d'Angoulême, où il mourut en 1136. Mais Geoffroy du Loroux devint archevêque de Bordeaux, tandis que Geoffroy de Lèves, évêque de Chartres, vit sa légation étendue à l'Aquitaine. Il est à noter que ces deux personnages jouèrent un rôle majeur dans le premier mariage d'Aliénor d'Aquitaine avec Louis VII, à l'été 1137 (Laurent 2019).

Nous pensons que l'allusion à la «loi de Pise» doit être comprise dans ce contexte. Marcabru, après s'être engagé auprès de Guillaume X en faveur d'Anaclet II, n'eut pas d'autre choix que d'accepter son revirement. Mais cette soumission ne lui convenait pas, car elle allait à l'encontre de sa vision de la réforme et, plus globalement, de la marche de la société. La «loi de Pise», si l'on accepte cette explication, désignait dans sa bouche la victoire de la simonie et de la corruption, chose qui le rendait amer mais contre laquelle il ne pouvait plus lutter. Cet argument ne permet pas d'exclure que la chanson fut composée dans les années 1140; en revanche, on peut avancer selon nous que la tenue du concile de Pise, en mai 1135, offre un *terminus post quem* acceptable.

3. Conclusion

Pour conclure, on peut affirmer que Marcabru s'impliqua fortement dans les débats

²⁸ *Mansi*, vol. 21 (coll. 485-492).

²⁹ Un premier sondage nous a permis de repérer un peu plus d'une dizaine d'œuvres, de tous types et s'étalant du XII^e au XVIII^e siècle. Elles feront l'objet d'une enquête approfondie dans le cadre d'une recherche entamée il y a quelques mois et consacrée à l'histoire du schisme d'Anaclet II dans le duché d'Aquitaine.

autour du schisme anacletien. Deux motifs apparaissent à la lecture des trois chansons qui en témoignent. Il le fit tout d'abord par fidélité vis-à-vis de Guillaume X, envers lequel il continua de manifester un très fort attachement même après sa mort. Le duc d'Aquitaine cultivait pour lui toutes les valeurs du bon prince chrétien, offrant un contre-exemple aux autres souverains dont le poète ne cessa, à quelques exceptions près, de stigmatiser les manques. En lui apportant son soutien, Marcabru adoptait en même temps ses combats, comme le montre son animosité envers les Angevins.

Mais le poète trouvait une seconde raison de soutenir le schisme anacletien dans le développement même de la réforme grégorienne. En embrassant le parti de Girard de Blay, il signifiait son refus du compromis trouvé entre la papauté et l'Empire à Worms en 1122. Il ne faut cependant peut-être pas y voir la marque d'une vision théologiquement fondée de l'indépendance absolue du Saint-Siège, mais plutôt une option stratégique déterminée par ce que le troubadour considérait comme l'objectif principal que les chrétiens devaient poursuivre. Marcabru se montrait en effet partisan d'une lutte à outrance contre les musulmans, et il ne supportait pas que des manœuvres internes puissent détourner des princes de ce but. La victoire d'Innocent II lui apparut, dans ce contexte, comme la pire des alternatives possibles, parce qu'elle représentait à ses yeux le triomphe de la simonie et de la corruption à la tête de l'Église.

Lorsque Guillaume X fut contraint à abandonner son isolement, le poète n'eut pas d'autre choix non plus que de se soumettre. Mais il en garda manifestement une rancœur qu'il exprima, dans une chronologie qui reste difficile à préciser, par une allusion fugace à une «loi de Pise» inique à ses yeux. Le succès définitif des partisans d'Innocent II en Aquitaine, suite au mariage d'Aliénor avec Louis VII en 1137 et à la mort de Pietro Pierleoni en janvier 1138, marqua une nouvelle étape de sa vie, car il dut s'exiler vers la péninsule Ibérique. Heureusement pour son auditoire et ses admirateurs du XXI^e siècle, il sut y rebondir et composer encore quelques-unes de ses plus magnifiques chansons.

Sébastien-Abel Laurent

Chercheur associé au CESCO (Poitiers-CNRS, UMR 7302)

Chercheur associé au CRULH (Université de Lorraine)

Bibliographie

Sources non imprimées

Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 840.

Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 6280.

Paris, Bibliothèque Nationale de France, fonds Périgord, tomes 30, 33 et 34.

Sources imprimées

Albertazzi, Marco, 2018, *Marcabru. Liriche*, Lavis, La Finestra.

Botineau, Pierre, Lemaître, Jean-Loup (édité par), Barrière, Bernadette (traduit par), 2021,

La chronique de Geoffroi de Breuil Paris, Société de l'histoire de France, 2021.

Chibnall, Marjorie, 1978, *The Ecclesiastical History of Orderic Vital*, vol. 6, Oxford, Clarendon.

Gaunt, Simon – Harvey, Ruth – Paterson, Linda, 2000, *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge, Brewer.

Howlett, Richard, 1889, *The Chronicle of Robert of Torigini*, dans *Chronicles of the Reigns of Stephen, Henry II and Richard I*, vol. IV, Londres, Eyre & Spottiswoode.

Leclercq, Jean – Talbot, Charles – Rochais, Henri (édité par), 2012, *Bernard de Clairvaux.*

Lettres, introduction, traduction et notes par Monique et Gaston Duchet Suchaux, tome III, Paris, Éditions du Cerf (*Œuvres complètes IV*; Sources chrétiennes, 556).

Mansi = Giovanni Mansi, *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*.

Mirot, Léon, 1909, *La chronique de Morigny (1095-1152)*, Paris, Picard.

PL 179 = *Patrologia Latina*, vol. 179.

PL 201 = *Patrologia Latina*, vol. 201.

Voigt, Ernst, 1884, *Ysengrinus*, Halle, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.

Études critiques

Anzoise, Stefania, 2011, *Lo scisma del 1130. Aspetti e prospettive di un lungo dibattito storiografico*, «Archivum Historiæ Pontificiæ» 49, pp. 7-49.

Aubé, Pierre, 2003, *Saint Bernard de Clairvaux*, Paris, Fayard.

Aubé, Pierre, 2016, *Roger II de Sicile*, Paris, Perrin (Tempus).

Aurell, Martin, 1989, *La vielle et l'épée*, Paris, Aubier.

Balossino, Simone, 2008, *Ianuenses, pisani et ceteri lombardi»: circolazione e attività dei gruppi italiani nelle città della bassa valle del Rodano tra i secoli XII e XIII*, «Archivio storico italiano» 166, pp. 391-424.

Boutouille, Frédéric, 2007, *Le duc et la société : pouvoirs et groupes sociaux dans la Gascogne bordelaise au XII^e siècle, 1075-1199*, Bordeaux, Ausonius Éditions.

Boutouille, Frédéric, 2013, *L'archevêque et les communautés canoniales en Bordelais à l'époque de la réforme grégorienne (1079-1145)*, dans *La réforme « Grégorienne » dans le Midi (milieu XI^e - début XIII^e s.)*, Toulouse, Éditions Privat, pp. 393-418 (Cahiers de Fanjeaux, 48).

Boissonnade, Prosper, 1922, *Les personnages et les événements de l'histoire d'Allemagne, de France et d'Espagne dans l'œuvre de Marcabru (1129-1150). Essai sur la biographie du poète et la chronologie de ses poésies*, «Romania» 48-190, pp. 207-242.

Boucheron, Patrick, 2019, *La trace et l'aura. Vies posthumes d'Ambroise de Milan (IV^e-*

- XVI^e siècle*), Paris, Seuil.
- de Goustine, Luc, 2015, *L'infâme célébrité de Guilhem de Peitieux*, dans *Guilhem de Peitieux. Duc d'Aquitaine, prince du trobar. Trobadas* tenues à Bordeaux (Lormont) les 20-21 septembre 2013 et à Poitiers les 12-13 septembre 2014), Le Moustier-Ventadour, Cahiers de Carrefour Ventadour, pp. 41-68.
- Foulon, Jean-Hervé, 2004, *Geoffroy Babion, écolâtre d'Angers († 1158), l'exemple d'une collection de sermons*, dans *Le médiéviste devant ses sources. Questions et méthodes*, ss. dir. Claude Carozzi et Huguette Taviani-Carozzi, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, pp. 65-96.
- Foulon, Jean-Hervé, 2008, *Église et réforme au Moyen Âge. Papauté, milieux réformateurs dans les Pays de la Loire au tournant des XI^e-XII^e siècles*, Bruxelles, De Boeck.
- Frank, István, 1946-1947, *La plus ancienne allusion à l'Italie dans la poésie des troubadours*, «Cultura Neolatina» 6-7, pp. 33-38.
- Grabois, Aryeh, 1981, *Le schisme de 1130 et la France*, «Revue d'histoire ecclésiastique» LXXVI (3-4), pp. 593-612.
- Howlett, Richard (ed.), 1889, *The Chronicle of Robert of Torigini*, dans *Chronicles of the Reigns of Stephen, Henry II and Richard I*, vol. IV, London, Eyre & Spottiswoode.
- Köhler, Erich, 1961, compte-rendu de l'étude de Paul Falk, *Sur les vers de Marcabru «Quei ant fait li buzat d'Anjau, Cal desmerill»*, supplément n° 32 des «Studia Neophilologica», 1960, pp. 41-52, «Zeitschrift für romanische Philologie» (77-1), 1961, pp. 203-204.
- Kumaoka, Soline, 1997, *Les jugements du légat Gérard d'Angoulême en Poitou au début du XII^e siècle*, «Bibliothèque de l'École des chartes» 155, pp. 315-338.
- Laurent, Sébastien-Abel, 2019, *Un tour d'Aquitaine royal à l'été 1137. Les voyages de Louis VII et de sa suite à l'occasion de son mariage avec Aliénor*, «Revue historique du Centre-Oues» XVII, pp. 211-252.
- Laurent, Sébastien-Abel, 2020, *Le troubadour Jaufre Rudel de Blaye: un proche des ducs d'Aquitaine devenu rebelle?*, dans *Fidélités et dissidences. Actes du XII^e congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Albi, 10-15 juillet 2017)*, ss. dir. Jean-François Courouau, vol. 2, Toulouse, Section française de l'AIEO, pp. 499-508.
- Maratu, Henri, 1864, *Girard, évêque d'Angoulême, légat du Saint-Siège*, dans «Bulletin de la société archéologique et historique de la Charente» 4^{ème} série (tome II), pp. 1-394.
- Milanesi, Giorgio, 2013, *Bonifica della immagini e propaganda in Aquitania durante lo scisma del 1130-1138*, Vérone, Scripta.
- Oury, Guy-Marie, 1979, *Les sermons de Geoffroi Babion et la chrétienté bordelaise (1136-1158)*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 87, pp. 285-297.
- Overman, Alfred, 1980, *La contessa Matilda di Canossa*, Rome, Multigrafica Editrice.
- Pariset, Georges, 1902, *L'établissement de la primatie de Bourges (suite)*, «Annales du Midi» t. 14 n° 55, pp. 289-328.
- Rexroth, Frank, 2012, *Deutsche Geschichte im Mittelalter*, Munich, Beck.
- Riccioni, Stefano, 2021, *The Visual Experience of the Triumphant Church : the Mosaic of S. Maria in Trastevere*, Rome, Scienze e lettere.
- Roncaglia, Aurelio, 1951, *Marcabruno: Lo vers comens quan vei del fau*, «Cultura neolatina» 11, pp. 25-48.

- Roncaglia, Aurelio, 1957, Marcabruno: *Aujatz de chan*, «Cultura neolatina» 17, pp. 20-48.
- Rouche, Michel, 1979, *L'Aquitaine des Wisigoths aux Arabes. Naissance d'une région (418-781)*, Paris, EHESS-Touzot.
- Soria-Audebert, Myriam, 2005, *La crosse brisée. Des évêques agressés dans une Église en conflits (royaume de France, fin X^e – début XIII^e siècle)*, Turnhout, Brepols.
- Soria-Audebert, Myriam, 2007, *La propagande pontificale et sa réception au temps des schismes (XI^e-XII^e siècle). Innocent II, Anaclet II : la mémoire d'une guerre de libelles. Lecture et débats*, dans *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII. Atti del convegno internazionale, Messina, 24-26 maggio 2007*, a cura di Rossana Castano, Fortunata Latella e Tania Sorrenti, Rome, Viella, pp. 595-612.
- Soria-Audebert, Myriam, 2010, *La trahison schismatique, un outil de propagande pontificale (début XII^e s.)*, dans *La trahison au Moyen Âge*, ss. dir. Myriam Soria-Audebert et Maïté Billoré, Rennes, PUR, pp. 103-123.
- Soria-Audebert, Myriam, 2011, *Rumeur, discours de haine et ralliement: autour du schisme d'Anaclet*, dans *La rumeur au Moyen Âge*, ss. dir. Myriam Soria-Audebert et Maïté Billoré, Rennes, PUR, pp. 231-246.
- Viel, Riccardo, 2005, *Per l'edizione critica di Alegret: nodi stilistici e intertestuali*, «Critica del testo» VIII-3, pp. 803-839.

Il frammento di rosone scolpito di Palazzo San Francesco a Domodossola e il suo contesto

ABSTRACT: L'anello di rosone scolpito, conservato in Palazzo San Francesco a Domodossola, è di ignota provenienza. Per quanto avulso dal suo contesto di origine è possibile ascriverlo a un determinato ambito territoriale e cronologico, grazie ad alcuni confronti. Quelli stilistici rivelano molte affinità con la decorazione scolpita della chiesa minorita di San Francesco, poi trasformata in palazzo e recentemente recuperata a spazio museale. I confronti tipologici, in particolare per le dodici protomi antropomorfe che lo decorano, indicano una dipendenza iconografica dal rosone della chiesa di San Paolo a Vercelli, la cui costruzione doveva essere conclusa entro la fine del XIII secolo. Sebbene sembri da escludersi la possibilità che il rosone di Domodossola, databile tra la fine del XIII secolo e il primo trentennio del XIV, in origine fosse inserito nella facciata della chiesa di San Francesco, consacrata nel 1331, la sua datazione è compatibile con quella dell'edificio e la fattura risulta locale.

ABSTRACT: The sculpted rose window ring, preserved in Palazzo San Francesco in Domodossola, is of unknown provenance. Although detached from its context of origin, it is possible to ascribe it to a specific territorial and chronological context, thanks to certain comparisons. Stylistic ones reveal many similarities with the sculpted decoration of the Minorite church of San Francesco, later converted into a palace and recently recovered as a museum space. Typological comparisons, particularly for the twelve anthropomorphic protomes decorating it, indicate an iconographic dependence on the rose window of the church of San Paolo in Vercelli, whose construction must have been completed by the end of the 13th century. Although it seems to be ruled out that the rose window of Domodossola, which can be dated between the end of the 13th century and the first thirty years of the 14th century, was originally included in the façade of the church of San Francesco, consecrated in 1331, its dating is compatible with that of the building and the workmanship is local.

PAROLE CHIAVE: rosone scolpito, scultura gotica, Chiesa di San Francesco a Domodossola, ordini mendicanti, Chiesa di San Paolo a Vercelli

KEYWORDS: Sculpted rose window, Gothic sculpture, Church of San Francesco in Domodossola, Mendicant orders, Church of San Paolo in Vercelli

Nel 2021 è stato completamente riaperto al pubblico lo spazio museale di Palazzo San Francesco a Domodossola, conclusi i lavori di restauro condotti dall'architetto Paolo Rancati e iniziati nell'anno 1995 col recupero dell'antica chiesa francescana intitolata al santo assisiense. Il nuovo allestimento delle collezioni comunali, un tempo proprietà della Fondazione Galletti, prevede una sezione di materiali lapidei, precedentemente esposti nel cortile e nelle sale di palazzo Silva o in parte conservati nei suoi depositi, selezionati in base alle affinità stilistiche che essi mostrano con l'apparato scolpito della chiesa (D'Amico 2021).¹ Vi sono capitelli, basi, chiavi di volta, mensole e un interessante frammento di rosone scolpito (Muzzin 2021c: 50-51).

Quest'ultimo (cfr. **Figura 1**), restaurato e ricomposto in occasione della sua esposizione al pubblico,² le cui misure attualmente sono 60,5 × 58 × 19 cm, si presentava diviso in cinque pezzi, perfettamente combacianti, tre dei quali esposti nella sala 5 di palazzo Silva e due conservati nei depositi.³ Non si sa esattamente quando essi siano entrati a far parte delle collezioni museali e nulla si conosce della loro provenienza.

I cinque frammenti sono realizzati in pietra ollare di Bognanco, evidenziano scheggiature e lacune, tanto nella cornice quanto nei rilievi, che non alterano comunque la lettura stilistica e iconografica del manufatto. Quattro pezzi mostrano sul fronte una cornice esterna a *torchon*, sulla quale si innestano basi di colonnine con *griffes à crochet* e un decoro interno scolpito con protomi antropomorfe, i cui tratti somatici sono definiti in modo piuttosto semplificato: profilo del viso tronconico, grossi occhi a mandorla, naso rettilineo, in alcuni casi di forma quasi semicilindrica, bocca ridotta a una fessura, eccettuate le labbra leggermente bombate, arcata sopraccigliare di stampo geometrico. Il tergo degli stessi (cfr. **Figura 2**) è decorato da due giri esterni di nastro a *torchon*, l'uno a linee oblique parallele e l'altro, quello più interno, a linee disposte a spinapesce, e da due modanature lisce che chiudono la decorazione dell'anello verso l'interno.

*Si ringraziano il Comune di Domodossola, in particolare Franca Maltempi e i conservatori Antonio D'Amico e Federico Troletti, il restauratore Federico Barberi e l'architetto Paolo Rancati, il direttore dell'Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Vercelli Daniele De Luca, il parroco della chiesa di San Paolo a Vercelli don Ettore Esposito, il direttore del Museo Leone Luca Brusotto e il direttore dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Novara Paolo Mira.

¹ Riguardo alla formazione e alla consistenza delle raccolte museali, cfr. Bazzetta (1904), Bustico (1911: 23-24), Moro (2000), Rovelli (2014: 37). Riguardo a palazzo Silva, cfr. Moro (2020: 147-168). Grazie all'analisi e alla selezione dei pezzi lapidei è stato possibile inserire nuovamente nella collocazione originaria, lungo le navate dell'antica chiesa di San Francesco, due frammenti scolpiti conservati presso i depositi di palazzo Silva.

² Il frammento di rosone insieme alle altre sculture esposte sono stati oggetto nel 2021 di una campagna di pulitura realizzata da Federico Barberi.

³ Presso l'Archivio Musei Civici del Comune di Domodossola sono consultabili le *Schede Guarini Marmi 2003*, compilate da Gian Vittorio Moro. Alcuni dati in esse contenuti sono stati aggiornati in occasione della presente pubblicazione sulla base delle informazioni comunicate da Franca Maltempi, funzionario del comune di Domodossola e responsabile di settore.

Il frammento inv. 3122 ($35 \times 18,3 \times 19$ cm)⁴ è caratterizzato da tre protomi antropomorfe (cfr. **Figura 3**): il volto di sinistra indossa un piatto copricapo, mentre gli altri due hanno un corto caschetto di capelli definiti da incisioni nella pietra. Il frammento inv. 3121 ($42 \times 18 \times 19$ cm) presenta quattro protomi antropomorfe, due delle quali, poste lungo i margini sbreccati, molto lacunose (cfr. **Figura 4**): di quella di sinistra sono ancora apprezzabili i grandi occhi a mandorla e l'innesto del setto nasale sull'arcata sopracciliare di tipo geometrico, a creare una sorta di tau, di quella di destra invece la lunga barba solcata da profonde incisioni. Una delle teste integre è caratterizzata da una calottina di capelli lisci che incorniciano il viso e dall'impostazione del setto nasale sull'arcata sopracciliare simile a quella della protome adiacente lacunosa, mentre l'altra dalla barba, anch'essa solcata da profonde incisioni. La protome del frammento inv. 3067 ($29 \times 20 \times 19$ cm) è gravemente danneggiata e quasi illeggibile, fatta eccezione per il profilo del viso troncopiramidale e la presenza di un occhio a mandorla (cfr. **Figura 5**). Il frammento inv. 3075 ($20 \times 17 \times 14$ cm) è costituito da una doppia modanatura a sezione rettilinea e da un doppio cordone a *torchon* sul quale si innestano due basi à *griffes* (cfr. **Figura 6**); è stato collocato sotto inv. 3067 e completa la decorazione tergale dell'anello di rosone. Il frammento inv. 3067bis ($47 \times 17 \times 19$ cm) è decorato da tre protomi antropomorfe (cfr. **Figura 7**): le due esterne sono dotate l'una forse di un copricapo cilindrico, l'altra di un ciuffo di capelli resi con solcature nella pietra e quella interna, femminile, ha il volto incorniciato da un soggolo.

I cinque frammenti ricomposti costituiscono l'anello interno di un rosone particolarmente ricco dal punto di vista decorativo e di cui sarebbe opportuno fornire un contesto di appartenenza. Il manufatto, come premesso, presenta infatti delle affinità stilistiche con l'apparato decorativo della chiesa di San Francesco.⁵

L'edificio, anticamente annesso al monastero, dotato di due chiostri, disposti sul lato orientale, e forse di un oratorio di epoca precedente alla chiesa (Capis 1673, rist. anast. 2002: 125-130), oggi scomparsi, a causa delle soppressioni napoleoniche subì alcuni importanti passaggi di mano e rilevanti trasformazioni.⁶

⁴ Nella descrizione dei frammenti si segue l'attuale disposizione degli stessi in senso orario, partendo da ore dodici.

⁵ Si introduce qui una digressione sull'edificio di San Francesco, necessaria per fare il punto della situazione sui dati materiali effettivamente riscontrabili e sulle fonti documentarie. Gli studi di Tullio Bertamini, ampiamente citati dalla bibliografia successiva, che in particolare si è occupata degli ordini mendicanti, in alcuni casi non forniscono la fonte a cui attingono e si è costretti a considerarli pure ipotesi dell'autore o considerazioni che si basano probabilmente su fonti orali, non meglio qualificate.

⁶ Nel 1811 l'edificio fu acquistato da Rocco Belli; il figlio Carlo lo trasformò in residenza privata, mentre il nipote Lorenzo nel 1881 lo vendette alla Fondazione Galetti. Nel 1909-1912 fu oggetto di importanti lavori di restauro per accogliere il Museo, la Biblioteca e la Scuola di Arti e Mestieri sotto l'allora ispettore dell'Ufficio per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte e Liguria Pietro Toesca. In quell'occasione vennero riscoperte le colonne con i capitelli e il basamento del portale di accesso. La sua

La chiesa di San Francesco venne consacrata il 27 ottobre 1331, ma il lascito testamentario del 1294, più volte citato dalle fonti bibliografiche, indica chiaramente che in quell'anno erano in corso i lavori per la chiesa nuova, mentre altri documenti, il più antico dei quali risale al 1243 e il più noto al 1277, attestano la presenza dei frati minori e l'esistenza di una chiesa francescana a Domodossola da poco prima della metà del XIII secolo.⁷ È possibile che l'antica chiesa fosse costituita dall'oratorio attiguo all'edificio, che il consultore Paolo della Silva nel 1774 riteneva non fosse stato abbattuto per fare spazio alla nuova chiesa, ma venisse utilizzato come oratorio privato dai frati.⁸ Potrebbe trattarsi quindi di uno di quei casi in cui i frati minori non si spostarono dal loro primo insediamento, come avvenne a Como con la chiesa di San Francesco,⁹ sotto la cui custodia si trovava il borgo ossolano e a Novara,¹⁰ entro la cui giurisdizione diocesana ricadeva il medesimo centro, con il convento di San Luca.¹¹ Inoltre la sussistenza della nuova chiesa accanto alla vecchia rinvia al caso milanese, dalla cui provincia dipendeva Domodossola, del San Francesco Grande, costruita a ridosso e inglobando per superfetazioni successive la basilica di San Nabore.¹²

L'antico aspetto dell'edificio di San Francesco è ancora analizzabile al piano ter-

destinazione d'uso mutò diverse volte durante la Grande Guerra, nel Ventennio Fascista e dopo la Seconda Guerra Mondiale. Per le trasformazioni subite dall'edificio e dal convento, cfr. Biancolini (1988: 545-550) e Preioni (1994: 123-145).

⁷ Nel lascito testamentario di Francino del fu Pietro Ottone si legge *propter laborium* della chiesa nuova dei Frati Minori di Domodossola. Cfr. Prada (1897, rist. anast. 2001: 89), Bustico (1910: 25), Bustico (1919: 189-190), Briacca (1973: 167-170), Gaddo (1976: 134-135), Bertamini (1982: 61-63), Biancolini (1988: p. 546), Bertamini (1990: 17), Preioni (1994: 123-125), Rizzi (2017: 38), Rovelli (2018: 27).

⁸ I dati di scavo, del resto, confermano che non vi fossero preesistenze nel luogo dove sorse la chiesa di San Francesco: cfr. Ronc (1988: 555). Dell'oratorio si dice che fosse correttamente orientato est-ovest e che desse diretto accesso alla chiesa nuova tramite una porta posta tra la prima e la seconda colonna della navata orientale verso nord, di cui all'esterno ancora si vede traccia dell'arco; il chiostro più antico sarebbe stato eretto a nord dell'oratorio e quello più recente a sud, adibiti entrambi a sepoltura. La mappa del catasto teresiano dell'anno 1722, conservata presso l'Archivio di Stato di Torino (Catasti, Domodossola, All. A, portafoglio 192) però non evidenzia chiaramente quanto sostenuto dalle fonti bibliografiche. Cfr. Bertamini (1982: 63), Bertamini (1990: 6-7), Preioni (1994: 125), Rovelli (2014: 38), Rovelli (2016: 164-166), Rizzi (2017: 38-39).

⁹ Lo spostamento non avvenne perché il primitivo insediamento era già situato in un'ottima posizione, a ridosso di Porta Torre, sulla strada verso Milano: dopo il 1277 furono costruiti la nuova chiesa e il nuovo convento (Gemelli 2020: 98).

¹⁰ Per la scansione in Province e Custodie dei conventi minoritici alla fine del Duecento cfr. Pellegrini (1984: 295-296).

¹¹ Il convento è documentato a partire dal 1233 nel borgo di Barazzola e viene distrutto insieme alla chiesa nel 1359 a causa della costruzione della fortezza novarese. Cfr. Andenna (1973: 33), Di Giovanni (1983: 319), Gemelli (2020: 98).

¹² Inizialmente i frati Minori erano ubicati presso la chiesa di San Vittore all'Olmo, fuori dalla cinta muraria, ma già negli anni Trenta del Duecento (1233 posa della prima pietra del convento) si spostarono all'interno, presso la basilica ubicata in Porta Vercellina. Cfr. Romanini (1964: 80-84) e Gemelli (2020: 23-79), cui si rinvia per la disamina della bibliografia precedente.

reno del palazzo,¹³ esternamente in facciata e lungo il fianco destro, dove sopravvivono alcune porzioni di muro.¹⁴ La quarta e la quinta campata dell'aula della chiesa, il sistema di copertura della navata centrale comprensiva della cappella terminale e parte delle aperture, il piano di calpestio, il livello superiore dell'edificio, gran parte del paramento esterno, la facciata e il campanile sono stati modificati dalla trasformazione della chiesa in palazzo e i restauri operati hanno permesso il recupero solo di alcuni elementi.¹⁵ L'edificio, con orientamento nord-sud, è a tre navate, di sette campate ciascuna,¹⁶ in sistema uniforme, scandite originariamente da sei coppie di colonne in pietra ollare di Bognanco dotate di basi *à griffes* e capitelli cubici o svasati scolpiti,¹⁷ ancora conservati in sede (cfr. **Figura 8**).¹⁸ Le navate laterali sono voltate, a crociera nervata le prime tre campate (*ecclesia exterior*) e costolonata con elementi a sezione torica le ultime due (*ecclesia interior*), la cui ricaduta avviene oltre che sui robusti pilastri cilindrici disposti lungo la navata centrale, sui semipilastri a parete a sezione rettilinea con capitelli definiti da semplici modanature lisce. La navata centrale comprensiva della cappella terminale a nord è stata completamente controsoffittata per ricavare le stanze superiori del Palazzo; ciò conferisce oggi all'edificio l'aspetto di una chiesa a sala (cfr. **Figura 9**).¹⁹ La terminazione del corpo orientale è costituita da tre cappelle rettilinee, di cui la centrale più profonda e più ampia delle laterali, queste ultime voltate a crociera con costoloni che poggiano su mensole a muro. Gli archi trasversali e longitudinali sono a sesto acuto, mentre le monofore disposte lungo le pareti laterali, ciascuna in ogni campata, due in quella terminale della navata

¹³ Per uno sguardo generale sull'architettura degli ordini mendicanti in Italia e in Europa, cfr. Schenkluhn (2003). Per l'architettura mendicante nel Duecento, cfr. Tosco (2021). Per l'architettura degli ordini mendicanti in Lombardia, cfr. Romanini (1964). Per l'architettura dei frati minori in Lombardia, cfr. Gemelli (2020). Per il Piemonte cfr. Beltramo (2021: 93-125), cui si rinvia per la bibliografia precedente.

¹⁴ Per una descrizione dell'edificio, cfr. Romanini (1964: 262-265), Bertamini (1990: 5-12), Rovelli (2018: 27-33), quest'ultima in particolare per la decorazione pittorica della chiesa, Muzzin (2021a: 8-9). Esiste inoltre un plastico dell'edificio, conservato presso il collegio rosminiano di Domodossola, realizzato da Luigi Artioli, che si basa, per quanto riguarda in particolare l'alzato, sulla riproduzione grafica della stessa in un dipinto del 1690 conservato nella chiesa di San Lorenzo a Bognanco, di cui esistono alcune riproduzioni fedeli, e che si utilizzerà anche in questo contesto per valutare la presenza di un rosone sulla facciata della chiesa. Sul dipinto e sul plastico si basa Bertamini per descrivere quelle parti della chiesa non più esistenti, in particolare l'elevazione della navata centrale rispetto a quelle laterali.

¹⁵ Cfr. nota 6.

¹⁶ Si noti che la planimetria della chiesa riprodotta dalla Romanini, realizzata in epoca precedente agli ultimi interventi di restauro, presenta una campata in meno rispetto a quella qui riprodotta.

¹⁷ Attualmente della quarta colonna sul lato sinistro rimane solo il basamento inserito in un'apposita nicchia nel muro, mentre manca completamente il suo *pendant*, a causa dell'inserimento del vano scale e ascensore, che conduce ai piani superiori del palazzo.

¹⁸ Le colonne e i relativi capitelli furono inglobati nella muratura nel corso del XIX secolo e vennero poi recuperati durante i restauri dell'inizio del XX; ciò contribuì a compromettere il loro stato di conservazione: cfr. Bustico (1910: 25-27), dove sono riprodotti alcuni capitelli ancora inseriti nella muratura, e Bertamini (1990: 5).

¹⁹ Bertamini (1990: 5) sostiene che il sistema originale di copertura fosse a cassettoni, ma non è chiaro a quale fonte attinga.

ovest e una in quella della navata est,²⁰ sono a tutto sesto, ma apprezzabili solo dall'interno dell'edificio (cfr. **Figura 10**), perché all'esterno sono state inserite in aperture moderne di luce più ampia; ne sopravvivono tre originali solo sul fianco orientale della chiesa.²¹ Gli accessi all'edificio sono due: quello principale posto in facciata e quello laterale, che metteva in comunicazione la chiesa con il convento, posto nella sesta campata da sud. La muratura antica dell'edificio è apprezzabile lungo il fianco orientale, dove spicca un paramento murario costituito da conci lapidei di forma e dimensioni irregolari legati con letti di malta stilati. In origine in corrispondenza dei sostegni interni sulla parete esterna si trovavano robusti contrafforti (cfr. **Figura 11**).²² Sulla terminazione nord del fianco orientale sono ancora visibili l'arco a tutto sesto di ingresso alla chiesa e l'arco a sesto ribassato che permetteva l'accesso al campanile. In corrispondenza dell'ultima lesena verso nord sono visibili una piccola apertura tamponata di forma rettangolare e un minuscolo archivolto a tutto sesto, interpretato da Bertamini come il vano dell'acquasantiera a muro dell'antico oratorio (Bertamini 1990: 6). La decorazione di alcuni elementi architettonici, come le nervature toriche, i gradini e gli archi di accesso alla testata settentrionale, le cornici e le strombature delle monofore, la ghiera interna del portale laterale sono dicrome, realizzate in corsi alternati di pietra ollare di Bognanco e dolomia bianca. A causa delle manomissioni subite il piano di calpestio della chiesa è più alto di 1,18 m rispetto a quello antico (*ecclesia interior*):²³ il fatto è riscontrabile nell'interramento delle basi dei pilastri e nell'abbassamento dei livelli di porte e finestre. Tanto la fattura del paramento murario irregolare lungo il fianco orientale della chiesa quanto l'impiego della dicromia, all'interno e all'esterno della stessa, si configurano come una caratteristica delle chiese minoritiche lombarde (Gemelli 2020: 124-129); l'impiego della pietra al posto del laterizio invece si deve all'ampia disponibilità di tale materiale nelle zone montane. L'impianto planimetrico, come già evidenziato da Filippo Gemelli, sembra discendere da quello del San Francesco di Brescia (Gemelli 2020: 158, 211-236; Tosco 2021: 240-241, nota 102), che pare aver avuto una certa diffusione nella provincia minoritica Lombarda, mentre è difficilmente valutabile il rapporto con quello di Como (Rovi 1983: 296-317 e Gemelli 2020: 158), a causa delle trasformazioni da esso subite. Non vi sono relazioni evidenti col San

²⁰ Su questa campata infatti insisteva il campanile; manca quindi la monofora sulla parete orientale, dove invece si inserisce una porta di accesso.

²¹ Mancano le monofore della quarta e quinta campata, manomesse, e le due monofore, di cui rimane traccia sulla parete esterna, della cappella maggiore sulla testata settentrionale, eliminate a causa dell'apertura di un portale, cui accenna Bertamini (1990: 8) e che dice collegate a un «rosoncino circolare con vetri dipinti» collocato sopra di esse (anche in questo caso non è stato possibile reperire la fonte).

²² Oggi ne sopravvivono tre, sul lato orientale.

²³ Grazie alla relazione di scavo di Ronc (1988: 553) si sa che il pavimento originale era realizzato in lastre di beola.

Francesco di Vercelli,²⁴ altra custodia della provincia lombarda e di ambito piemontese, mentre non è valutabile una eventuale parentela con l'omonima chiesa di Novara, perché ascrivibile alla seconda metà del XIV secolo (Di Giovanni 1983: 319-321).

Della facciata originale rimane visibile solo la specchiatura centrale del livello inferiore del palazzo e parzialmente le specchiature laterali a fasce dicrome di pietra ollare di Bognanco e dolomia bianca, realizzate in conci ben tagliati e legati con sottili letti di malta (cfr. **Figura 12**). Il portale di accesso è caratterizzato da una ghiera a tutto sesto abrasa, come le spalle dell'archivolto, con strombatura modanata, e da due basi modulate ad accogliere i salienti mistilinei, che non sono più in opera. Nelle specchiature laterali al di sotto delle superfetazioni ottocentesche si notano gli archivolti di due monofore con luce interna polilobata. Durante gli ultimi lavori di restauro, appena al di sotto della linea di gronda, in posizione centrale, è stata ritrovata nello spessore del muro una bifora, visibile ora all'ultimo piano della sede museale, dotata di un capitello in dolomia bianca a *crochet*, appartenente, dato lo stile, alla facciata originale.

La decorazione scolpita dell'edificio è di tipo arcaizzante, i motivi più ricorrenti e che contraddistinguono i capitelli delle colonne ubicate nella *ecclesia exterior* sono geometrici, fitomorfi e zoomorfi, con piccoli inserti di protomi antropomorfe nelle mensole poste in controfacciata (Muzzin 2021b: 10-12). Vi sono colombe che si abbeverano al *kàntharos*, gigli incrociati con volatile sovrammesso, l'albero esamorfo, croci clipeate, tralci vitinei, fiori esapetali, condotti in modo schematico e semplificato. Il capitello della prima colonna a sinistra, il cui calato è profilato da un listello a sezione rettilinea, presenta una coppia di colombe affrontate, che si abbeverano al *kàntharos*, disposte in posizione asimmetrica rispetto all'asse mediano e accompagnate da un tralcio vitineo, i cui frutti sono beccati da piccoli volatili (cfr. **Figura 13**). Esso appare una rielaborazione di stampo arcaizzante di un capitello cubico della seconda metà del XII secolo, conservato nella chiesa di Santa Maria Assunta ad Armeno nel novarese, con colombe affrontate (Caldano 2006: 169-203; Muzzin 2010-2011: 7-12, 39, 42-44; Marzi 2012: 22-46) (cfr. **Figura 14**), mentre le colombe che si abbeverano costituiscono un tema ricorrente nella produzione scolpita romanica, di cui un celebre esempio è costituito dal capitello proveniente da Santa Maria d'Aurona a Milano (inv. 682) e conservato presso il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco (Dianzani 1989: 70-71, tavola XXXI e Cassanelli 2012: 169-171). A dimostrazione di come questo tema sia ripreso nelle epoche successive senza particolari variazioni interpretative, si consideri ad esempio la colomba ritagliata sul piano di fondo, definita da contorni rigidi e da una sommaria descrizione dei particolari, scolpita

²⁴ Per un approfondimento sull'edificio, cfr. Brizio (1935: 112-114), Casseti-Giordano-Cerutti-Bertagna (1976: 43-50), Morgantini (1985: 69-103), Muzzin (2019a), Caldano (2020: 125-135), Muzzin (2023).

sul portale della chiesa dei Santi Nazaro Celso e Giorgio a Bellano, ascrivibile al pieno XIV secolo (Zastrow 1989: 36-37, Zastrow 1993, Cassanelli 2002: 265-266). La colomba, stilisticamente affine a quelle appena descritte, è presente anche su una delle facce del terzo capitello a sinistra della stessa chiesa di San Francesco, profilata da un listello rettilineo, inserita tra due gigli incrociati, la cui forma slanciata, lanceolata e con esiti estroflessi delle foglie denuncia l'appartenenza al gotico maturo (cfr. **Figura 15**). Un'altra faccia del medesimo capitello, dal calato anch'esso profilato da un listello, reca invece la rappresentazione molto stilizzata dell'albero esamorfo (cfr. **Figura 16**), caratterizzata da sei rametti di dimensione decrescente, cui sono applicate delle terminazioni fogliate, di ispirazione geometrica simile a quella del capitello cubico di medesimo soggetto, ma ascrivibile all'inizio del XII secolo, della basilica di San Giulio d'Orta (Caldano 2012 e Muzzin 2014: 60-97) (cfr. **Figura 17**) e che trova un confronto di più alto valore artistico nel capitello milanese (inv. 684) proveniente da Santa Maria d'Aurona (Dianzani 1989: 70-71, tavola XXXI; Cassanelli 2012: 169-171). Su una faccia del terzo capitello a destra, anch'essa chiusa da listello, è rappresentato un tralcio vitineo con grappoli d'uva, estremamente stilizzati, beccati da due colombe poste alla base del calato, simili alle precedenti (cfr. **Figura 18**). I grappoli, così come il tralcio, sono privi di connotati naturalistici. Questa tipologia è riprodotta in ambito comasco-milanese dalla fine dell'XI secolo: è il caso, ad esempio, del grappolo d'uva scolpito su uno degli archetti del sottogronda della chiesa di Santa Maria di Martinico, presso Dongo (Como). In questo caso la sua appartenenza ad epoca già gotica è tradita dalla forma dell'archetto, a sesto acuto, più che dalla tipologia del rilievo stesso (Zastrow 1989: 138-139). Interessante è poi la figurina antropomorfa scolpita sullo spigolo destro del semipilastro adeso alla controfacciata sul lato destro (cfr. **Figura 19**). Nonostante il pessimo stato di conservazione, che ha causato la perdita dei dettagli fisionomici, è ancora apprezzabile la postura a braccia sollevate, che lo caratterizza come telamone e che ricorre anche su uno dei capitelli, di qualità artistica ben diversa, posti nella piccola campata, collocata al di sotto del campanile, della chiesa domenicana di San Paolo a Vercelli,²⁵ di cui si dirà più innanzi (cfr. **Figura 20**).

Più complesse e in certo modo più moderne sono le decorazioni della *ecclesia interior*, dove si trovano capitelli, per lo più di forma svasata, vegetali à *crochet* e figurati, accompagnati da basi con *griffes* antropomorfe dai tratti curati, che nella *ecclesia exterior* sono al più caratterizzate da solchi paralleli e solo in un caso sembra esservi riprodotta una testa zoomorfa.

Sul quinto capitello a sinistra²⁶ è raffigurato un cavaliere che arresta bruscamente

²⁵ Per uno studio aggiornato sull'impianto architettonico dell'edificio, cfr. Schiavi (2014: 535-540).

²⁶ Conteggiando anche la colonna, di cui rimane solo la base.

l'animale al galoppo di fronte a un'apparizione mostruosa (cfr. **Figura 21**): l'uomo, dotato di una grossa mano sproporzionata, tira le briglie verso di sé, sposta il corpo all'indietro incurvando il capo in avanti e il piede infilato nella staffa si irrigidisce nello sforzo di trattenere il cavallo, con la zampa anteriore piegata e il muso abbassato verso terra. Si notano i dettagli della sella, dei finimenti, il pannello irrigidito dei pantaloni dell'uomo, i capelli lunghi e arricciati sul fondo, il grosso occhio a mandorla sbalordito. Si avverte una ricerca in direzione naturalistica da parte del lapicida, pur ancorato a un linguaggio tardo romanico, evidente nella configurazione dell'essere mostruoso: esso è caratterizzato da un corpo scarno e irrigidito e dalle lunghe zampe sproporzionate, che tende innanzi a sé, la testa però, quasi completamente enucleata dal blocco di pietra in corrispondenza dello spigolo del capitello, si piega di lato. Un'altra testa zoomorfa è scolpita tra le due figure, sospesa su un piano di fondo completamente liscio. Sulle altre facce del medesimo capitello sono realizzate foglie arricciate *à crochet*, così come nell'ultimo a destra. Il sesto a sinistra è quello detto degli *Evangelisti*, perché vi sono scolpiti i loro simboli: due facce sono state scalpellate, ma sopravvive mutila la figura del leone (cfr. **Figura 22**), caratterizzata dal vello arricciato in modo calligrafico e il corpo dell'aquila, ricollocato in sede durante gli ultimi restauri, definito da un piumaggio di stampo grafico, così come le ali che si dispiegano ampie sul calato. Sono integri invece il bue, senza ali e col testo evangelico tra le zampe allungate in modo innaturale e il capo enucleato dalla base di pietra (cfr. **Figura 22**), come la figura mostruosa sul capitello attiguo, e l'angelo, posto di spigolo, rivestito di una tunica stretta in vita da una corda e chiusa da un ampio mantello rigonfio (cfr. **Figura 23**). Quest'ultimo soggetto ha la consistenza di una figura quasi a tutto tondo, poiché il suo capo si stacca completamente dal piano di fondo e rimane agganciato solo allo spigolo superiore del calato. Anche le *griffes* della base sono scolpite con una testa antropomorfa e il busto di un uomo sdraiato a terra. Tanto il modo di trattare il vello del leone, quanto l'impostazione della figura dell'angelo rinviano ancora una volta alla scultura lombarda, in particolare a quella comasca. Si può considerare, ad esempio, uno dei leoni di San Nicolò a Piona (Zastrow 1978: 144-146), col vello definito da rade ciocche piatte e arricciate, di cui quello di Domodossola sembra costituire una naturale evoluzione stilistica e alcune figure antropomorfe scolpite sui capitelli del Duomo di Como, di stile arcaizzante, ascrivibili alla prima fase costruttiva dell'edificio, più avanzata comunque rispetto alla chiesa di San Francesco, che presentano un'impostazione stereometrica e posturale simile (Gini-Bernasconi-Cogliati Arano-Mascherpa 1972; Zastrow 1989: 78-84, Balzarini-Monaco 2007: 106-114, Muzzin 2015: 141). I semipilastri del corpo orientale invece recano in parte una decorazione scolpita *à crochet* oppure

foglie particolarmente estroflesse e in parte sono caratterizzati dalla presenza di elementi di stampo ancora romanico, come la figura sinuosa del serpente e i pesci. Il capitello à *crochet* stilisticamente più raffinato, grazie all'impiego di un materiale più elegante e più tenero, è quello della bifora di facciata (cfr. **Figura 24**). Esso è affine ad alcuni capitelli dell'*ecclesia interior*, poiché il *crochet* emerge da una foglia piatta, ritagliata sul calato (cfr. **Figura 25**).²⁷

La differenza stilistica tra i capitelli della *ecclesia exterior* e *interior* non costituisce la premessa per una differenziazione cronologica dei due gruppi, ma è determinata dalla differente destinazione d'uso degli stessi, soprattutto se si considera che il capitello della bifora di facciata è simile a quelli dell'*ecclesia interior*. Ciò farebbe anzi sospettare l'esistenza di un cantiere che è proceduto alquanto rapidamente dal corpo orientale verso la facciata, che fossero all'opera maestranze diverse e che quella più colta abbia eseguito le parti figurative più importanti. La datazione della chiesa è stata ascrivita da Angiola Maria Romanini (1964: 262) e da Filippo Gemelli (2020: 158) tra il 1277 (data a cui per molto tempo si è fatto risalire il primo documento ad essa relativo) e il 1331; da Tullio Bertamini (1982: 65), seguito da Angela Preioni (1995: 125), l'inizio dei lavori è stato circoscritto all'episcopato di Englesio Cavallazzi, vescovo minorita di Novara tra il 1287 e il 1291. Certamente la chiesa nuova è attestata nel 1294 e, stando al documento riportato dal Capis (1673, rist. anast. 2002: 126-127), nel 1296 il patriarca di Aquileia Raimondo, sotto la cui provincia ecclesiastica ricadeva Como e a capo della quale si trovava nel 1293-1325 il frate minorita Leone Lambertenghi, raccomandava ai propri fedeli di fare elemosine a favore della chiesa francescana. L'analisi stilistica dei capitelli pare indicare l'attività di una maestranza locale, che riproduce un repertorio consolidato nel corso del XII secolo, ma rivela anche la sua appartenenza a un periodo pienamente gotico, soprattutto nella *ecclesia interior*; ciò sembra confermare l'impressione del Toesca (1951: 87) che collocava l'edificio ormai nel Trecento. I lavori di costruzione devono essere proceduti abbastanza rapidamente tra la fine del XIII secolo e l'anno della consacrazione.²⁸

Se si mettono a confronto le protomi antropomorfe dell'anello di rosone e il volto del cavaliere o dell'angelo scolpiti sui due capitelli della *ecclesia interior*, si notano delle differenze stilistiche: nel secondo caso i volti sono più arrotondati, meglio modellati, hanno tratti fisionomici diversamente definiti, il lapicida infatti rivela un intento naturalistico, che è assente nei rilievi del rosone. Un confronto invece con le piccole protomi della

²⁷ Nel lapidario del palazzo, accanto alla bifora, sono conservati due capitelli à *crochet*, l'uno dei quali con un inserto antropomorfo, che non si discostano cronologicamente da quello qui in analisi, ma sono leggermente diversi nella partizione del calato e nella forma del ricciolo vegetale. Risulta quindi assai difficile confermare una loro originaria appartenenza alla chiesa, ma non si può certo escludere che potessero afferire al chiostro del convento francescano.

²⁸ Sul modo di procedere dei cantieri francescani, cfr. Gemelli (2020: 140-143).

controfacciata è reso difficile dallo stato di conservazione delle stesse, di cui oggi sono illeggibili i particolari, ma se si osservano le esili e disarticolate braccia del telamone, si nota che in questo caso viene impiegato un lessico molto più arcaizzante e fondamentalmente affine a quello del rosone, dove emerge più che una ricerca di classicismo, uno spirito sintetico e geometrizzante, così come in tutti i capitelli dell'*ecclesia exterior*, nella quale inoltre si riutilizzano modelli ampiamente rodati nel XII secolo.

Se si osserva invece il busto dell'uomo scolpito sulla base attica dell'ultima colonna a sinistra, si notano più evidenti tangenze stilistiche con le teste enucleate dal frammento di rosone musealizzato, come la forma tronconica del viso, il taglio degli occhi e delle labbra allungate, lineari e leggermente bombate, il setto nasale troncopiramidale, una corta calottina di capelli e la terminazione piatta della nuca (cfr. **Figura 26**). Vi sono alcune differenze però: la definizione degli occhi del piccolo busto antropomorfo, affidata a due linee incise, manca nelle teste del rosone, ma contraddistingue anche i volti del cavaliere e dell'angelo, inoltre la nuca dell'uomo è rifinita da un decoro a conchiglia, che, se da una parte è assente nell'anello di rosone, dall'altra sembra rispecchiare quella ricerca di decorativismo del *torchon* che orna il frammento di fronte e a tergo.

Sembra quindi che i rilievi del rosone possano considerarsi stilisticamente affini ad alcuni della chiesa, attribuibili alla maestranza artisticamente meno colta. Tale affinità però è difficile dire se sia indice di una identità di mano, poiché lo stato di conservazione della decorazione scolpita dell'edificio minorita è in alcuni casi troppo deteriorato e lo stile impiegato sintetico, geometrico, arcaizzante è ampiamente testimoniato nella produzione plastica del novarese, estrema propaggine dell'area comasco-milanese (Muzzin 2010-2011).²⁹

Se invece si guarda all'iconografia dell'anello di rosone, costituito in origine da dodici protomi antropomorfe e da altrettante basi di colonnine, è interessante notare come possa avere offerto per esso un modello il rosone scolpito inserito nella facciata della chiesa di San Paolo a Vercelli (cfr. **Figura 27**).

La chiesa domenicana, costruita nel corso della seconda metà del XIII secolo,³⁰ presenta, inserito nella specchiatura centrale della facciata a capanna, al di sopra del portale e affiancato da due polifore, collocate nelle specchiature laterali, un rosone scolpito (cfr.

²⁹ Questo stesso stile è largamente impiegato anche in area ligure, dove erano operative maestranze di matrice lombarda: nel corso dei secoli qui considerati si verifica un largo impiego di tipo arcaizzante di modelli ampiamente diffusi in epoca romanica (come suggerito da Fulvio Cervini, che qui si ringrazia).

³⁰ Il trasferimento dei predicatori entro le mura della città è attestato nel 1253-1255: cfr. Brizio (1935: 130-135), Cassetti-Giordano-Cerutti-Bertagna (1976: 43-50), Chicco (1982), Ferraris (1995), Barbonaglia (2000-2001), Boarin (2011-2012), Schiavi (2014: 535-540), Muzzin (2019a: 77-79), Caldano (2020: 125-135), Beltramo (2021: p. 94), Muzzin (2023).

Figura 28).³¹ Esso è decorato con sei protomi antropomorfe a bassorilievo intervallate da sei fogliette frastagliate (cfr. **Figura 29**). Le teste, molto simili tra di loro, si differenziano per piccoli particolari, come la presenza o meno della barba e la definizione dei capelli. Sull'anello interno, chiuso da un nastro à *torchon*, si innestano dodici colonnine che si dipartono a raggiera, impostate su basi di tipo attico e con capitelli a volute e decori fitomorfi, sostenenti archi intrecciati, nei cui spazi di risulta sono inserite delle rosette lavorate a giorno. Il rosone è chiuso esternamente da una cornice modanata. Questa tipologia compositiva discende solo in parte dal rosone di facciata della basilica di Sant'Andrea a Vercelli (edificio consacrato nel 1225), che presenta ben più moderni capitelli à *crochet*, ma il cui anello interno è costituito da semplici modanature e ha nella cornice esterna forma poliedrica.³² Fulvio Cervini, trattando della scultura di facciata della chiesa di San Paolo, ha ascritto il rosone al 1270-1290 e l'ha attribuito a una maestranza locale (Cervini 2007: 80). La datazione recentemente è stata rivista e anticipata dalla scrivente al terzo quarto del XIII secolo.³³ La tipologia delle teste, sebbene riveli una chiara attenzione al dato naturalistico, nella conformazione dei volti, nei loro tratti fisionomici, nella modellazione di barba e capelli, mostra comunque un certo irrigidimento o per meglio dire "icasticità" delle teste e un rilievo assai piatto, opera di un artista che riproduceva un modello locale, rappresentato ad esempio dalla testa del re Mago appartenente al pulpito di Sant'Eusebio e ora conservato al Museo Leone, un'opera realizzata da una maestranza colta e aggiornata sulle novità francesi, nel terzo decennio del Duecento (cfr. **Figura 30**).³⁴

³¹ La facciata della chiesa di San Paolo ha subito delle evidenti manomissioni, in particolare per quanto concerne il portale d'ingresso. Chicco (1982: 79) sostiene che Edoardo Arborio Mella nel 1881 abbia progettato il rosone, mentre le polifore siano il frutto del restauro dell'architetto Mesturino nel 1927, il quale le avrebbe riaperte annullando le due finestre oblunghe realizzate dal Mella. Allo stato attuale delle ricerche negli archivi vercellesi è stato possibile rinvenire una sola informazione nel *Registro delle entrate delle uscite della parrocchia di San Tommaso* (Archivio Diocesano), cui era stata unita la chiesa di San Paolo dopo la soppressione del monastero. Negli anni 1886-1887 si registrano dei pagamenti per il restauro della facciata (pagamenti effettuati a diversi artigiani: pittore, stuccatore, vetraio, fabbro ferraio e capomastro). Non si sono trovati altri documenti che confermino le affermazioni di Chicco, il quale, per altro, non dichiara le proprie fonti. L'indagine sulle murature sembra però confermare solo in parte quanto riportato dallo studioso e certificato dalle esigue testimonianze documentarie: le polifore sono recenti, ma quasi tutti i capitelli ad esse collegati sono originali, mentre il rosone, che ha tutta l'apparenza anch'esso di un originale, mostra delle parti integrate in fase di restauro: ad esempio la cornice esterna rivestita di intonaco e l'inserimento di un capitello moderno con l'arco ad esso relativo. L'intervento di Mella sul rosone, la cui attività, in data imprecisata, nella chiesa di San Paolo, è confermata dagli studi di Morganti (1985: 70) e (1988: 103), ma senza alcuna specifica circa l'entità del suo intervento, deve essere stato conservativo e integrativo "in stile" di quelle parti, che col tempo si erano deteriorate. A questo riguardo cfr. Muzzin (2023).

³² Cfr. Verzone (1939), Chierici (1968), Carità (1992: 114-127), Pagella (1992: 192-152), Baiocco-Castronovo-Pagella (2003: pp. 31-35), Schilling (2003: 115-130), Cervini (2007: 69-71), Muzzin (2019a: 71-75), Barbero-Lomartire (2023).

³³ Tale proposta cronologica è stata formulata riconsiderando anche la decorazione scolpita interna dell'edificio: cfr. Muzzin (2023).

³⁴ Cfr. De Francovich (1952: 415-523), Gnudi (1968: XLVII-LII, 31-36, 72-73), Quintavalle (1969: 162), Sauerländer (1969: 90), Gnudi (1975: 469, 482), Calzona (1990: 376-377), Pagella (1992: 152-157),

Se dal punto di vista stilistico il rosone di palazzo San Francesco e quello della chiesa di San Paolo risultano molto differenti per le soluzioni arcaizzanti dell'uno di contro ai decori di stampo naturalistico dell'altro, dal punto di vista tipologico le affinità sono tali da far supporre che l'uno abbia costituito il modello per l'altro. Se è vero che nel periodo qui in analisi l'antica pieve di Domodossola faceva parte della diocesi di Novara, è altrettanto vero che i legami con Vercelli della stessa erano determinati dalla vicinanza territoriale e dalla presenza di vescovi vercellesi sulla cattedra novarese.³⁵ Purtroppo la perdita della facciata della chiesa di San Francesco a Vercelli, la cui edificazione avveniva negli stessi anni di quella domese, non permette di verificare quale soluzione fosse stata adottata per questo edificio.³⁶

Tali affinità tipologiche sottendono quindi una posteriorità del manufatto, qui in analisi, rispetto al suo modello iconografico, fatto che sembra innanzitutto confermare quanto già desunto dall'analisi stilistica di quello e dalla sua comparazione con l'apparato scolpito della chiesa di San Francesco ovvero una datazione compatibile tra i due, circoscritta alla fine del XIII secolo ed entro gli anni Trenta del XIV secolo. In secondo luogo, è possibile ricostruire in via ipotetica il rosone conservato in palazzo San Francesco. Dall'anello centrale dovevano dipartirsi dodici colonnette, di cui rimangono le basi, dotate di capitelli forse scolpiti con elementi vegetali, sui quali si innestavano probabilmente archi, che stando al modello potevano essere intrecciati e lambivano l'anello esterno del manufatto.³⁷ Le misure complessive del diametro del rosone sono valutabili solo su via indiziaria: quello di Vercelli ha un diametro di 390 cm circa e il suo anello interno di 65 cm circa, questo potrebbe suggerire che il rosone di Domodossola fosse leggermente più piccolo dell'altro.

La provenienza invece del rosone, che la *vox populi* vorrebbe ascrivere alla chiesa di San Francesco, è da valutare con molta cautela.

Esiste una testimonianza grafica della chiesa, più volte citata dalla bibliografia, antecedente alla sua trasformazione in palazzo:³⁸ il quadro del 1690 offerto dai Domesi alla chiesa di San Lorenzo a Bognanco e riprodotto in una copia di Federico Ashton del 1880

Sauerländer (1994: 8-21), Williamson (1995: 128), Cervini (2007: 65-59), Muzzin (2019b: 164-168), cui si rinvia per la bibliografia completa relativa al pulpito, di cui qui si dà conto solo in parte.

³⁵ Nel 1287-1291 fu vescovo di Novara Englesio Cavallazi, frate minore nato a Cavallirio di Vercelli; nel 1296-1300 Papiniano Della Rovere dei canonici regolari di Sant'Andrea a Vercelli; nel 1304-1329 Ugucione dei Borromei di Vercelli, che nel testamento predispone un lascito per il monastero francescano di Domodossola.

³⁶ Per quanto riguarda le manomissioni che si sono succedute e la decorazione interna della chiesa cfr. Muzzin (2023).

³⁷ Nei depositi di palazzo Silva sono conservati alcuni frammenti di colonne, nessuno dei quali purtroppo è chiaramente collegabile all'anello interno del rosone.

³⁸ Cfr. Bustico (1919: 25), Bertamini (1982: 66), Bertamini (1990: 5), Preioni (1995: 126), Rovelli (2014: 37), Rovelli (2018: 27).

circa, conservata presso palazzo Silva (cfr. **Figura 31**). L'edificio è rappresentato nella sua esatta collocazione nei pressi delle mura della città a sud-est, è affiancato da un alto campanile posto nell'angolo nord-est della chiesa; l'esterno, sebbene la facciata non sia scandita da salienti, pare denunciare la scansione interna a tre navate, di cui la centrale maggiore rispetto alle laterali, contraddistinta da un alto cleristorio. Sono segnalate anche le aperture del fianco occidentale della chiesa, però in numero inferiore rispetto a quello reale. La facciata decorata da linee parallele, che denunciano il paramento dicromo, è a capanna, priva di specchiature; non è visibile il portale, oscurato dalle mura, ma è analizzabile la scansione delle altre aperture. Sono indicate coppie di monofore o singole bifore a destra e a sinistra rispetto all'asse mediano sui primi due livelli (quelle poste a destra del primo livello sono occultate dalle mura, ma ipotizzabili per simmetria col lato opposto), sui due superiori invece le coppie di monofore o le bifore sono disposte in posizione centrale. Si tratta quindi di valutare il grado di attendibilità del dipinto in base a quanto è sopravvissuto. In generale le informazioni da esso trasmesse, a parte alcune incertezze prospettiche, paiono essere veritiere: l'ubicazione dell'edificio, la collocazione del campanile, la scansione in navate della chiesa. Il grado di precisione del testimone, del resto, non è assoluto, se si considera ad esempio il numero delle monofore sul fianco occidentale. Sembra comunque che l'autore avesse un buon livello di conoscenza della chiesa e abbia semplicemente semplificato alcuni elementi, non avendo chiaramente l'intenzione di restituire al fruitore un'immagine fotografica del San Francesco di Domodossola, ma probabilmente solo di renderlo riconoscibile all'interno del borgo, contraddistinguendo così il borgo stesso.

Per quanto riguarda i riscontri materiali sulla facciata di quanto riportato nel disegno (cfr. **Figura 32**), la prima imprecisione è attinente alla coppia di monofore appaiate o bifore del livello inferiore, accanto al portale, laddove oggi sono visibili solo i colmi di due strette aperture ai lati dell'ingresso e sembra non esserci sufficiente spazio per inserirne altre due, come nel disegno, inoltre non vi sono segni di manomissioni che suggeriscano la trasformazione di bifore in singole monofore. Appena sotto l'innesto del balcone del palazzo ottocentesco e poco al di sopra del portale centrale, laddove è ancora possibile analizzare il paramento lapideo originario a fasce dicrome, costituite da conci lapidei di taglio regolare, si notano del resto sull'ultimo filare due irregolarità del paramento stesso. Qui, infatti, sono inserite due cornicette di base in pietra ollare di Bognanco, alte la metà dei conci di pietra, entro cui si inseriscono, e in quella di sinistra si notano le due spallette laterali di ciò che poteva essere in origine una monofora tamponata per l'inserimento del balcone, la cui larghezza coincide con quella delle aperture originali ancora in essere sulla facciata. Se la lettura di tali singolarità fosse corretta, ciò confermerebbe un secondo livello di monofore accoppiate, ma assai più ravvicinate di quanto illustrato dal dipinto.

La presenza della bifora al di sotto dell'attuale sottogronda sembra ulteriormente confermare quanto raffigurato nel dipinto: è possibile che al di sopra di essa, alla sommità della terminazione a capanna della facciata, ve ne fosse un'altra, ma mancano prove tangibili di questo, data l'eliminazione della cuspide.

Il raffronto quindi tra il testimone documentario e l'edificio sembrerebbe far pendere per la non appartenenza del rosone alla facciata della chiesa di San Francesco. Risulterebbe infatti strano che l'autore del dipinto, per quanto lo si possa considerare impreciso, si sia dimenticato di inserire un elemento rilevante e caratterizzante della chiesa, quale sarebbe stato il rosone stesso.

Un altro dipinto, conservato nei depositi museali, del XVII secolo di artista anonimo,³⁹ riproduce la veduta di Domodossola da ovest (cfr. **Figura 33**): anche in questo caso è possibile constatare l'apparato lapideo dicromo della facciata, la sua forma a capanna, la presenza di una struttura porticata, che potrebbe coincidere con il più antico chiostro disposto a nord, ma tale raffigurazione sembra essere più imprecisa della precedente, infatti la parete occidentale del cleristorio risulta priva di finestre, fatto che avrebbe reso particolarmente buio l'edificio. Non è inoltre possibile valutare in modo adeguato le aperture in facciata a causa dello scorcio della stessa: sembra comunque che vi fossero due monofore laterali alte e strette, mentre al di sopra di esse si trovasse un'apertura più ampia e bassa.

Se si volesse invece considerare inattendibile la prima testimonianza grafica e quindi ipotizzare che il rosone fosse inserito nella facciata sulla base delle sue analogie stilistiche con l'apparato scolpito della chiesa di San Francesco, magari facendo leva anche sulla dipendenza tipologica da quello appartenente alla chiesa di San Paolo a Vercelli, edificio di un ordine mendicante, ricordando anche il riscontro tra i due capitelli con telamone, bisognerebbe considerare che esso avrebbe dovuto occupare tra il colmo della ghiera del portale e la base della bifora in facciata una superficie di poco più di 4 metri d'altezza. Sarebbe quindi risultato o più piccolo delle misure stimate in rapporto proprio al rosone di San Paolo o disposto a ridosso del portale e della bifora, in una soluzione molto compressa degli elementi decorativi, soluzione assai differente rispetto al prototipo.

Non è comunque possibile indicare allo stato attuale degli studi un'altra collocazione del manufatto. Nel caso in cui si volesse considerare preponderante il nesso stilistico con la decorazione scolpita della chiesa di San Francesco, non c'è un transetto con testate che fungessero da facciate laterali in cui eventualmente inserirlo, come il San Francesco di Vercelli, non poteva appartenere all'antico oratorio la cui preesistenza è stata ipotizzata lungo il fianco orientale della chiesa, perché cronologicamente non compatibile col roso-

³⁹ Si ringrazia Franca Maltempo per la segnalazione di quest'opera.

ne, ma non si può nemmeno escludere che fosse inserito nella testata del capocroce, al di sopra delle monofore, di cui rimane ancora la traccia nella muratura⁴⁰ o in qualche corpo di fabbrica del convento, al posto di una semplice polifora.

Bisogna valutare anche l'ipotesi della provenienza da un altro contesto, non più esistente, all'incirca coevo alla chiesa di San Francesco e di ambito locale, sia per i caratteri stilistici del manufatto e le sue affinità con la chiesa, sia per la natura stessa delle collezioni museali cui appartiene.⁴¹ È noto che a partire dalla fine del XIX secolo la Fondazione Galletti, poi confluita nei Beni Patrimoniali Comunali, raccolse le donazioni fatte spontaneamente dalla popolazione locale e con esse istituì le collezioni museali (Moro 2000). Si consideri ad esempio il caso del fregio scolpito ora conservato nella chiesa collegiata di Domodossola (cfr. **Figura 34**), fino al 1954 appartenente alle stesse raccolte, del quale si sa che era precedentemente conservato nel giardino di casa Protasi a Piedimulera e la cui collocazione originaria rimane a tutt'oggi oscura (Moro 2019: 13-14; Moro 2020: 168), tanto più che dal punto di vista artistico non vi sono confronti diretti con la produzione locale, nonostante la proposta di ascriverlo prima all'antico portale della collegiata, nonostante l'evidente incompatibilità stilistica,⁴² quindi alla chiesa di San Francesco come fregio del portale di accesso,⁴³ ma inadeguato per misure, per stile, cronologia e iconografia. Il soggetto del fregio comunque è indice di una sua provenienza da un edificio eretto su un'importante via di transito e pellegrinaggio, quale era il passo del Sempione nel Medioevo ed è ancora oggi. Il portale stesso della attuale collegiata (cfr. **Figura 35**), ritrovato durante i restauri della metà del XX secolo nel muro di facciata e considerato proveniente dalla chiesa plebana medievale, abbattuta a causa della costruzione della fortificazione sforzesca,⁴⁴ sebbene mostri un'ascendenza tardoromanica è ascrivibile al pieno Duecento e anche in questo caso non si hanno prove certe circa la sua provenienza, ma solo ipotesi indiziarie (Romanini 1964: 72). Il suo stile comunque denuncia l'attività di una maestranza locale, il cui linguaggio non si discosta di molto da quello dell'anello di rosone musealizzato e dalla maestranza più arcaizzante attiva nella

⁴⁰ Si ringrazia Fulvio Cervini per il suggerimento. Niente vieta di ipotizzare qui la presenza del rosone (cfr. nota 21). Le affermazioni di Bertamini circa un "rosoncino" non sono verificabili, però potrebbero indicare la memoria di un rosone vero e proprio in questa posizione.

⁴¹ Con il termine "locale" non si intende necessariamente il borgo di Domodossola, ma un territorio assai esteso, che comprende la zona alpina e prealpina e non rispetta gli attuali confini nazionali, poiché è stato dimostrato che attraverso i passi montani di questa zona transitavano maestranze di lapidisti che erano attive su entrambi i fronti: cfr. Muzzin (2010-2011: 577-607) e Muzzin (2016: 112-121). Tali maestranze denotano uno stile arcaizzante e una predilezione per un genere di produzione geometrico-astratto più che figurativo-naturalistica.

⁴² Cfr. Donna D'Oldenico (1971: 23-32), Donna D'Oldenico (1973: 36-38), Cusa (1993: 78-79).

⁴³ Cfr. Moro (2005: 82-83) e Rovelli (2018: 28-29).

⁴⁴ Cfr. Mazzilli (1981: 262), Andenna (1989: 291), Volorio (1994: 639), Rizzi (2014: in part. 95-117), Rizzi (2017: 21-22).

chiesa di San Francesco: posture disarticolate, volti dai tratti fisionomici poco caratterizzati e di stampo geometrico; mancano gli elementi *à crochet*, sono presenti invece foglie, che pur nella loro serialità denunciano una certa ricerca di naturalismo. Le differenze, più che le similitudini avvertono però che si tratta di una maestranza diversa, rispetto a quelle sino ad ora considerate.

In conclusione, l'anello di rosone, conservato nella sezione lapidea di palazzo San Francesco, è ascrivibile alla fine del XIII secolo ed entro il primo trentennio del XIV: tale cronologia si basa sia sulle affinità stilistiche con la decorazione scolpita dell'antica chiesa di San Francesco a Domodossola, sia sul confronto iconografico con la chiesa di San Paolo a Vercelli. Proprio quest'ultima dipendenza da un prototipo facilmente ritracciabile sul territorio e in particolare appartenente a un edificio di un ordine mendicante, farebbe supporre che il rosone appartenesse anticamente alla facciata della chiesa minorita di Domodossola. L'indagine sul monumento e le fonti iconografiche, del resto, non sembrano supportare pienamente tale ipotesi. Il riscontro materiale non offre certezze, semmai propone dubbi e lascia molti punti interrogativi, cui non si può, al momento, dare risposta. Forse è stata un'occasione persa il non aver realizzato alcuni saggi murari sulla facciata e sul capocroce in occasione degli ultimi restauri, che potessero offrire qualche dato in più. In ultima analisi si può solo indicare la provenienza del manufatto da un edificio del territorio circostante, non escludendo affatto che possa trattarsi dello stesso complesso conventuale di San Francesco.

Le antiche raccolte della Fondazione Galletti, ancora distribuite tra palazzo San Francesco, palazzo Silva e depositi, sono ricche di testimonianze che possono completare la conoscenza della produzione artistica di questa zona di confine allo scadere del medioevo e che rinsaldano i legami del territorio con Vercelli. L'assenza di dati circa la loro provenienza non deve scoraggiarne lo studio, perché la sopravvivenza proprio della chiesa di San Francesco permette quanto meno di collocare tali manufatti in un preciso ambito territoriale e cronologico.

Silvia Muzzin
Università degli Studi dell'Insubria
Università del Piemonte Orientale

Bibliografia

- Andenna, Giancarlo, 1973, *Primi insediamenti francescani a Novara*, «Archivium Franciscarum Historicum» 66, pp. 3-48.
 Andenna, Giancarlo, 1989, *Riflessioni sull'ordinamento ecclesiale nell'Alto Novarese tra tarda antichità e medioevo*, «Verbanus» 10, pp. 275-294.
 Baiocco, Simone – Castronovo, Simonetta – Pagella, Enrica, 2003, *Arte in Piemonte. Il Gotico*, Ivrea, Priuli & Verlucca Editori.
 Balzarini, Maria Grazia – Monaco, Tiziana (a cura di), 2007, *Lombardia rinascimentale*, Milano, Jaca Book.

- Barbero, Alessandro – Lomartire, Saverio (a cura di), 2023, *Sant'Andrea di Vercelli e il Gotico europeo all'inizio del Duecento*, cds.
- Barbonaglia, Valentina, 2000-2010, *Le chiese degli ordini mendicanti a Vercelli*, Tesi di Laurea, Politecnico di Torino.
- Bazzetta, Giulio, 1904, *Il Palazzo Silva ed il Museo Galletti: 1519-1904*, Domodossola, Tip. Porta.
- Beltramo, Silvia, 2021, *La città e i frati. La committenza e i conventi mendicanti tra Duecento e Quattrocento nelle province del Nord Ovest*, in *La città medievale è la città dei frati? [Is the medieval town the city of the friars?]*, a cura di Silvia Beltramo, Gianmario Guidarelli, Sesto Fiorentino, All'Insegna del Giglio, pp. 93-125.
- Bertamini, Tullio, 1982, *Francescanesimo in Ossola*, «Oscellana» 12/2, pp. 57-77.
- Bertamini, Tullio, 1990, *La Chiesa di S. Francesco di Domodossola*, «Oscellana» 20/1, pp. 5-18.
- Biancolini, Daniela, 1988, *Un esempio di architettura monastica ossolana: S. Francesco di Domodossola*, in *Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale. Relazioni e comunicazioni presentate al XXXIV Congresso storico subalpino nel millenario di S. Michele della Chiusa (Torino, 27-29 maggio 1985)*, Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, Regione Piemonte, pp. 545-550.
- Boarin, Anna Maria, 2011-2012, *La chiesa di San Paolo in Vercelli. Le fasi medievali e i confronti con l'architettura dell'ordine domenicano nel XIII secolo*, Tesi di Laurea, Università del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro".
- Briacca, Giuseppe, 1973, *I Francescani nell'Ossola superiore fino al secolo XIV*, «Novarien.» 5, pp. 167-170.
- Brizio, Anna Maria (a cura di), 1935, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Vercelli*, Roma, La Libreria dello Stato.
- Bustico, Guido, 1910, *Il Palazzo della Fondazione Galletti nella storia e nell'arte*, «Illustrazione ossolana» 1/3-4, pp. 25-27.
- Bustico, Guido, 1911, *Relazione sull'andamento dei musei Galletti per l'anno 1910*, «Illustrazione Ossolana» 2/2-3, pp. 23-24.
- Bustico, Guido, 1919, *La Chiesa di S. Francesco di Domodossola*, «Bollettino Storico per la Provincia di Novara» 13/1, pp. 188-195.
- Caldano, Simone, 2006, *Gli epigoni del romanico nel Cusio. La chiesa di Santa Maria ad Armeno tra maturità tecnica e codificazione dei motivi decorativi*, «Novarien.» 35, pp. 169-203.
- Caldano, Simone, 2012, *La basilica di San Giulio d'Orta*, Savigliano, L'artistica.
- Caldano, Simone, 2020, *Ordini mendicanti e urbanistica nel tardo medioevo: il caso di Vercelli*, in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo [The global city: the urban condition as a pervasive phenomenon]*, a cura di Marco Petrelli, Rosa Tamborrino, Ines Tolic, Torino, AISU, pp. 125-135.
- Calzona, Arturo, 1990, *Scheda n. 36 a-d*, in Arturo Carlo Quintavalle, *Benedetto Antelami*, catalogo delle opere a cura di Arturo Calzona, Giuseppina Zanichelli, Milano, Electa, pp. 376-377.
- Capis, Giovanni, 1673 (rist. anast. 2002), *Memorie della corte di Mattarella o sia del borgo di Duomo D'Ossola, et sua giuridittione. Raccolte dal dottore Giouanni Capis et nuouamente dal dottor Gio. Matteo Capis suo figliuolo...*, Milano, Giuseppe Gariboldi.
- Carità, Giuseppe, 1992, *Architetture nel Piemonte del Duecento, in Gotico in Piemonte*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Cassa di Risparmio, pp. 51-127.
- Cassanelli, Roberto (a cura di), 2002, *Lombardia gotica*, Milano, Jaca Book.
- Cassanelli, Roberto, 2012, *Scheda n. 151*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea. Tomo I*, Milano, Electa, pp. 169-171.
- Cassetti, Maurizio – Giordano, Giorgio – Cerutti, Anna – Bertagna, Umberto (a cura di), 1976, *Storia e architettura di antichi conventi monasteri e abbazie della città di Vercelli*, Catalo-

- go della mostra documentaria, Vercelli, Archivio di Stato.
- Cervini, Fulvio, 2007, *Scultura a Vercelli nel XIII secolo*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Duecento e il Trecento*, a cura di Vittorio Natale e Ada Quazza, Biella, Eventi & Progetti, pp. 61-82.
- Chicco, Giuseppe, 1982, *La chiesa e il convento di San Paolo in Vercelli attraverso i secoli*, Vercelli, Edizioni Libreria Scalone.
- Chierici, Umberto, 1968, *L'abbazia di S. Andrea in Vercelli*, Vercelli, Cassa di Risparmio di Vercelli.
- Cusa, Rosemma, 1993, *Decoro romanico. Ornamentazione scultorea negli edifici ecclesiastici del Verbano Cusio Ossola secoli X-XIII*, Milano, Vangelista.
- D'Amico, Antonio (a cura di), 2021, *Musei Civici Gian Giacomo Galletti: Palazzo San Francesco*, Genova, SAGEP.
- De Francovich, Géza, 1952, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano, Firenze, Electa.
- Dianzani, Paola, 1989, *S. Maria d'Aurona a Milano: fase altomedievale*, Milano, Le Lettere.
- Di Giovanni, Marilisa, 1983, *L'architettura delle fondazioni francescane in Novara*, in *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e Arte*, Milano, Silvana, pp. 319-330.
- Donna-D'Oldenico, Giovanni, 1971, *L'architrave della collegiata di Domo e la narrativa medioevale lungo la via "francisca" dell'Ossola*, «Oscellana» 1, pp. 23-32.
- Donna-D'Oldenico, Giovanni, 1973, *Chi fu il committente dell'architrave della Chiesa Collegiata di Domodossola?*, «Oscellana» 3, pp. 36-38.
- Ferraris, Giuseppe, 1995, *Le chiese "stazionali" delle rogazioni minori a Vercelli dal sec. X al sec. XIV*, a cura di Giorgio Tibaldeschi, Vercelli, s.n.
- Gaddo, Giovanni, 1976, *La chiesa di San Francesco in Domodossola*, «Oscellana» 6/3, pp. 129-135.
- Gemelli, Filippo, 2020, *L'architettura dei frati minori in Lombardia*, Milano, Franco Angeli.
- Gini, Pietro – Bernasconi, Ottavio – Cogliati-Arano, Luisa – Mascherpa, Giorgio, 1972, *Il Duomo di Como*, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde.
- Gnudi, Cesare, 1968, *L'art gothique au sud des Alpes*, in *L'Europe Gothique XII^e XIV^e siècle*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, Pavillon de Flore, 2 aprile-1° luglio 1968), Paris, Ministère d'Etat Affaires Culturelles, pp. XLVII-LII, 31-36, 72-73.
- Gnudi, Cesare, 1975, *Il Maestro dei Mesi di Ferrara e la lunetta del San Mercuriale a Forlì*, in *The Year 1200. A Simposyium*, New York, The Metropolitan Museum of Art, pp. 469-497.
- Marzi, Angelo, 2012, *Armeno e la sua chiesa nel medioevo*, in *La chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta di Armeno*, a cura di Fiorella Mattioli Carcano, Borgomanero, Carattere Mobile, pp. 22-46.
- Mazzilli, Maria Teresa, 1981, *Gli edifici di culto dell'XI e XII secolo – l'alto Verbano e le valli Ossolane*, in *Novara e la sua terra nei secoli XI e XII. Storia documenti architettura*, a cura di Laura Gavazzoli Tomea, catalogo della mostra (Novara, Palazzo del Broletto, 15 maggio-15 giugno 1980), Milano, Silvana, pp. 141-283.
- Morgantini, Filippo, 1985, *L'attività di Edoardo Arborio Mella a Vercelli. I restauri alla parrocchiale di S. Agnese e S. Francesco*, «Bollettino Storico Vercellese» 14, pp. 69-103.
- Morgantini, Filippo, 1988, *Edoardo Arborio Mella restauratore (1808-1884)*, Milano, Franco Angeli.
- Moro, Gian Vittorio, 2000, *I Musei della Fondazione Galletti di Domodossola 1875-1982*, Domodossola, Grossi.
- Moro, Gian Vittorio, 2005, *Verbano Cusio Ossola*, in *Napoleone in Piemonte. Capolavori ritrovati*, a cura di Bruno Cilento, Massimiliano Caldera, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 29 ottobre 2005 - 27 febbraio 2006), Savigliano, L'Artistica, pp. 82-83.
- Moro, Gian Vittorio, 2020, *Palazzo Silva come sede museale tra Ottocento e Novecento*, in *Il Palazzo Silva di Domodossola. Una dimora rinascimentale nelle Alpi*, Domodossola, Grossi,

- pp. 147-168.
- Muzzin, Silvia, 2010-2011, *La scultura romanica nell'alto novarese: catalogo e considerazioni critiche sulle maestranze*, Ph.D. diss, Università degli Studi di Milano.
- Muzzin, Silvia, 2014, *La decorazione scolpita di San Giulio d'Orta. Dalle differenze di stile e modelli alle ipotesi cronologiche sull'edificio. Una questione di metodo*, «Novarien.» 43, pp. 60-97.
- Muzzin, Silvia, 2015, *Le cattedrali medievali: luoghi di culto, simboli di potere e cuore della città*, in *Milano e Lombardia dall'alto*, Milano, Jaca Book, pp. 125-153.
- Muzzin, Silvia, 2016, *La scultura romanica novarese: specificità, maestranze itineranti, internazionalità*, in *Romanico Piemontese – Europa Romanica. Architettura, circolazione di uomini e idee, paesaggi*, a cura di Saverio Lomartire, Livorno, Centro Studi Città e Territorio, Debate Editore, pp. 112-121.
- Muzzin, Silvia, 2019a, *La basilica di Sant'Andrea e le arti a Vercelli all'alba del Gotico*, in *La Magna Charta: Guala Bicchieri e il suo lascito. L'Europa a Vercelli nel Duecento*, a cura di Saverio Lomartire, Vercelli, Gallo Edizioni, pp. 67-82.
- Muzzin, Silvia, 2019b, *Scheda III.2*, in *La Magna Charta: Guala Bicchieri e il suo lascito. L'Europa a Vercelli nel Duecento*, a cura di Saverio Lomartire, Vercelli, Gallo Edizioni, pp. 164-168.
- Muzzin, Silvia, 2021a, *L'impianto architettonico della chiesa*, in *Musei Civici Gian Giacomo Galletti: Palazzo San Francesco*, a cura di Antonio D'Amico, Genova, SAGEP, pp. 8-9.
- Muzzin, Silvia, 2021b, *La decorazione scolpita*, in *Musei Civici Gian Giacomo Galletti: Palazzo San Francesco*, a cura di Antonio D'Amico, Genova, SAGEP, pp. 10-12.
- Muzzin, Silvia, 2021c, *Le sculture medievali di Palazzo San Francesco*, in *Musei Civici Gian Giacomo Galletti: Palazzo San Francesco*, a cura di Antonio D'Amico, Genova SAGEP, pp. 50-51.
- Muzzin, Silvia, 2023, *La scultura a Vercelli dopo il Sant'Andrea*, in *Sant'Andrea di Vercelli e il Gotico europeo all'inizio del Duecento*, a cura di Alessandro Barbero e Saverio Lomartire, in corso di stampa.
- Pagella, Enrica, 1992, *Scultura gotica in Piemonte: tre cantieri di primo Duecento*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Casa di Risparmio di Torino, pp. 129-163.
- Pellegrini, Luigi, 1984, *Insedimenti francescani nell'Italia del Duecento*, Roma, Laurentianum.
- Prada, Pietro, 1897 (rist. anast. 2001), *Domodossola e il Monte Calvario: ritagli e scampoli di storia religiosa e patria*, Milano, Tip. Edit. L. F. Cogliati.
- Preioni, Angela, 1994, *Il palazzo San Francesco di Domodossola e le sue origini*, in *Almanacco Ossolano 1995*, a cura di Edgardo Ferrari, Domodossola, Grossi, pp. 123-145.
- Quintavalle, Arturo Carlo, 1969, *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Firenze, Marchi & Bertolli.
- Rizzi, Enrico, 2014, *Storia dell'Ossola*, Domodossola, Grossi.
- Rizzi, Enrico, 2017, *Domo borgo millenario. Storia di Domodossola dal X al XVIII secolo*, Domodossola, Grossi.
- Romanini, Angiola Maria, 1964, *L'architettura gotica in Lombardia*, I, Milano, Ceschina.
- Ronc, Maria Cristina, 1988, *La chiesa di S. Francesco di Domodossola: ritrovamenti archeologici*, in *Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale*. Relazioni e comunicazioni presentate al XXXIV Congresso storico subalpino nel millenario di S. Michele della Chiusa (Torino, 27-29 maggio 1985), Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, Regione Piemonte, pp. 551-555.
- Rovelli, Paola, 2014, *Museo di Palazzo San Francesco. Domodossola: la chiesa medioevale sede di esposizioni artistiche e naturalistiche. La recente ristrutturazione in un unico spazio esalta la monumentalità dell'edificio*, «Le Rive» 24/6, pp. 36-42.
- Rovelli, Paola, 2016, *Gli affreschi di Palazzo San Francesco a Domodossola*, «Oscellana» 4, pp. 163-198.

- Rovelli, Paola, 2018, *Palazzo San Francesco a Domodossola: intrecci di storia, arte e devozione*, in *De Chirico De Pisis. La mente altrove*, a cura di Antonio D'Amico, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 26-33.
- Rovi, Alberto, 1983, *Chiese e conventi francescani a Como: S. Francesco, S. Croce e S. Donato*, in *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Milano, Silvana, pp. 296-317.
- Sauerländer, Willibald, 1969, *L'Europe gothique, XIIe-XIVe siècle. Points de vue critiques à propos d'une exposition*, «Revue de l'Art» 3, pp. 63-91.
- Sauerländer, Willibald, 1994, *Dal gotico europeo in Italia al gotico italiano in Europa*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di Valentino Pace, Martina Bagnoli, Napoli, Electa, pp. 8-21.
- Schenkluhn, Wolfgang, 2003, *Architettura degli Ordini Mendicanti. Lo stile architettonico dei Domenicani e dei Francescani in Europa*, Padova, EFR.
- Schiavi, Luigi Carlo, 2014, *I Domenicani a Vercelli. L'articolazione duecentesca della chiesa di San Paolo*, in *L'officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andaloro, I*, a cura di Giulia Bordi, Iole Carlettini, Maria Luigia Fobelli, Maria Raffaella Menna, Paola Pogliani, Roma, Gangemi, pp. 535-540.
- Schilling, Martina, 2003, *Victorine Liturgy and its Architectural Setting at the Church of Sant'Andrea in Vercelli*, «Gesta» 42/2, pp. 115-130.
- Toesca, Pietro, 1951, *Storia dell'arte italiana*, II, Torino, UTET.
- Tosco, Carlo, 2021, *L'architettura italiana nel Duecento*, Bologna, il Mulino.
- Zastrow, Oleg, 1989, *Scultura gotica in pietra nel comasco*, Como, Società Archeologica Comense.
- Zastrow, Oleg, 1993, *La chiesa dei Santi Giorgio Nazaro e Celso a Bellano*, Bellano, Prepositurale.

Fonti archivistiche

- Mappa di Domodossola, Catasto Teresiano dell'anno 1722, Archivio di Stato, Torino (Catasti, Domodossola, All. A, portafoglio 192).
- Moro, Gian Vittorio, 2003, Schede Guarini Marmi 2003, Archivio dei Musei Civici, Comune di Domodossola 2003.
- Registro delle entrate delle uscite della parrocchia di San Tommaso, 1876-1902, Archivio Diocesano, Vercelli.



1. Anello di rosone, fine del XIII secolo-primo trentennio del XIV,
Domodossola, palazzo San Francesco



2. Frammento di anello di rosone, tergo, fine del XIII secolo-primo trentennio
del XIV, Domodossola, palazzo San Francesco



3. Frammento di anello di rosone, inv. 3122, fine del XIII secolo-primo trentennio del XIV, Domodossola, palazzo San Francesco



4. Frammento di anello di rosone, inv. 3121, fine del XIII secolo-primo trentennio del XIV, Domodossola, palazzo San Francesco



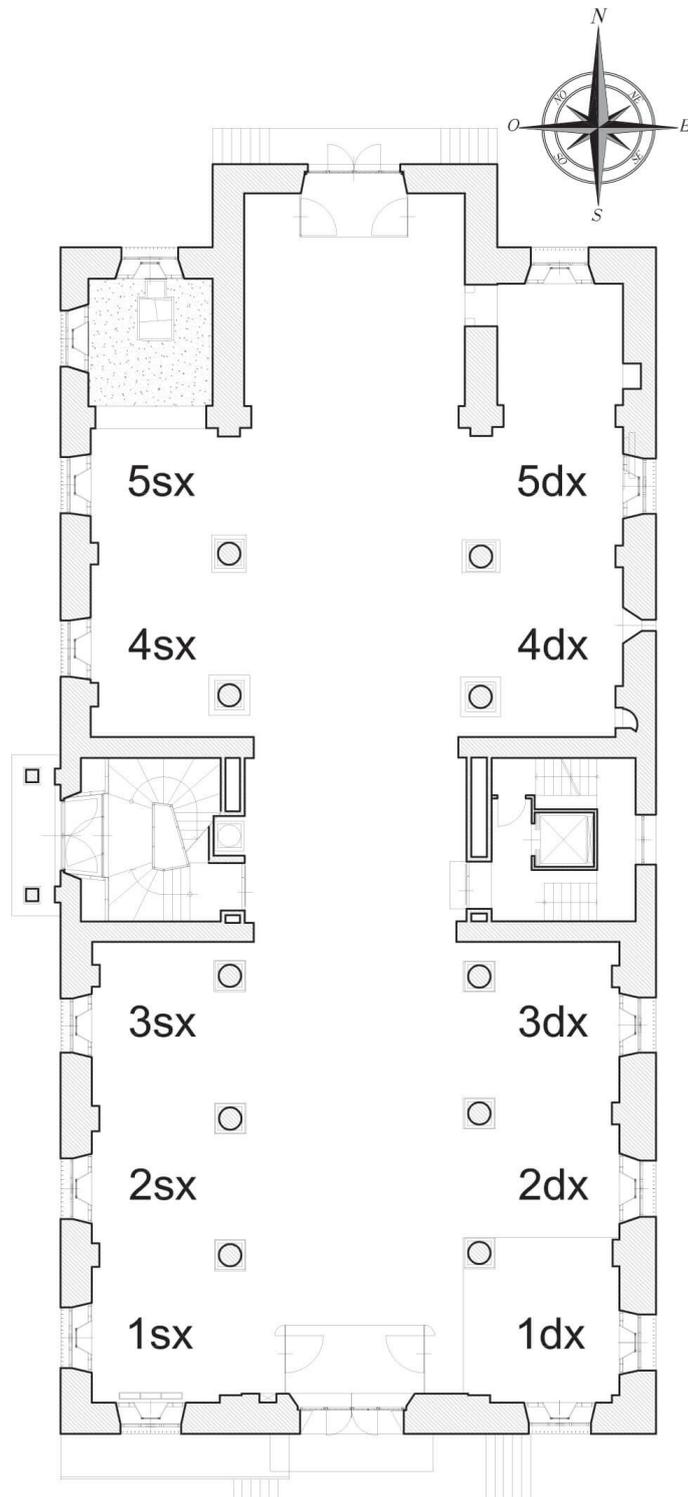
5. Frammento di anello di rosone, inv. 3067, fine del XIII secolo-primo trentennio del XIV, Domodossola, palazzo San Francesco



6. Frammento di anello di rosone, inv. 3075, fine del XIII secolo-primo trentennio del XIV, Domodossola, palazzo San Francesco



7. Frammento di anello di rosone, inv. 3067bis, fine del XIII secolo-primo trentennio del XIV, Domodossola, palazzo San Francesco



8. Planimetria, già chiesa di San Francesco, oggi palazzo San Francesco, Domodossola (© Rovelli 2016)



9. Navata centrale (dal presbiterio), fine del XIII secolo-primotrentennio del XIV, già chiesa di San Francesco, oggi palazzo San Francesco, Domodossola



10. Campata laterale, *ecclesia exterior*, fine del XIII secolo-primotrentennio del XIV, già chiesa di San Francesco, oggi palazzo San Francesco, Domodossola



11. Fianco orientale, fine del XIII secolo-primotrentennio del XIV, già chiesa di San Francesco, oggi palazzo San Francesco, Domodossola



12. Facciata, particolare, fine del XIII secolo-primotrentennio del XIV, già chiesa di San Francesco, oggi palazzo San Francesco, Domodossola



13. Capitello con colombe che si abbeverano al *kántharos*, fine del XIII secolo-primo trentennio del XIV, già chiesa di San Francesco, oggi palazzo San Francesco, Domodossola



14. Capitello con colombe affrontate, seconda metà del XII secolo, chiesa di Santa Maria Assunta, Armeno



15. Capitello con colomba e gigli incrociati, fine del XIII secolo-primo trentennio del XIV, già chiesa di San Francesco, oggi palazzo San Francesco, Domodossola



16. Capitello con albero esamorfo, fine del XIII secolo-primo trentennio del XIV, già chiesa di San Francesco, oggi palazzo San Francesco, Domodossola



17. Capitello con albero esamorfo, fine XI secolo-inizio XII, basilica di San Giulio, isola d'Orta



18. Capitello con colombe e grappoli d'uva, fine del XIII secolo-primo trentennio del XIV, già chiesa di San Francesco, oggi palazzo San Francesco, Domodossola



19. Semicapitello con telamone, fine del XIII secolo-primo trentennio del XIV, già chiesa di San Francesco, oggi palazzo San Francesco, Domodossola



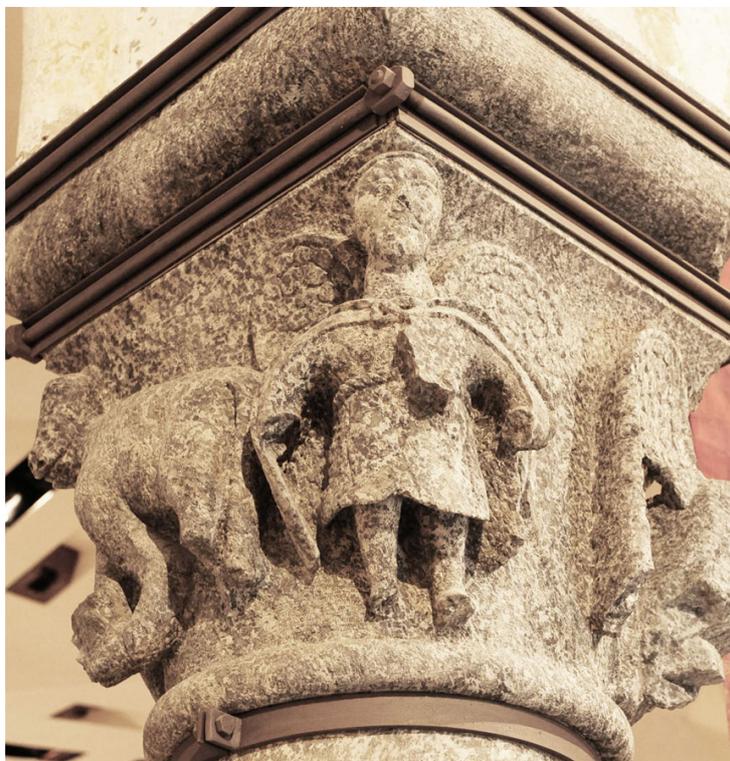
20. Semicapitello con telamone, terzo quarto del XIII secolo, chiesa di San Paolo, Vercelli



21. Capitello con cavaliere, fine del XIII secolo-primotrentennio del XIV, già chiesa di San Francesco, oggi palazzo San Francesco, Domodossola



22. Capitello degli Evangelisti, leone e bue, fine del XIII secolo-primotrentennio del XIV, già chiesa di San Francesco, oggi palazzo San Francesco, Domodossola



23. Capitello degli Evangelisti, angelo, fine del XIII secolo-primotrentennio del XIV, già chiesa di San Francesco, oggi palazzo San Francesco, Domodossola



24. Capitello à *crochet*, bifora di facciata, fine del XIII secolo-primo trentennio del XIV, già chiesa di San Francesco, oggi palazzo San Francesco, Domodossola



25. Capitello à *crochet*, *ecclesia interior*, fine del XIII secolo-primo trentennio del XIV, già chiesa di San Francesco, oggi palazzo San Francesco, Domodossola



26. Busto antropomorfo, base di colonna, fine del XIII secolo-primo trentennio del XIV, già chiesa di San Francesco, oggi palazzo San Francesco, Domodossola



27. Facciata, terzo quarto del XIII secolo, chiesa di San Paolo, Vercelli



28. Rosone, terzo quarto del XIII secolo, chiesa di San Paolo, Vercelli



29. Anello di rosone, terzo quarto del XIII secolo, chiesa di San Paolo, Vercelli



30. *Re Mago*, particolare, pulpito di Sant'Eusebio, 1220-1230, Museo Leone, Vercelli



31. Veduta di Domodossola, particolare, Federico Ashton, 1880 ca., palazzo Silva, Domodossola



32. Facciata, fine del XIII secolo-primotrentennio del XIV, già chiesa di San Francesco, oggi palazzo San Francesco, Domodossola



33. Veduta di Domodossola, XVII secolo, depositi museali, Domodossola



34. Fregio scolpito, prima metà del XIII secolo, collegiata dei Santi Gervasio e Protasio, Domodossola



35. Portale, particolare, XIII secolo, collegiata dei Santi Gervasio e Protasio, Domodossola

Un asceta dell'India tra le metope del Duomo di Modena: un'ipotesi interpretativa

ABSTRACT: Il presente contributo analizza una delle otto sculture del Duomo di Modena conosciute come metope, datate alla prima metà del secolo XII e collocate originariamente all'esterno del Duomo di Modena. L'immagine scolpita presenta una figura umana maschile dai lunghi baffi appuntiti caratterizzata da alcuni elementi tipicamente ascetici, dati soprattutto da barba e capelli lunghi, e da un'insolita postura del corpo che ricorda un possibile *āsana* dello yoga. Grazie a queste sue peculiari caratteristiche – oggetto della presente analisi – l'immagine è qui interpretata come una raffigurazione di un asceta dell'India: una delle meraviglie dell'Oriente tipiche dell'immaginario medievale. Nel contesto tematico dato dall'insieme delle metope, questo particolare soggetto risulta inserito in un insieme di figure insolite riunite a comporre un'antologia figurativa del meraviglioso in cui il fantastico e l'esotico si mescolarono sino a confondersi.

ABSTRACT: This contribution analyses one of the eight sculptures from Modena Cathedral known as "Metopes", dated to the first half of the 12th century and originally placed on the exterior of the Cathedral. The sculpted image presents a male human figure with a long pointed moustache characterised by some typically ascetic elements, especially his beard and long hair, and by an unusual body posture reminiscent of a possible yoga *āsana*. Thanks to these peculiar features – the subject of the present analysis – the image is here interpreted as a depiction of an ascetic from India: one of the wonders of the Orient typical of the medieval imagination. In the thematic context given by the set of the Metopes, this particular subject is included in a series of unusual figures brought together to compose a figurative anthology of the marvellous in which the fantastic and the exotic mingle to the point of confusion.

PAROLE-CHIAVE: arte medievale, iconografia, immaginario medievale, contatti culturali tra Oriente e Occidente

KEYWORDS: Medieval art, Iconography, Medieval imaginary, East-West cultural contacts

Tra le otto sculture del Duomo di Modena conosciute come metope, risulta di grande interesse una particolare figura umana maschile (**Figura 1**) dalla postura corporale seduta alquanto insolita: capo e busto sono eretti, la gamba sinistra è piegata a terra sotto il busto; la gamba destra è invece piegata verso l'alto, tanto che il piede, rivolto all'insù, si trova all'altezza delle spalle; la caviglia della gamba destra è afferrata dalla mano destra e il braccio sinistro poggia dietro la gamba sinistra. Ai lati della testa risultano scolpiti a destra un fiore e a sinistra un elemento vegetale a spirale.

L'insieme delle metope, datate alla prima metà del secolo XII e collocate originariamente all'esterno del Duomo di Modena,¹ presenta, oltre alla nostra, altre figure perlopiù insolite: una sirena bicaudata (**Figura 2**); un essere antropomorfo dalla testa di uccello che ingoia un pesce (**Figura 3**); due figure, l'una femminile e l'altra maschile, agli antipodi (**Figura 4**); un ermafrodito (**Figura 5**); un essere umano inginocchiato raffigurato insieme a un braccio gigante – evidentemente non suo – che si erge da dietro la sua schiena impugnando un rotolo chiuso (**Figura 6**); una donna rannicchiata che afferra con la mano destra un elemento vegetale (**Figura 7**); un fanciullo nudo che afferra per il collo un drago (**Figura 8**).²

Una fonte testuale utilizzata per l'identificazione di queste figure meravigliose, tra cui quella qui analizzata, è il *Liber monstrorum* (secolo IX).³ A parere di chi scrive, le descrizioni fornite da questo stesso testo non sempre risultano pertinenti.⁴ In particolare, nel tentativo di identificare la nostra figura, a mio avviso è certamente da escludere la descrizione – ritenuta invece degna di attenzione da altri studiosi –⁵ degli uomini con le piante dei piedi invertite (cap. 29),⁶ considerato che la figura scolpita, di fatto, non presenta nessuna deformazione, tantomeno nei piedi.

Escludendo la suddetta descrizione del *Liber monstrorum*, si potrebbe essere tentati di risolvere la questione giungendo alla conclusione che ci si trovi di fronte a un contorsionista nell'atto di mettere in mostra il proprio insolito e spettacolare talento. Se non fosse che la nostra figura presenta alcune peculiari caratteristiche che non possono essere ignorate nel tentativo di affrontare una sua analisi più approfondita.

In primo luogo, quest'uomo barbuto dai lunghi baffi appuntiti e dai lunghissimi capelli che giungono ben al di sotto delle spalle, risulta caratterizzato da un rilevante aspetto

¹ Le sculture originarie sono conservate presso il Museo lapidario del Duomo di Modena, mentre sul Duomo, al loro posto, sono collocate delle copie.

² Per un'interessante lettura del significato delle metope nel contesto del programma iconografico del Duomo cfr. Frugoni (2007: 48-54).

³ Per una versione del *Liber monstrorum*, cfr. Porsia (2012).

⁴ Cfr. Frugoni (2007: 52-53); Porsia (2012: 126-127, 140-141, 144-145, 154-155, 158-159, 162-163, 168-169, 170-171, 190-191, 240-241).

⁵ Cfr. Frugoni (2007: 52); Frigieri (2004: 198).

⁶ Cfr. Porsia (2012: 190-191).

ascetico, dato anche dalla bocca chiusa unitamente all'espressione concentrata del volto. In considerazione di queste sue caratteristiche, unitamente alla sua postura che a prima vista non può non ricordare un possibile *āsana*⁷ dello yoga,⁸ non è da escludere che la nostra figura sia connessa all'ascetismo dell'India.

Nel contesto culturale del medioevo, barba e capelli lunghi risultano anche elementi specificamente riconducibili all'ascetismo dell'Oriente e dell'India antica. Ad esempio, il *Liber monstrorum* dedica un altro dei suoi capitoli, il 18, agli uomini barbuti e al loro temperamento ascetico: si tratta di coloro che in Oriente abitano «in un luogo vasto e solitario» vivendo di quel poco che vi trovano (pesce e acqua).⁹ Un altro testo, risalente probabilmente al secolo VI, che tratta, come da titolo, de *Le meraviglie dell'Oriente*, narra di «uomini [che] portano la barba lunga fino al ginocchio e i capelli al calcagno. Il loro nome è *Homodubii* e si cibano di pesce crudo» (Tardiola 1991: 46-47). Considerando che già un celebre inno del *R̥g Veda* – il più antico testo sanscrito, datato tra i secoli XV e XII a. C. – è dedicato a quell'asceta dai lunghi capelli (*R̥g Veda*, X, 136)¹⁰ che vive ai margini della società vedica, e che questo stesso personaggio, come rilevano James Mallinson e Mark Singleton, «sembra rimandare a una tradizione mistica e ascetica simile a quella degli yogi delle epoche successive» (Mallinson–Singleton 2019: 12), non è da escludere che le suddette immagini dell'esotismo medievale derivino, per intricate vie di trasmissione, da figure di asceti dell'India che risultano tradizionalmente connesse a quella descritta nel *Veda*. Non è quindi improbabile che la nostra scultura si presenti come una peculiare rielaborazione plastica dell'asceta indiano derivata da una serie di immagini confluite in seno alla cultura occidentale tramite l'influsso di un insieme di fonti: orali, testuali e figurative.

La possibilità che questa figura derivi, tramite diverse mediazioni culturali, dall'ascetismo dell'India, è da prendere in considerazione anche perché non sarebbe l'unico caso di trasmissione di aspetti della spiritualità del subcontinente indiano nell'Occidente medievale. È il caso, ad esempio, delle gesta del Buddha che, cristianizzate in quelle del principe Ioasaf (dal sanscrito *bodhisattva*), sono narrate nella celebre *Storia di Barlaam e Ioasaf*: testo agiografico che, per un tramite iranico-islamico-georgiano-bizantino, fin dal secolo XI giunse nell'Europa cristiana per poi conoscere un enorme successo a partire

⁷ Cfr. Piano (2021: 34-40); Stutley–Stutley (1980: 31-32).

⁸ Per quanto riguarda la storia dello yoga e delle sue tecniche, per la questione trattata in questa sede ho ritenuto indispensabile considerare soprattutto i seguenti studi: Mallinson–Singleton (2019); Singleton (2019); Eliade (2010); Eliade (2007).

⁹ Cfr. Porsia (2012: 168-169).

¹⁰ Su questo importante inno e per una sua traduzione cfr. Panikkar (2008: 587-589); Franci (2008: 32-33). Come specificato da Franci (2008: 35) «sia la chioma lasciata crescere intonsa sia la rasatura integrale [...] sono caratteri che possono distinguere l'asceta dall'uomo inserito nella società».

dalla cosiddetta *Vulgata latina* del secolo XII.¹¹ Inoltre, è importante ricordare che, grazie al suo inserimento in questa stessa cornice narrativa, nel medesimo contesto storico si diffuse anche un importante apologo d'origine indiana, narrato già nel *Mahābhārata*, maggiormente conosciuto in Occidente come l'*Apologo dell'uomo e dell'unicorno* che, specialmente in territorio italiano e non solamente, ottenne anche un certo successo iconografico testimoniato dall'insieme delle sue rielaborazioni figurative.¹²

A questo punto, è importante rilevare che durante il medioevo il cristianesimo accolse alcuni elementi culturali provenienti dall'Oriente per motivi di volta in volta differenti. In base alla qualità delle informazioni giunte attraverso il fenomeno della migrazione dei testi e delle immagini, il cristianesimo operò infatti delle scelte precise. Da una parte, il materiale compatibile con la propria cultura e la propria religione fu accolto perlopiù tramite un processo di cristianizzazione: è il caso della *Vita* del Buddha e dell'apologo del *Mahābhārata*, che peraltro giunsero in Occidente già opportunamente rielaborati. Dall'altra parte, alcune informazioni di carattere vago e incompleto, spesso confuse e/o mischiate con elementi fantastici, furono divulgate soprattutto come narrazioni di carattere meraviglioso, talvolta considerate positivamente e talvolta negativamente, in ogni caso facenti parte di un mondo più immaginario che reale: è il caso delle descrizioni degli asceti orientali come quella sopra citata tratta dal *Liber monstrorum*.

È probabile che la nostra figura rientri in quest'ultima categoria. È rilevante infatti considerare l'inserimento della nostra immagine all'interno di uno specifico contesto tematico – quello dato dall'insieme delle metope all'interno dell'ampio programma iconografico del Duomo di Modena – riguardante una serie di figure insolite riunite a comporre un'antologia figurativa del meraviglioso in cui il fantastico e l'esotico si mescolarono sino a confondersi.

La cultura dell'Occidente medievale inserì tra le svariate meraviglie dell'Oriente sia i mostri e i prodigi dell'India sia le gesta dal gusto leggendario di brahmani e gimnosofisti.¹³ Quindi, la figura di uno yogi non sarebbe certamente stata fuori luogo tra le metope, vista la sua straordinaria e mirabile postura contorsionistica, al limite tra il reale e il fantastico, così meravigliosa nell'ottica dell'immaginario medievale.

È ora il momento di affrontare più da vicino la questione riguardante la postura del

¹¹ Sulla *Storia di Barlaam e Ioasaf* cfr. Ronchey (2012: VII-CVII); Nobili (2015).

¹² Sul *Quarto apologo* della *Storia di Barlaam e Ioasaf* nell'arte monumentale dell'Italia medievale cfr. Nobili (2019), Nobili (2016).

¹³ Per la diffusione di informazioni riguardanti brahmani e gimnosofisti nella letteratura medievale cfr. Boitani–Bologna–Cipolla–Liborio (1997: 330-335, 340-347, 621-625, 627-630); Pseudo-Palladio (1992). Inoltre, i brahmani fanno parte delle meraviglie descritte in uno dei testi medievali più significativi sull'Oriente immaginario: la celebre *Lettera del prete Gianni*; per questo testo cfr. Tardiola (1991: 93-136).

corpo assunta dalla figura. Per essa, sarebbe da supporre la circolazione medievale di un modello figurativo di una peculiare postura della quale la nostra potrebbe essere una variante più o meno fedele. Essendo estremamente difficoltosa la ricerca e l'individuazione di una precisa fonte, è il caso di considerare perlomeno alcune importanti questioni storiche e fenomenologico-religiose di notevole importanza per l'ipotesi qui avanzata, che presume la suddetta posizione derivante da un possibile *āsana* dello yoga.

Innanzitutto è importante considerare, più generalmente, che nell'arte indiana, già a partire dalla Civiltà dell'Indo (2600-1900 a.C.), alcune figure antropomorfe, come quella del cosiddetto proto-Shiva scolpito su un famoso sigillo, presentano posture che ricordano quelle dello yoga.¹⁴ Al riguardo, Cinzia Pieruccini rileva che «lo *yoga* (...) sarà utilizzato come tecnica di distacco dal mondo da tutte le principali forme di religiosità dell'India, e le sue posture meditative saranno regolarmente adottate nella raffigurazione di personaggi religiosi e divinità» (Pieruccini 2013: 192). Fatta questa necessaria premessa, occorre considerare più da vicino la questione riguardante, appunto, gli *āsana* nella storia dello yoga indiano.¹⁵

Se consideriamo *Yogasūtra* di Patañjali¹⁶ (importante opera di datazione incerta, probabilmente risalente a un periodo compreso tra i secoli II e IV d. C.) rileviamo che, pur trattando dell'*āsana* (*Yogasūtra*, 2.29, 2.46), non fornisce descrizioni di specifiche posture del corpo.¹⁷ Considerando un suo importante e antico commentario di datazione incerta, attribuito a Vyāsa,¹⁸ non possiamo fare a meno di notare che, dopo averne elen-

¹⁴ Per questa importante immagine cfr. Pieruccini (2013: 192-193). Secondo Mircea Eliade questo soggetto «può essere considerato come la prima rappresentazione plastica di uno yogin»: Eliade (2010: 329). Franci scrive che «qualcuno dice che questo modo di sedere è tipico degli indiani [...] ma non è vero: la posizione delle gambe assunta in quel sigillo non è comune né agevole» e che quindi «l'identificazione di questo personaggio con uno *yogin* arcaico può apparire ancora abbastanza plausibile»: Franci (2008: 31). Secondo Mallinson e Singleton, immagini come questa «non forniscono alcuna prova definitiva dell'esistenza di una antica cultura yogica»: Mallinson–Singleton (2019: 13). Per i vari è più importanti punti di vista su questa complessa questione cfr. Singleton (2019: 43).

¹⁵ Sugli *āsana*, sul loro sviluppo e sulla loro graduale proliferazione all'interno delle diverse tradizioni dello yoga nel corso della sua lunga storia, tanto affascinante quanto complessa, cfr. soprattutto Mallinson–Singleton (2019: 112-150). Per la questione riguardante il grande successo e il peculiare utilizzo degli *āsana* nella storia del cosiddetto yoga transnazionale e globalizzato, rimando integralmente a Singleton (2019). Più in generale, si veda la voce *Āsana* in Piano (2021: 34-40).

¹⁶ Su questo testo cfr. inizialmente Mallinson–Singleton (2019: 18-19).

¹⁷ Nel medesimo testo (*Yogasūtra*, 2.29, 2.46), tra i cosiddetti otto membri del metodo dello yoga, al terzo posto troviamo infatti il termine *āsana* che, secondo una recente traduzione, sarebbe da intendersi meglio come *stasi*: cfr. Patañjali (2015: 19, 21); si vedano in particolare anche la nota 40 (Patañjali 2015: 103-106) e la nota 51 (Patañjali 2015: 110-111). Come spiegato, «in tal senso, dunque, lo stare in *āsana* può dirsi equivalere allo stare assisi, allo stare in una sede in cui ci si è appena insediati, all'aver appena conquistato un seggio, un alloggio, una sede, un *locus*, e perciò, solo in ultimo, una 'postura', una posizione»: Patañjali (2015: 104). Tuttavia, diverse altre traduzioni della stessa fonte rendono *āsana* con *postura*: cfr. Mallinson–Singleton (2019: 69, 125); Patañjali (1991: 85, 95); *positura* in Patañjali (1978: 114, 123).

¹⁸ Su Vyāsa, cfr. Piano (2021: 400); Franci (2008: 51).

cate alcune, senza offrirne però le descrizioni, dice di quella «stabile e piacevole, vale a dire quella che uno ritiene più conveniente» (Patañjali 1978: 123). Ne deduciamo quindi una possibilità di scelta della postura, purché sia, come specifica Patañjali, «stabile e agevole».¹⁹ Peraltro, risulta probabile che le originarie posture utilizzate nello yoga siano tutte da intendersi come immobili e sedute, e da mantenersi per il tempo necessario alla pratica: nulla a che vedere con la mobilità di sequenze posturali.²⁰ È da considerare, inoltre, che le prime testimonianze di *āsana* dello yoga non da seduti sono piuttosto tarde, iniziando con testi quali il *Vimānārcanākalpa* (circa secolo X),²¹ che tra i nove descritti ne include uno solo,²² e lo *Yogaśāstra* di Hemaçandra (circa 1089-1172).²³ In considerazione di ciò, rileviamo che gli *āsana* seduti furono da sempre utilizzati nel corso della lunga storia dello yoga indiano, anche se in altre modalità e per ragioni e finalità diverse da molte di quelle proprie del più recente e complesso fenomeno dello yoga globalizzato, che ne ha visto una maggiore proliferazione.²⁴ Come evidenziato da Mallinson e Singleton, «fino alla composizione dei testi più antichi dell'*hathayoga* nei primi secoli del secondo millennio d. C., gli asceti e gli yogi praticavano le posture fisiche soprattutto per due motivi: per utilizzarli come una base stabile per il controllo del respiro, la ripetizione dei mantra e la meditazione, oppure come un mezzo per interrompere il karma e acquisire il *tapas*, il potere ascetico, che purifica il vecchio karma e dona capacità sovranaturali. Con l'avvento del corpus testuale dell'*hathayoga*, a questi due scopi si aggiunsero i be-

¹⁹ Patañjali (2015: 21); Patañjali (1991: 95). Cfr. Mallinson–Singleton (2019: 125); Patañjali (1978: 123).

²⁰ Sulla questione si vedano dapprima le considerazioni dei curatori in Patañjali (2015: 104-105). Mallinson e Singleton ci informano che «nei testi antichi il termine *āsana* indica una posizione seduta in cui si eseguono altre pratiche, quali ad esempio il controllo del respiro e la meditazione»: Mallinson–Singleton (2019: 31); gli stessi studiosi rilevano che «nei testi yogici più antichi il termine *āsana* indicava sia il seggio sia un modo di star seduti; in seguito è giunto a indicare ogni genere di postura del corpo e addirittura una serie di movimenti fisici dinamici eseguiti in modo ripetuto»: Mallinson–Singleton (2019: 112). La medesima questione è ribadita anche oltre: cfr. Mallinson–Singleton (2019: 120).

²¹ Cfr. Mallinson–Singleton (2019: 114, 117).

²² Si veda la traduzione del capitolo 96 del *Vimānārcanākalpa* in Mallinson–Singleton (2019: 128-129).

²³ Cfr. Patañjali (2015: 105); Mallinson–Singleton (2019: 116-117) e, in particolare, la traduzione del testo di Hemaçandra in Mallinson–Singleton (2019: 129-132). È da aggiungere che siamo in possesso di alcune testimonianze molto più antiche sull'utilizzo di posture non sedute nell'ambito più generale dell'ascetismo fisico indiano: cfr. Mallinson–Singleton (2019: 114-115).

²⁴ Singleton «esamina la preminenza raggiunta dagli asana (posture o posizioni) nello yoga moderno transnazionale» (Singleton 2019: 25), specificando che «la preminenza della pratica degli asana nello yoga transnazionale è un fenomeno nuovo e contemporaneo che non ha precedenti nei periodi premoderni»: Singleton (2019: 26). Secondo l'analisi dello studioso, in particolare, «la seconda metà del XX secolo ha visto una fenomenale crescita di interesse in Occidente verso lo yoga e soprattutto la predominanza di molti sistemi posturali»: Singleton (2019: 39). Sullo yoga moderno cfr. anche Mallinson–Singleton (2019: 23-24).

nefici terapeutici».²⁵

I dati finora raccolti non risultano in contrasto con l'interpretazione qui proposta per la nostra figura. Tuttavia, l'identificazione del probabile *āsana* riprodotto nella nostra opera scultorea rimane notevolmente problematica, anche in considerazione della probabilità che l'artista abbia lavorato su di un modello approssimativo apportando a questo ulteriori modifiche. Inoltre, a rendere complicata la sua identificazione contribuisce la scarsità di descrizioni dettagliate di *āsana* nelle fonti orientali precedenti il nostro esempio artistico.²⁶ Le fonti indiane successive sono molto più ricche di informazioni ma, anche se in alcuni casi presentano immagini di posture molto simili alla nostra e perciò di notevole interesse comparativo, non possono considerarsi probanti.²⁷

In ultima analisi, pur nella consapevolezza che la civiltà dell'Occidente medievale non possedesse una conoscenza specifica e approfondita dello yoga indiano, ritengo importante considerare la probabilità che, anche indipendentemente dalla figura qui presa in esame, alcune informazioni sullo yoga, o su alcune sue tecniche, possano essere penetrate, attraverso varie mediazioni culturali, all'interno della cultura occidentale medievale.²⁸

Davide Nobili
Gattico - Veruno (Novara)

²⁵ Mallinson–Singleton (2019: 119). «Da notare che mentre in Patañjali l'*āsana* è definito “stabile e piacevole”, [...] lo H. [Haṭha-yoga] elabora tutta una serie di posture che implicano uno stato di tensione»: Piano (2021: 129). Mallinson e Singleton aggiungono che «nei testi sanscriti l'accumulazione di *tapas*, inteso come il potere riscaldante generato dall'ascesi, non viene esplicitamente annoverata tra gli scopi dello yoga. Ma almeno a partire dall'epoca del Buddha fino a oggi, gli asceti indiani che praticano lo yoga hanno cercato di acquisire il *tapas* mantenendo posizioni fisiche impegnative per lunghi periodi»: Mallinson–Singleton (2019: 119).

²⁶ Per avere un'idea generale della complessità della questione riguardante l'identificazione di specifici *āsana* nella storia delle tradizioni dello yoga indiano rimando a Mallinson–Singleton (2019: 112-150).

²⁷ Per una raccolta di immagini di *āsana*, più recenti ma comunque interessanti per un confronto, si veda Bühnemann (2011).

²⁸ Anche se la questione è molto discussa, e certamente troppo complessa per questa sede, mi limito a considerare che qualche conoscenza indiretta di alcuni elementi derivanti dallo yoga potrebbe essere giunta alla cultura occidentale dal monachesimo bizantino che, almeno a partire dal secolo XIII, sviluppò ampiamente il metodo di orazione proprio dell'esicasmo che si avvale di tecniche ascetiche, comprendenti postura del corpo – sull'*āsana* si veda sopra la nota 15 –, controllo del respiro – sul *prāṇāyāma* cfr. Mallinson–Singleton (2019: 151-189) – e ripetizione di formule di preghiera – sui *mantra* nello yoga cfr. Mallinson–Singleton (2019: 266-286) –, che, nel loro insieme, non possono non ricordare lo yoga indiano. Per un confronto tra yoga ed esicasmo si vedano: Greppi (2011); Poli (1981); Eliade (2010: 71-74); Eliade (2007: 189-191). È significativo che, in un'epoca più recente, a seguito del grande successo internazionale dello yoga, l'esicasmo sia stato considerato come una peculiare forma di yoga cristiano da alcuni esponenti dello stesso cristianesimo, come si può notare sin dal titolo dei seguenti testi: Anonimo (1978); Bloom (1955).

Bibliografia

- Anonimo, 1978, *Lo Joga cristiano. La preghiera esicasta*, a cura di Giovanni Vannucci, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina.
- Bloom, Ieromonaco Antonio, 1955, *L'esicasmò. Yoga cristiano. I centri «sottili» dell'essere umano e la Preghiera «segreta» nella tradizione del Monte Athos*, Napoli, Giuseppe Rocco.
- Boitani, Piero – Bologna, Corrado – Cipolla, Adele – Liborio, Mariantonia (a cura di), 1997, *Alessandro nel medioevo occidentale*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori.
- Bühnemann Gudrun, 2011, *Eighty-four Āsanās in Yoga. A Survey of Traditions (with Illustrations)*, New Delhi, D. K. Printworld (P) Ltd.
- Eliade, Mircea, 2007, *Tecniche dello Yoga*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Eliade, Mircea, 2010, *Lo yoga. Immortalità e libertà*, Milano, Rizzoli.
- Franci, Giorgio Renato, 2008, *Yoga*, Bologna, Il Mulino.
- Frigieri, Erika, 2004, *Il Duomo di Modena tra filosofia e storia*, Negarine di S. Pietro in Cariano (VR), Gabrielli.
- Frugoni, Chiara, 2007, *Wiligelmo. Le sculture del Duomo di Modena*, Modena, Franco Cosimo Panini.
- Greppi, Caterina, 2011, *L'origine del metodo psicofisico esicasta. Analisi di un antico testo indiano: l'Amṛtakunḍa*, Torino, Il Leone Verde.
- Mallinson, James – Singleton, Mark, 2019, *Le radici dello yoga*, Roma, Ubaldini.
- Nobili, Davide, 2015, *Le metamorfosi del Risvegliato. Un contatto medievale tra Oriente e Occidente: la Storia di Barlaam e Ioasaf*, Vercelli, Tesi di Laurea, Università del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro".
- Nobili, Davide, 2016, *Influssi dell'India antica nell'arte dell'Occidente medievale. Un apologo d'origine indiana nella chiesa di San Francesco a Pozzuolo Martesana*, in «Arte lombarda» 178 (2016/3), pp. 15-22.
- Nobili, Davide, 2019, *Da un arbusto all'Albero della Vita: l'iconografia del Quarto apologo della Storia di Barlaam e Ioasaf nell'arte monumentale del medioevo italiano*, in «Arte lombarda» 186-187 (2019/2-3), pp. 85-98.
- Panikkar, Raimon, 2008, *I veda. Mantramāñjarī. Testi fondamentali della rivelazione vedica*, Milano, Rizzoli.
- Patañjali, 1978, *Gli aforismi sullo yoga con il commento di Vyāsa*, a cura di C. Pensa, Torino, Bollati Boringhieri.
- Patañjali, 1991, *Aforismi dello Yoga (Yogasūtra)*, a cura di P. Magnone, Torino, Magnanelli.
- Patañjali, 2015, *Yogasūtra*, a cura di F. Squarcini, Torino, Einaudi.
- Piano, Stefano, 2021, *Enciclopedia dello yoga*, Torino, Magnanelli.
- Pieruccini, Cinzia, 2013, *Storia dell'arte dell'India, I, Dalle origini ai grandi templi medievali*, Torino, Einaudi.
- Poli, Flavio, 1981, *Yoga ed esicasmò*, Bologna, EMI.
- Porsia, Franco (a cura di), 2012, *Liber monstrorum (secolo IX)*, Napoli, Liguori.
- Pseudo-Palladio, 1992, *Le genti dell'India e i brahmani*, a cura di G. Desantis, Roma, Città Nuova.
- Ronchey, Silvia, 2012, *Introduzione. Il Buddha bizantino*, in *Storia di Barlaam e Ioasaf. La Vita bizantina del Buddha*, a cura di P. Cesaretti e S. Ronchey, Torino, Einaudi.
- Singleton, Mark, 2019, *Yoga Body. Le origini della pratica posturale moderna*, Roma, Edizioni Mediterranee.
- Stutley, Margaret – Stutley, James, 1980, *Dizionario dell'induismo*, Roma, Ubaldini.
- Tardiola, Giuseppe (a cura di), 1991, *Le meraviglie dell'India*, Roma, Archivio Guido Izzi.

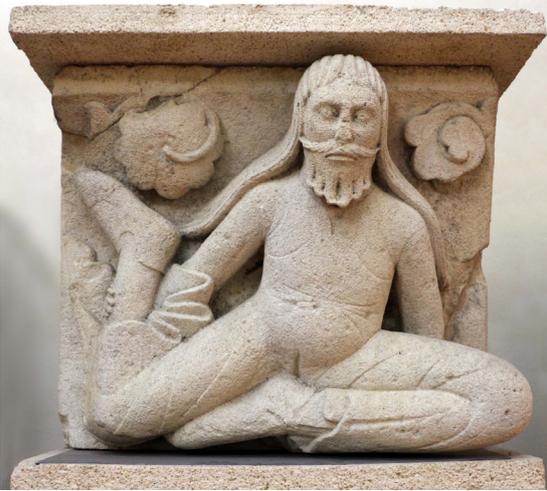


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

L'impiego di *geongordōm* nella *Genesis B*

ABSTRACT: Nella *Genesis B* *geongordōm* è uno dei sostantivi che definiscono il rapporto tra il Signore e coloro che sono da considerarsi suoi servitori o seguaci. Per la prima volta impiegato nell'episodio della rivolta di Satana, il sostantivo si ripeterà poi nel racconto della tentazione e della caduta di Adamo ed Eva, contribuendo ad accentuare il parallelismo tra i due importanti momenti della narrazione. Si tratta evidentemente di una parola chiave che identifica il tema dell'obbedienza al proprio signore, tema centrale nell'opera, descritto ampiamente nel racconto della ribellione di colui che da 'primo' tra gli angeli di Dio, ne disconosce l'autorità e si trasforma nel suo antagonista, ribaltando l'ordine tra il Signore e le creature del cielo. Il saggio intende indagare l'effettiva valenza semantica del sostantivo nel poema anglosassone e, anche alla luce delle occorrenze che si rinvencono nei testi in sassone antico, se e quanto sul suo impiego sia riconoscibile l'influsso di tale tradizione. *Geongordōm* potrebbe dunque essere uno dei risultati del processo di adattamento lessicale generato dalla trasposizione della sezione della *Genesis* dal sassone all'inglese antico.

ABSTRACT: In *Genesis B*, *geongordōm* is one of the words adopted to define the relationship between the Lord and those who are to be considered his servants or followers. Used for the first time in the episode of Satan's revolt, *geongordōm* will be also included in the story of the temptation and fall of Adam and Eve, enhancing the parallelism between these two important moments of the narration. Clearly it is a key word that identifies the obedience to one's lord: it is a central theme in the work, and it is described in the story of the rebellion of the one who, 'first' among God's angels, refuses His authority and became His antagonist, overturning the order between the Lord and the creatures in Heaven. This essay aims at investigating the semantic value of the word in the Old English poem as well as the influence of the Old Saxon tradition on it. Therefore, *geongordōm* could be considered as one of the results of the lexical adaptation process generated by the transposition of the *Genesis* section from Old Saxon into Old English.

PAROLE CHIAVE: inglese antico, sassone antico, *geongordōm*, *Genesis B*, lessico

KEY-WORDS: Old English, Old Saxon, *geongordōm*, *Genesis B*, Vocabulary

Nella sezione interpolata da un originale in sassone antico della *Genesis* anglosassone trādita nel manoscritto Oxford, Bodleian Library, Junius 11, sezione tradizionalmente denominata *Genesis B*,¹ è possibile individuare talune specificità nell'impiego del lessico da considerarsi di grande interesse sia per la valenza semantica dei lemmi coinvolti sia per le profonde implicazioni di carattere linguistico che riguardano i rapporti tra l'area insulare e l'area continentale, caratterizzate da forti legami e interazioni per tutto il periodo alto medievale.

Si ricorre in quei versi ad esempio a *geongordōm*, fortemente correlato a *hyldo*² e ad altri sostantivi appartenenti al medesimo campo semantico, per definire il rapporto tra il Signore e coloro che a vario titolo possono essere considerati suoi servitori o seguaci.³ Per la prima volta impiegato nell'episodio della ribellione di Satana, *geongordōm* si ripeterà poi, assieme ad altri costrutti ed espressioni, nel racconto della tentazione e della caduta di Adamo ed Eva, contribuendo ad accentuare il parallelismo tra i due importanti momenti della narrazione.⁴ Si tratta evidentemente di una parola chiave che identifica un tema di grande rilievo nell'opera, quello dell'obbedienza al proprio signore, trattato qui nell'ampio e potente racconto della ribellione di colui che da 'primo' tra gli angeli di Dio, ne disconosce l'autorità e si trasforma nel suo vero e proprio antagonista, ribaltando l'ordine che regolava i rapporti tra il Signore e le creature del cielo.⁵

Se Grein (1912: 259), con riferimento alle occorrenze presenti nella *Genesis B*,⁶ identificava per *geongordōm* i significati «obsequium, obedientia, ministerium, Jüngerschaft»,⁷ dalla consultazione del dizionario a cura di Bosworth–Toller (1898: 427) tra questi possono essere annoverati anche «youngership, minority, subjection, service,

¹ I vv. 235-851 della *Genesis* anglosassone sarebbero stati trasposti da un originale in sassone antico, come ipotizzato già in Sievers (1875), e poi confermato dal rinvenimento del codice Pal. Lat. 1447 nella Biblioteca Apostolica Vaticana circa vent'anni dopo. Si rimanda a Zangemeister–Braune (1894). In merito alla datazione dell'interpolazione e alle circostanze e alle modalità della sua realizzazione, cfr. Schwab (1988: passim).

² *Hyldo* è il favore che un seguace ottiene per lo *geongordōm* reso al suo maestro; cfr. Hall (1975: 303). Sulla “semantische Polyvalenz” di *hyldo* nel poema la spiegazione di Schwab (1978: 962-963): «Es wird in dem Text der *Genesis B* sowohl in seiner allgemeinen Bedeutung “freundschaftliche Gesinnung, Wohlwollen”, als auch in seinem spezifisch juristischen Sinn “Huld des Herrschers” (*gratia, clementia*, usw.) verwendet und erscheint auch daneben oder gleichzeitig als *gratia* in theologischen Sinn». In ragione della relazione con la vicina tradizione del sassone antico, si rimanda a Ohly–Steimer (1955). In particolare, a p. 82 la studiosa puntualizza: «*huldi* kann die wohlwollende Gesinnung des Gefolgsherrn und die treue Ergebenheit des Gefolgsmanns bezeichnen».

³ Hall (1975: 302). Per le altre parole correlate a questo specifico campo semantico si rimanda a *A Thesaurus of Old English* (2000: I, 551).

⁴ Cfr. Ehrhart (1975: 436).

⁵ Cfr. Molinari (1985-1986: 517-539).

⁶ Ai vv. 283, 743, 662, 267. Di fatto *geongordōm* non risulta attestato nella sezione non interpolata. Per l'edizione dei due testi si farà riferimento in queste pagine rispettivamente a Doane 1991 e a Doane 2013. Le traduzioni sono a cura di chi scrive.

⁷ ‘Service, vassalage’ secondo *Dictionary of Old English: A to I online* (2018), s.v. *geongordōm*.

vassalage; juvenilis status».⁸ Le riflessioni che seguono mirano a comprendere quale sia l'effettiva valenza semantica del sostantivo nel poema anglosassone e, anche alla luce delle occorrenze che si rinvencono nei testi in sassone antico, se e quanto sul suo impiego sia riconoscibile l'influsso di tale tradizione.⁹ Del resto, come scrive Thomas (2019: 147-148):

«In its surviving form, the poem is a product of tenth-century Anglo-Saxon England, but as a partial instantiation of an earlier Old Saxon Genesis poem, the text reflects developments and disputes regarding the operation of royal authority current in Francia in the first half of the ninth century».

Non è escluso che proprio la centralità delle idee relative all'autorità e al tradimento nel racconto della ribellione degli angeli possa aver contribuito a suscitare interesse per la *Genesi* sassone in area insulare, in particolare nel Wessex, dove l'interpolazione deve essere stata realizzata tra la fine del nono e l'inizio del decimo secolo.¹⁰

Nel seguente passo tratto dal *Heliand iungardôm* è impiegato nella spiegazione del rapporto tra gli angeli di Dio e Cristo, seguito da versi che variano il concetto esplicitando che essi devono servirlo *thiolîco* 'con umiltà', dimostrargli obbedienza, così come chiunque voglia ottenere il favore del Signore.¹¹

Uuarð thar folc mikil
 fon them alouualdan obana te Criste
 godes engilo cumen, thie im sîðor iungardôm,
 scoldun ambahtscepi aftar lêstien,
 thionon thiolîco: so *scal* man thiodgode,
 hêrron *aftar* huldi, hebancuninge. (*Heliand*, vv. 1115b-1120)

[Dall'Onnipotente,
 dall'alto verso Cristo, era giunta una folta schiera
 di angeli di Dio che a lui erano sottomessi,
 dovevano essergli obbedienti,
 servirlo umilmente: così deve fare ogni uomo nei confronti di Dio,
 del Signore, il Re del cielo, per la sua benevolenza.]

Più avanti nel poema la domanda di Pietro che chiede quale sia la ricompensa per l'eternità del grande sacrificio compiuto da lui e dai suoi compagni che in questa vita hanno deciso di abbandonare ogni bene per seguire il loro Signore:

«huat sculun uui thes te lône nimen», quað he,
 «gôdes te gelde, thes uui thurh thîn iungardôm

⁸ Ehrhart (1975: 437) fa notare come nessuno dei significati menzionati da Bosworth includa «the idea of discipleship with its emphasis on learning rather than subjection».

⁹ Cfr. Carr (1939: 5).

¹⁰ Cfr. Cherniss (1969: 480).

¹¹ L'edizione di riferimento è Behaghel (1996). Per le occorrenze nel poema di ulteriori vocaboli appartenenti a questo campo semantico si rimanda alla consultazione di Seht (1966).

êgan endi erbi al farlêtun,
 hobos endi hîuuiski, endi thi te hêrron gicurun,
 folgodun thînaru ferdi: huat scal ûs *thes* te frumu uuerðen,
langes te lône?» (Heliand, vv. 3307b- 3312a)

[«cosa riceveremo noi come ricompensa», disse egli,
 ‘come premio per la nostra bontà, perché per il tuo discepolato
 proprietà e beni, tutto abbiamo abbandonato,
 case e famiglie, e te come nostro Signore abbiamo scelto,
 ti abbiamo seguito nel tuo cammino: cosa ci verrà per questo come vantaggio,
 come ricompensa per l’eternità?»]

Le due occorrenze, peraltro uniche nel poema, illustrano molto chiaramente la connotazione di ‘servizio’ sottintesa nel discepolato espresso da *iungardôm*. In particolare, l’emistichio 3310b (*endi thi te hêrron gicurun*) sembra sottolineare la forte consapevolezza nella scelta di Pietro e dei suoi di seguire Gesù nel suo cammino, una volontà non scontata, prerogativa di chi del Signore intende ottenere e mantenere il favore, come esplicitato nella chiusa del primo passo ripreso dal *Heliand* (v. 1120a, *hêrron aftar huldi*).¹²

Hall (1975: 307 e n. 5) ipotizza che *geongordôm* possa essersi originato nel processo di adattamento lessicale indispensabile nella trasposizione della sezione della *Genesi* dal sassone all’inglese antico,¹³ un processo che deve aver coinvolto anche altre sfere di significato e che, nel caso specifico, ha ingenerato profondi riflessi a livello tematico per le implicazioni del sostantivo con i concetti di autorità, fedeltà, obbedienza, tradimento, tutti cruciali nella narrazione.¹⁴

Nei versi seguenti tratti dalla *Genesi B* è descritto, ricorrendo a una terminologia significativa e accurata, il legame di obbedienza che vincola gli angeli al Santo Signore loro creatore:¹⁵ qui incontriamo «uno dei sassonismi del testo» (Staiti 2002: 135, n. 13),¹⁶ *giongorscipe*,¹⁷ da considerarsi una sorta di “variante” di *geongordôm*.

HÆFDE se alwalda engelcynna
 þurh handmægen, halig drihten,
 tene getrimede þæm he getruwode wel
 þæt hie his giongorscipe fyligan wolden,
 wyrcan his willan forþon he him gewit forgeaf
 and mid his handum gesceop, halig drihten. (Genesi B, vv. 246-251)

¹² Nella *Genesi* in sassone antico l’unica occorrenza di *iungardôm* è ai versi 280b-281a: «Ac se gengun im an is gestseli endi he im giungarduom / fremide ferahtlica» [Ed egli si mise al loro servizio con animo pio], occorrenza per la quale Doane (1991: 405), propone il significato ‘service, obeisance’.

¹³ Cfr. Schwab (1991: 2).

¹⁴ Cfr. Tinaburri (2022).

¹⁵ Cfr. anche Finnegan (1981: 4).

¹⁶ Si rimanda a Timmer (1948: 27) e a Schwab (1987: 118). Cfr. anche Doane (1991: 258).

¹⁷ «State of being a follower/vassal; service, allegiance» secondo il *Dictionary of Old English: A to I online* (2018), s. v. *giongorscipe*.

[Ne aveva colui che tutto governa della stirpe degli angeli
 con la forza delle mani, il Santo Signore,
 create dieci schiere; di essi si fidava molto,
 poiché volevano porsi al suo servizio,
 fare la sua volontà poiché Egli aveva dato loro l'intelletto
 e con le sue mani li aveva plasmati, il Santo Signore.]

‘Con la forza delle mani’ Dio li aveva creati, concetto espresso prima al v. 247a (*purh handmægen*) e poi ribadito al v. 251a (*and mid his handum gesceop*). In loro aveva grande fiducia (*þæm he getruwode wel*) ed essi, da lui dotati del dono straordinario dell'intelletto (*gewit*),¹⁸ avevano manifestato la volontà di obbedirgli (*þæt hie his giongorscipe fyligan wolden*), di compiere la sua volontà (*wyrcean his willan*) in quanto suoi seguaci.¹⁹ *Giongorscipe* definirebbe «the full-hearted service that *geongran* ‘disciples’ are to render their Lord», il *servitium* dovuto al Signore.²⁰ Questo sostantivo e *geongordōm* sarebbero dunque il risultato di un adattamento fonetico dei rispettivi *iungarskepi* e *iungardōm* del sassone antico.²¹

Ed è proprio la posizione subordinata al Signore legittimo, sintetizzata in particolare da *giongorscipe* al v. 249a, che Satana arriva a rifiutare con la sua ribellione individuale: a lui, più avanti nel poema, si attribuirà una volontà radicalmente diversa, quella di non volere più servire Dio (*nolde gode þeowian*, v. 264b).²² Il meccanismo psicologico è esplicitato in tutti i suoi passaggi: reso da Dio particolarmente bello e forte, all'inizio Satana non desidera, non sente di voler servire Dio (vv. 266b-268a: *ne meahte he æt his hige findan / þæt he gode wolde geongerdome, / þeodne þeowian*).²³ L'angelo, in preda all'orgoglio (v. 272a, *se engel ofermodes*), espone i dubbi radicati nella sua mente in

¹⁸ Finnegan (1981: 4): «there is something of “free will” in addition to “understanding” in *gewit* as it is here employed».

¹⁹ Per l'interpretazione degli episodi narrati nella *Genesi B* nei termini del conflitto tra lealtà e obbedienza all'interno della *Gefolgschaft* germanica cfr. in particolare Lucas (1992). Nella *Genesi B* il rapporto feudale tra Dio e gli angeli sarebbe concepito nella cornice del *comitatus*: gli angeli “vassalli” devono servire il loro Signore che con le sue stesse mani li ha creati. A questa interpretazione si rifà anche Ramazzina (2016: 103).

²⁰ Hall (1975: 302). Sehrt (1966: s.v.) traduce il sassone antico *iungarskepi* con ‘Dienst’. Il sostantivo ricorre 2 volte nel *Heliand* nell'episodio di Zaccaria per indicare, secondo Doane (1991: 258), il ‘servizio da rendere a Dio’: vv. 90-92a: *sô scolda he at them uuîtha uualdandes geld / hêlag bihuuerþan, heþancuninges, / godes iungarskepi* [così doveva compiere la sacra adorazione del sovrano del santo luogo, il servizio divino a Dio al re del cielo] (*cum sacerdotio fungeretur*, Sehrt 1966: s.v. *bihuuerþan*); vv. 109-112a: *– fremida ferhtlîco frâon sînes, / godes iungerskepi gerno suuîðo / mid hluttru hugi, sô man hêrren scal / gerno fulgangan* – [– stava compiendo il suo dovere, il servizio a Dio, con zelo e con animo puro, così come volentieri si dovrebbe seguire il proprio signore –].

²¹ Cfr. Schwab (1991: 2).

²² Thomas (2019: 156), spiega: «the poem’s emphasis on the rejection of a subordinate position as a motivation for Lucifer’s actions places his treason within a recognizable moral framework, according to which his pride is condemned as a specifically social evil».

²³ Cfr. Staiti (2002: 135 e sgg.).

merito al voler diventare un seguace di Dio, un suo *geongra*:²⁴

cwæð þæt his lic wære leoht and scene,
 hwit and hiowbeorht. ne meahte he æt his hige findan
 þæt he gode wolde geongerdome,
 þeodne þeowian. Þuhte him sylfum
 þæt he mægyn and cræft maran hæfde
 þonne se halga god habban mihte
 folcgestælna. feala worda gespæc
 se engel ofermodes. þohte þurh his anes cræft
 hu he him strenglicran stol geworhte,
 heahran on heofonum. cwæð þæt hine his hige speonne
 þæt he west and norð wyrcean ongunne,
 trymede getimbro. cwæð him tweo þuhte
 þæt he gode wolde geongra weorðan.

(*Genesi B*, vv. 265-277)

[Disse che il suo corpo era luminoso e bello,
 bianco e splendente. Non poteva concepire nella sua mente
 di voler servire il Signore
 in quanto suo seguace. Pensò tra sé
 che aveva più forza e potenza
 di quanta avrebbe potuto avere il Santo Dio
 con i suoi seguaci. Molte parole disse
 l'angelo nella sua superbia. Pensò a come, con la sua sola forza,
 potesse erigere un trono più solido,
 più in alto nei cieli. Disse che la sua mente lo spingeva
 a iniziare a costruire da occidente a settentrione
 un'altra struttura (un altro regno). Disse che dubitava
 di voler diventare un seguace di Dio.]

Frutto del *ofermōd*, della superbia nel volersi considerare più forte e potente di Dio, mossa da un cattivo impiego proprio di quel *gewit* conferito dall'Altissimo, la ribellione dell'Arcangelo è un preciso atto di volontà individuale che si manifesta nella negazione del potere divino. Molinari (1985-1986: 536) sottolinea come Satana (v. 338a, *se ofermoda*

²⁴ Cfr. Hall (1975: 302). Le altre occorrenze di *geongra* nella *Genesi B* sono ai vv. 291, 407, 450, 458, 515, 546. Il sostantivo non risulta attestato nella *Genesi A*, mentre ricorre al v. 190 del poema *Christ and Satan*: cfr. in proposito Molinari (1985-86: 526) e Doane (1991: 262). Per quanto concerne il significato dell'inglese antico *geongra* si rimanda al *Dictionary of Old English: A to I online* (2018), s.v. *geong*. Morfologicamente un comparativo, *geongra* corrisponde al sassone antico *iungaro* 'discepolo', impiegato nel *Heliand* per i discepoli di Cristo e i seguaci di Giovanni Battista (ad es., ai vv. 2794, 2800 e 3224). Il sostantivo *iungaro* del sassone antico (cfr. a.a.t. *jungiro*, m.a.t. *junger*, a.fris. *jungera*) poteva essere impiegato per rendere il latino *discipulus* o *apostolus*, oppure per significare 'subalterno, accompagnatore, servitore' nel senso di 'giovane uomo'. Si tratterebbe di un calco su modello del latino *iunior* che assunse poi il significato di 'allievo, seguace'. Cfr. Berr (1971: 217), Kluge (2002) e Pfeifer (2005), s.v. *Jünger*. Si rimanda anche a Kauffmann (1900: 250-255), Kuhn (1956: 28-29), Eggers (1982: 40-41), Köbler (2014), s.v. *jungiro*. In preparazione un mio contributo dal titolo *Literarische und stilistische Strategien der Darstellung der Jünger im Heliand*, presentato al convegno *Altsächsisch. Interdisziplinäres Colloquium zur altniederdeutschen Sprache, Literatur und Kultur* (9.-12. Jh.), Magdeburg 21-24 settembre 2021, la cui uscita è prevista nel 2024.

cyning) sia condannato e di conseguenza punito come vassallo: il suo *exemplum* negativo di trasgressione all'ordine gerarchico è dunque utile per mostrare a tutti gli uomini come attenersi al proprio ruolo e rispettare il signore.

Dio aveva posto gli angeli nella grazia della sua benevolenza e al suo vassallo “speciale” aveva conferito potere, saggezza e bellezza in misura maggiore rispetto a tutti gli altri: la ribellione di Satana, non grato per quei doni, è pertanto una forma di rifiuto nel riconoscere il rapporto con Dio.²⁵ La caduta simboleggia la fine del rapporto di vassallaggio risultante da una violazione molto grave e i vv. 278-283 inquadrano la figura dell'angelo ribelle nella progressiva e inesorabile affermazione di sé e della propria personale indipendenza rispetto al Creatore, e soprattutto contro il Creatore: ‘con le mani’ (*mid handum*) e con quello che ritiene il suo ‘grande potere’ (*geweald micel*) intende fare a meno di Dio alla cui autorità vuole sottrarsi per diventare come Lui, una sorta di dio parallelo:²⁶

‘hwæt sceal ic winnan?’ cwæð he. ‘nis me wihtæ þearf
 hearran to habbanne. ic mæg mid handum swa fela
 wundra gewyrcean. ic hæbbe geweald micel
 to gyrwanne godlecran stol,
 hearran on heofne. hwy sceal ic æfter his hylde ðeowian,
 bugan him swilces geongordomes? Ic mæg wesan god swa he.’ (Genesi B, vv. 278-283)

[«Che cosa ci guadagno?» disse egli. «Per me non c'è alcun bisogno
 di avere un signore. Con le mie mani posso realizzare
 così tante meraviglie. Ho il grande potere
 di erigere un trono più splendente,
 più in alto nel cielo. Perché dunque devo essere asservito al suo favore,
 piegarmi al suo servizio? Posso essere dio esattamente come lui».]

A conclusione del suo discorso Satana si chiede quali siano le ragioni del dover obbedire a Dio, suo superiore, (vv. 282b-283a: *hwy sceal ic æfter his hylde ðeowian / bugan him swilces geongordomes?*), per asserire subito dopo: *Ic mæg wesan god swa he*. La sconsiderata confessione culminerà poi con l'emistichio 291b, *ne wille ic leng his geongra wurþan* [non sarò più un suo seguace], con cui il poeta rende il *non serviam* del passo biblico, la dichiarazione definitiva con cui l'angelo perduto si sottrae al proprio ruolo all'interno della cornice del *geongordōm*.²⁷

L'esilio dell'Arcangelo è dunque conseguenza della sua ribellione, del rifiuto di accettare la gerarchia su cui si basa la comunità celeste e, di conseguenza, la superiorità del Signore. Dio aveva stabilito le regole per una società che, come Egli credeva, gli

²⁵ Doane (1991: 118): «[...] the Fall is merely the resulting cancellation of the relationship of vassalage».

²⁶ Thomas (2019: 155).

²⁷ Cfr. Thomas (2019: 156-157).

sarebbe stata fedele e leale, come esplicitato ai vv. 248-50. Ma Satana, rivendicando la propria indipendenza come signore, disconosce tali regole e si sottrae all'autorità divina (vv. 326b-7a, *forþon hie þegnscipe / godes forgymdon*): pertanto lui e tutti i diavoli che lo seguono, preferendolo al loro Signore legittimo, saranno cacciati all'inferno.²⁸

Venuto a conoscenza del fatto che il Suo angelo più luminoso ha cominciato a insuperbirsi contro di Lui, Dio reagisce con giustificata ira (vv. 299b-300a: *þa wearð se mihtiga gebolgen, / hehsta heofones waldend*). Alla fase della ribellione segue dunque il giudizio del Signore, netto e immediato: per ottemperare ai doveri di giustizia l'angelo andrà punito.

swa deð monna gehwile
þe wið his waldend winnan ongyneð
mid mane wið þone mæran drihten. (Genesi B, vv. 297b-299a)

[Così fa chiunque
ingeneri un conflitto contro colui che lo governa,
con malvagità contro il suo illustre signore.]

Divenuto ribelle, perde tutto ciò che possedeva: è scacciato dal suo seggio (v. 300b, *wearp hine of þan hean stole*), odiato dal Signore (v. 301a, *hete hæfde he æt his hearran gewunnen*; v. 302a, *gram wearð him se goda on his mode*) e soprattutto definitivamente privato della sua benevolenza (v. 301b, *hylðo hæfde his ferlorene*; v. 304a, *acwæð hine þa fram his hylðo*). L'orrore della punizione è riassunto dalla caduta nel profondo dell'inferno (v. 305a, *on þa deopan dala*), conseguenza diretta del comportamento e dell'orgoglio smisurato di Satana e dell'incapacità da parte della schiera dannata di riconoscere quanto a Dio fosse giustamente dovuto (vv. 309b-310a, *forþon heo his dæd and word / noldon weorðian*). Una volta precipitato nell'abisso, si realizza quanto preannunciato già al verso 259a (*ac he wende hit him to wyrsan þinge*): tutto è stravolto, a partire proprio dalla relazione tra Dio e l'Arcangelo, che da vassallo prediletto è divenuto il più acerrimo nemico di Dio.

Quello di Satana è non solo un rifiuto di servire Dio, di onorare la sua *hylðo*, ma è al contempo la rinuncia a una relazione con il Creatore anche in quanto Maestro, rinuncia a cui più avanti vorrà indurre gli altri *geongran*, gli altri seguaci del Signore, come rivelano i verbi *forlædan* e *forlæran* sapientemente impiegati nel passo in cui si introduce la tentazione di Adamo ed Eva.²⁹

wolde dearnunga drihtnes geongran

²⁸ Cfr. Hill (1975: 5).

²⁹ Cfr. Hall (1975: 303).

sia agli angeli che ai progenitori suggerisce che essi siano da considerarsi, prima della caduta, tutti allo stesso modo “discepoli” di Dio, loro Maestro, e dunque suoi seguaci. Ma mentre la caduta del primo degli angeli è descritta come una mancanza di lealtà, un atto di tradimento volontario nei confronti dell’ autorità di Dio, Adamo ed Eva disobbediscono perché, nella errata convinzione di essere in tal modo fedeli al proprio Signore, vengono ingannati dal falso *lār* di Satana che li porta a disconoscere il vero *lār*, quello di Dio. Coinvolti in un raggirio, non hanno saputo riconoscere l’ astuzia del maligno a loro presentatosi nelle vesti di un angelo: la loro colpa è da considerarsi pertanto un vero e proprio errore di giudizio.³²

L’ intento dei due è sempre di compiacere il Signore in quanto suoi *geongran*: hanno disobbedito ma la loro intenzione non era di compiere un atto sleale nei confronti di Dio, semmai il contrario. Come ribadisce il poeta sottolineando ove possibile le intenzioni dei personaggi coinvolti (ad esempio al v. 708a: *heo dyde hit þeah þurh holdne hyge*),³³ è proprio questa la ragione per cui Eva porge il frutto ad Adamo:³⁴

heo dyde hit þeah þurh holdne hyge, nyste þæt þær hearma swa fela,
 fyrenearfēða fylgean sceolde
 monna cynne þæs heo on mod genam
 þæt heo þæs laðan bodan larum hyrde
 Ac wende þæt heo hyldo heofoncyninges
 worhte mid þam wordum [...]

(*Genesi B*, vv. 708-713a)

[Lo ha fatto con animo fedele non sapeva quanti guai
 e tormenti ne sarebbero seguiti
 per la stirpe degli uomini per il fatto che ella
 nella sua mente afferrò
 ciò che aveva udito da quel malvagio messaggero.
 Ma riteneva di fare la volontà del Signore del cielo
 con quelle parole [...]]

Diventeranno discepoli di Satana invece che di Dio e questa loro trasformazione si compirà perché passeranno alla *lār* del diavolo, la cui azione sull’ uomo si fonda sulla menzogna:³⁵ egli, fingendosi portatore di un ordine divino, agisce sui sentimenti di lealtà e devozione di Adamo verso Dio e di Eva verso Adamo, sui principi che regolano il loro rapporto gerarchico con il Signore, «principi che l’ intromissione del messaggero infernale stravolge ad un fine negativo» (Molinari 1985-1986: 537). La capacità di discernere, di capire, sembra quasi offuscata in Adamo, e soprattutto in Eva che cede alle falsità del

³² Cfr. Molinari (1985-1986: 521).

³³ Cfr. Sager (2013: 297).

³⁴ Cfr. Hill (1975: 280-284).

³⁵ Cfr. Ehrhart (1975: 439).

demonio.³⁶ Di fatto vittime di un inganno, non sono stati in grado di riconoscere l'astuzia del maligno che li ha tentati mascherandosi sotto un altro semblante: se Satana è un falso signore, il suo messaggero si presenta come un falso maestro, latore di un insegnamento distorto, sbagliato.

Più avanti si comprende per quale ragione l'orgogliosa ribellione degli angeli al Creatore sia da considerarsi più grave e profonda della ribellione dei progenitori: sono le parole del diavolo che riferisce a Satana l'esito della sua impresa.³⁷

unc wearð god yrre
 forþon wit him noldon on heofonrice
 hnigan mid heafdum, halgum drihtne
 þurh geongordom ac unc gegenge ne wes
 þæt wit him on þegnscipe þeowian wolden.

(*Genesis B*, vv. vv. 740b-744)

[Dio si è adirato con noi
 poiché non abbiamo voluto nel regno dei cieli
 piegarci con la testa, al Santo Signore
 sottomettendoci a lui. Ma non era nostro destino
 che noi fossimo suoi servitori fedeli.]

Il richiamo al v. 743a (*þurh geongordom*) e, di nuovo, al verso successivo (*on þegnscipe*), al *servitium* che gli angeli un tempo fedeli avrebbero dovuto rendere al Santo Signore (*halgum drihtne*) con cui dimoravano nel regno dei cieli, mira a sottolineare la diversità della loro vicenda da quella di Adamo e di Eva.³⁸ I due episodi della caduta «not merely contiguous but interwoven in a continuing plot» (Doane 1991: 116), risultano in questi versi ben differenziati nelle modalità e nelle finalità dall'insistenza del poeta sulla colpevole volontà dei seguaci di Satana che mai hanno voluto piegarci (*noldon [...] hnigan mid heafdum*) né mai hanno voluto servire Dio (*þeowian wolden*): da qui si evince ancora più nettamente che le intenzioni dichiarate e perseguite dai progenitori erano invece di mantenere, pur nell'errore in cui sono incorsi, la loro fedeltà al Signore.

L'analisi condotta offre diversi spunti di riflessione in merito all'adattamento lessicale che avrebbe ingenerato *geongordōm* nell'inglese antico come risultato della trasposizione della *Genesis* sassone. Tali spunti meritano approfondimenti che non si intende esaurire in queste pagine, anzitutto in riferimento ad altri termini ed espressioni che, relazionandosi a tematiche di interesse per l'autore dell'interpolazione, potrebbero aver svolto un ruolo cruciale proprio sulla scelta della sezione da inserire nel poema

³⁶ Cfr. Timmer (1948: 58).

³⁷ Cfr. Molinari (1985-1986: 522).

³⁸ Molto chiara in proposito la sintesi di Cherniss (1969: 495): «Satan rebels through pride, he receives the customary punishment for disloyalty, exile, and he is never contrite or honest about his guilt. Adam (like Eve) is tricked into being disloyal, repents immediately, and nobly awaits his punishment».

di ispirazione veterotestamentaria trádito nel Junius 11. Il campo semantico relativo all'autoritá e all'obbedienza deve essere stato percepito come particolarmente aderente alle attese del pubblico insulare che trovò nelle modalitá in cui si dispiega il racconto della ribellione di Satana e della disobbedienza di Adamo ed Eva – pur nella diversità delle due vicende, e in particolare delle contingenze e delle ragioni della loro condotta verso Dio – lo specchio di accadimenti, controversie, questioni per nulla sconosciuti, anzi segno anche questi dei fortissimi legami con l'area continentale.

Rosella Tinaburri

Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale

Bibliografia

- Anlezark, Daniel, 2017, *The Old English Genesis B and Irenaeus of Lyon*, «Medium Aevum» 86, 2017, pp. 1-21.
- A Thesaurus of Old English*, 2000, ed. by J. Roberts and C. Kay with L. Grundy, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- Behaghel, Otto (hrsg.), 1996, *Heliand und Genesis*, 10. überarbeitete Auflage von B. Taeger, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Berr, Samuel, 1971, *An Etymological Glossary to the Old Saxon Heliand*, Bern/Frankfurt, Herbert Lang & Co. Ltd.
- Bosworth, Joseph, 1898, *An Anglo-Saxon Dictionary Based on the Manuscript Collections*, Edited and Enlarged by T. Northcote Toller, Oxford, Oxford University Press.
- Carr, Charles T., 1939, *Nominal Compounds in Germanic*, London, Humphrey Milford.
- Cherniss, Michael D., 1969, *Heroic Ideals and the Moral Climate of Genesis B*, «The Modern Language Quarterly» 30, pp. 479-497.
- Dictionary of Old English: A to I online*, 2018, ed. by A. Cameron, A. Crandell Amos, A. di Paolo Healey *et al.*, Dictionary of Old English Project, Toronto.
- Doane, Alger N., 1991, *The Saxon Genesis. An Edition of the West Saxon Genesis B and the Old Saxon Vatican Genesis*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Doane, Alger N., 2013, *Genesis A. A New Edition*, revised, ed. by A. N. Doane, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Eggers, Hans, 1982, *Althochdeutsch iungiro, Altsächsisch iungro, iungaro*, in *Kleine Schriften*, hrsg. von H. Backes, W. Haubrichs, R. Rath, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, pp. 36-53.
- Ehrhart, Margaret J., 1975, *Tempter as Teacher: some Observations on the Vocabulary of the Old English Genesis B*, «Neophilologus» 59, pp. 435-446.
- Finnegan, Robert Emmett, 1981, *God's Handmaegen Versus the Devil's Craeft in Genesis B*, «English Studies in Canada» 7, pp. 1-14.
- Grein, Christian Wilhelm Michael, 1912, *Sprachschatz der angelsächsischen Dichter*, Heidelberg, Carl Winter.
- Hall, James R., 1975, *Geongordom and Hyldo in Genesis B: Serving the Lord for the Lord's Favor*, «Papers on Language and Literature» 11, pp. 302-307.
- Hill, Joyce M., 1975, *Figures of Evil in Old English Poetry*, «Leeds Studies in English» 8, pp. 5-19.
- Hill, Thomas D., 1975, *The Fall of Angels and Man in the Old English Genesis B*, in *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation for J. C. Mc Galiard*, ed. by L. E. Nicholson and D. W. Frese, Notre Dame-London, Notre Dame University Press, pp. 279-290.

- Jager, Eric, 1988, *Tempter as Rhetoric Teacher: the Fall of Language in the Old English Genesis B*, «Neophilologus» 72, pp. 434-448.
- Kauffmann, Friedrich, 1900, *Die Jünger; vornehmlich im Heliand*, «Zeitschrift für deutsche Philologie» 32, pp. 250-255.
- Kluge, Friedrich, 2002, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 24. Aufl., bearb. von E. Seebold, Berlin/New York, de Gruyter, 2002.
- Köbler, Gerhard, 2014, *Althochdeutsches Wörterbuch* (6. Auflage), <<http://www.koeblergerhard.de/ahdwbhin.html>> (ultimo accesso: 27.10.2022).
- Kuhn, Hans, 1956, *Die Grenzen der germanischen Gefolgschaft*, «Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte (Germanistische Abteilung)» 73, pp. 1-83.
- Lucas, Peter J., 1992, *Loyalty and Obedience in the Old English Genesis and the Interpolation of Genesis B into Genesis A*, «Neophilologus» 76, pp. 121-135.
- Molinari, Maria Vittoria, 1985-1986, *La caduta degli angeli ribelli: considerazioni sulla Genesis B*, «AION. Annali - Istituto Universitario Orientale. Sezione germanica» 28-29, *Studi in onore di Gemma Manganella*, pp. 517-539.
- Ohly-Steimer, Marianne, 1955, *Huldi im Heliand*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 86, 2, pp. 81-119.
- Pfeifer, Wolfgang, 2002, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005.
- Ramazzina, Elisa, 2016, *The Old English Genesis and Milton's Paradise Lost: the Characterization of Satan*, «L'analisi linguistica e letteraria» 24, pp. 89-118.
- Sager, Alexander J., 2013, *After the Apple: Repentance in Genesis B and its Continental Context*, «Journal of English and Germanic Philology» 112, pp. 292-310.
- Schwab, Ute, 1978, *Huld und Huldverlust in der As.-Ags. Genesis*, in *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, vol. 5, Milano, Giuffrè, pp. 959-1004.
- Schwab, Ute, 1987, *Un problema affine: il "testo critico" della Genesis as./ags.*, «Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti» 61, pp. 11-126.
- Schwab, Ute, 1988, *Einige Beziehungen zwischen altsächsischer und angelsächsischer Dichtung*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Schwab, Ute, 1991, *Die Bruchstücke der altsächsischen Genesis und ihrer altenglischen Übertragung. Einführung, Textwiedergaben und Übersetzungen, Abbildung der gesamten Überlieferung*, Göttingen, Kümmerle Verlag.
- Sehrt, Edward Henry, 1966, *Vollständiges Wörterbuch zum Heliand und zur altsächsischen Genesis*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sievers, Eduard, 1875, *Der Heliand und die angelsächsische Genesis*, Halle, Max Niemeyer.
- Staiti, Chiara, 2002, *Dal cielo all'inferno. Osservazioni su un campo semantico tra antico sassone e antico inglese*, in *Circolazione di uomini, di idee e di testi nel Medioevo germanico*, a cura di Franco De Vivo, Cassino, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, pp. 131-156.
- Thomas, Daniel, 2019, *Revolt in Heaven: Lucifer's Treason in Genesis B*, in *Treason. Medieval and Early Modern Adultery, Betrayal, and Shame*, ed. by L. Tracy, Leiden, Brill, pp. 147-169.
- Timmer, Benno J., 1948, *The Later Genesis Edited from Ms. Junius II*, Oxford, The Scrivener Press.
- Tinaburri, Rosella, 2022, *Aat. hērro, as. hērro, ags. hearra / lat. senior: per un'analisi comparativa nelle tradizioni germaniche antiche*, «AION. Annali - Istituto Universitario Orientale. Sezione germanica» 32, *Ageing versus the Myth of Eternal Youth in Old, Modern and Contemporary Germanic Literatures* (in corso di stampa).
- Vickrey, John, 1969, *The Vision of Eve in Genesis B*, «Speculum» 44, pp. 86-102.
- Zangemeister, Karl – Braune, Wilhelm, 1894, *Bruchstücke der altsächsischen Bibeldichtung aus*

der Bibliotheca Palatina, «Neue Heidelberger Jahrbücher», 4, pp. 205-94 (disponibile al link <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hdjb1894/0215/image>>, ultimo accesso: 5 ottobre 2022).

RECENSIONI

Francesco Zambon, *Il fiore inverso. I poeti del trobar clus*, Trento, Luni, 2021, ISBN: 9788879847995, pp. 512.

I testi che Francesco Zambon offre in questo volume editato con somma cura ed eleganza e destinato ad un pubblico non necessariamente di specialisti, formano un *corpus* di rilevantissima importanza per la storia della letteratura occidentale, giacché a questo complesso di liriche (e ai rispettivi autori) si è soliti ricondurre le radici dell'ermetismo letterario europeo: un'etichetta quest'ultima che, diciamolo in premessa, ci sembra ingannevole e imprecisa se non altro perché sotto di essa si è ormai adusi riunire esperienze, sensibilità, linguaggi, tecniche disperse nei secoli, non sempre assimilabili tra loro e che per lo più, come emerge con netta evidenza dalle pagine che qui presentiamo, poco hanno a che fare, per stile, contenuti e retroterra culturale, con il *trobar* medievale.

La ricerca dello studioso trentino rappresenta quindi, ed è il primo pregio di un contributo critico notevole, una preziosa occasione per tornare a meditare su quanti tesori ancora nasconda la miniera trobadorica e di quanto questa necessità tuttora, a due secoli di distanza dai primi studi scientifici condotti su di essa, di importanti scavi e profonde riflessioni. Zambon nella sua *crestomazia* (tanto ampia che faticiamo a definirla *antologia*), presenta la sua tesi sull'origine e lo sviluppo del *trobar clus* e insieme offre una lettura commentata dell'intero *corpus* poetico riconducibile allo stile *clausus*.

La ricchezza del lavoro che egli ci presenta emerge già dall'elenco dei lirici presi in esame, lista che chiarisce perfettamente come nella visione dello studioso il fenomeno *clus* non si lasci circoscrivere entro l'arco di pochi decenni né sia il prodotto di un contesto sociale omogeneo, e invece come esso coinvolga oltre ad autori appartenenti alla seconda generazione trobadorica (Marcabru, Alegret, Marcoat, Peire d'Alvernhe, Bernart Marti), anche rimatori dell'epoca aurea del lirismo occitano (Guiraut de Borneil, Raimbaut d'Aurenga, Arnaut Daniel, Torcafol, Peire Vidal, Bernart de Venzac, Gavaudan), e poeti in lingua d'oc di origine italiana della metà del XIII secolo (Lanfranc Cigala, Bartolome Zorzi).

Al *corpus* di poesie di ogni trovatore Zambon premette una scheda introduttiva; l'edizione di ogni singolo testo è preceduta da una sua presentazione e seguita da un commento nel quale sono affrontati i principali nodi esegetici, ecdotici, linguistici presenti nella lirica in esame. Una traduzione non meramente ancillare accompagna ognuno dei poemi: ma su questo specifico aspetto torneremo più avanti.

Apri il volume un'ampia introduzione nella quale si affrontano gli aspetti problematici suscitati dal *trobar clus*. In pagine nelle quali è difficile trovare anche una sola parola di troppo l'autore ha condensato discussioni perfino secolari e raccolto spunti innovativi, fondandosi su rinvii ad un *corpus* di testi occitani e mediolatini: soprattutto questi ultimi

scelti tra quelli non usualmente considerati da filologi, studiosi e appassionati.

Come noto, il nome stesso di *trobar clus* è desunto dai poemi trobadorici e fu assegnato ad una maniera stilistica sviluppata nella poesia occitanica caratterizzata dal ricorso ad un vocabolario complesso e ad una forma difficile. Ad esso si sarebbe contrapposto il *trobar leu* o *plan*, teoricamente una forma poetica intelligibile a tutti. Si tratta però di definizioni scolastiche e in certo modo passate in giudicato, ma la cui adeguatezza si scontra con una pluralità di obiezioni che rendono simili etichette quanto meno rivedibili. Basti solo pensare al fatto che siffatte enunciazioni implicherebbero la riduzione dei *trobar clus* (e *plan*) a mera ricerca formale.

La lirica trobadorica nacque in un clima aristocratico e chiuso (le corti del Sud-Ovest aquitano), e si fondò su linguaggio apparentemente destinato a un pubblico composto di pochi eletti, tanto che ci si è chiesti, a ragione, se in origine il *corpus* trobadorico non fosse destinato ad una platea ristretta di pochi intenditori, ad una *élite*. Nei canzonieri del più antico trovatore noto, Guglielmo IX, e del quasi coevo Jaufre Rudel taluni critici hanno ritenuto di discernere le tracce di una scrittura per un pubblico d'iniziati collegando tali peste alla loro origine feudale aristocratica e alla volontà di servirsi di un linguaggio adeguato agli interlocutori e precluso alle persone comuni. In realtà, come si dirà tra poco, i più recenti scavi hanno rivelato una situazione ben differente.

Fino ad oggi gli specialisti che si sono interrogati sulle origini del *trobar leu* e del *clus* si sono divisi tra chi ha creduto di individuarvi i riflessi della ricca produzione grammaticale e retorica mediolatina, chi ha preferito sottolineare quanto il loro sviluppo sia dipeso dal contributo personale dei poeti dei secoli XII-XIII e chi ne ha ricondotto la genesi all'apporto della cultura araba. La prima tesi (sostenuta da studiosi quali Dimitri Scheludko, Alberto Del Monte, Antonio Viscardi) ha spiegato l'origine e la formazione dei due stili attraverso i legami che essa avrebbe intrattenuto con la tradizione grammaticale e retorica mediolatina, con l'insegnamento delle *scholae*. La proposta di ricondurre i due stili ai concetti di *ornatus difficilis* e *facilis*, di *verba translata*, di *genera dicendi*, ovvero all'uso dei tropi, è stata quella che ha saputo raccogliere un più largo consenso tra gli specialisti. Meno convincente si è invece dimostrata l'altra ipotesi, quella secondo cui il *trobar clus* (e il *leu*) sarebbero insorti nell'ambito dello stesso processo storico della lirica trobadorica (tesi sostenuta, ad esempio, da Karl Vossler e Ulrich Mölk). A partire dagli anni Sessanta del XX secolo il dibattito si è inoltre polarizzato tra gli assertori della teoria sociologica (frutto degli studi di Erich Köhler) e coloro i quali (sulla scorta del fondativo articolo di Aurelio Roncaglia, «*Trobar clus*': discussione aperta», comparso nel 1969 su «*Cultura Neolatina*»), hanno identificato nel linguaggio trobadorico una fondamentale componente monastico-religiosa. Nelle sue pagine Roncaglia rilanciò l'ipotesi, troppo a lungo isolata nella considerazione della comunità scientifica, che relazionava il *trobar*

clus col metodo esegetico dell'allegoresi biblica e in particolare lo studioso modenese teorizzò che esso intrattenesse un diretto rapporto di dipendenza con le *obscuritates* della Bibbia.

Zambon si ricollega a questo indirizzo critico, accumulando prove del rapporto che lega il linguaggio trobadorico *clus* al dettato biblico (inteso, come lo si intendeva nel medioevo e cioè nel suo insieme di testo e commento): Zambon, profondo conoscitore della produzione teologica del XII secolo, indica nel ricco e complesso panorama intellettuale che ruotò attorno ai circoli intellettuali cistercensi e vittorini la genesi del lirismo *clus* (40-42). La chiave di lettura che lo studioso ci offre si iscrive dunque perfettamente nell'orizzonte ermeneutico medievale e, al netto di differenze interpretative e opinioni divergenti su singoli punti, regala un significativo appoggio alle tesi di quanti da anni vanno indicando nei rapporti tra poesia trobadorica e linguaggio biblico la chiave per intendere il *sen* dei più antichi componimenti lirici romanzi (basti il rinvio a Lucia Lazzerini, *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi, 2010,). Per mille anni, in fondo, si era discusso sul come, sul quanto, sul perché e sul quando, ma i chierici, e ancor più i monaci, non avevano mai dubitato del fatto che tutte le chiavi della conoscenza si trovassero nelle Scritture (così il Vangelo di Luca 11,52, dove Gesù Cristo si proclama *ianua celi*: «Ego sum ostium; per me, si quis introierit, salvabitur et ingredietur et egredietur et pascua inveniet» [per le citazioni bibliche si usano le consuete abbreviazioni e si segue il testo della *Nova vulgata Bibliorum sacrorum editio*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2018]). Nessuno negò mai che questo implicasse per chiunque si occupasse della spiegazione di un testo sacro (e poi a partire dalla scuola di Chartres di ogni testo, anche di origine pagana) la tensione a risalire alla sua origine, che era necessariamente biblica e quindi storica. L'interpretazione si immergeva cioè nell'evenemenzialità sacra, pur traendo il suo significato dalla dimensione pneumatica, ancora una volta in piena sintonia con i versetti evangelici nei quali si stabiliva che la limitata capacità ermeneutica dell'uomo richiedeva un intervento esterno, divino:

Adhuc multa habeo vobis dicere, sed non potestis portare modo. Cum autem venerit ille, Spiritus veritatis, deducet vos in omnem veritatem; non enim loquetur a semetipso, sed quaecumque audiet, loquetur et, quae ventura sunt, annuntiabit vobis (*Ev. in Johannem*, 16).

Il Verbo stesso rendeva in fondo la Chiesa depositaria del significato della Parola di Dio e poneva la rivelazione cristiana al centro di ogni sforzo interpretativo. Per gli uomini del Medioevo, tutto ciò che era velato sarebbe stato rivelato; tutto ciò che era nascosto sarebbe stato conosciuto: ma tutto doveva, poteva, essere spiegato in un'opera di conoscenza che traeva la sua giustificazione dai Vangeli stessi. Riverbero di Dio, il Grande Codice era la

porta d'accesso a tutta la conoscenza:

De idolothytis autem, scimus quia omnes scientiam habemus. Scientia inflat, caritas vero aedificat. Si quis se existimat scire aliquid, nondum cognovit, quemadmodum oporteat eum scire; si quis autem diligit Deum, hic cognitus est ab eo (*Corinzi*, 1, 8, 1-3),

pur se proprio per la sua origine divina e per la sua illimitata polisemia e oscurità, ma anche per difendere la fede, aveva scelto di rivelarsi per mezzo di immagini e parabole. La grande maggioranza degli uomini, infatti, non essendo in condizione di comprendere richiede che si parli loro «in parabolis» (Matteo 13,13): mentre «ceteris autem in parabolis, ut videntes non videant et audientes non intellegant» (Luca 8,10), ai discepoli è riservato «nosse mysteria regni Dei». La distinzione tra coloro che sanno e coloro che non possono sapere equivaleva insomma a separare i giudaizzanti dai cristiani, coloro che seguivano solo l'Antico Testamento da coloro per i quali erano stati creati sia l'Antico che il Nuovo Testamento. In definitiva, essa contrapponeva l'interpretazione giudaica della Bibbia alla sua esegesi spirituale: «fundamentum solet in aedificio ab imperitis contemni [...]. Totum tamen quidquid te delectat in arbore, de radice surrexit» (Augustinus Hipponensis, *In Evangelium Ioannis tractatus centum viginti quatuor*, a cura di Rabdodus Willems, Turnhout, Brepols, 1954, XL, 8). Leggere e comprendere consisteva così nel riconoscimento degli *invisibilia*:

quemadmodum autem si illiteratus quis apertum librum uideat, figuras aspicit, litteras non cognoscit, ita stultus et animalis homo qui non percipit ea quae Dei sunt, in uisibilibus istis creaturis foris uidet speciem, sed non intelligit rationem; qui autem spiritalis est et omnia diiudicare potest, in eo quidem quod foris considerat pulcritudinem operis intus concipit quam miranda sit sapientia creatoris. Et ideo nemo est cui opera Dei mirabilia non sint, dum in eis et insipiens solam miratur speciem, sapiens autem per id quod foris uidet profundam miratur diuinae sapientiae cogitationem, uelut si in una eademque scriptura alter colorem seu formationem figurarum commendat, alter uero laudet sensum et significationem (Ugo di San Vittore, *De tribus diebus*, a cura di Dominique Poirel, *Hugonis de Sancto Victore opera*, t. II : *De tribus diebus*, Turnhout, Brepols, 2002, pp. 9-10).

Ciò implicava saper decifrare nelle parole e nei racconti ciò che è utile per la propria salvezza e richiedeva il ricorso a quel simbolismo di cui parla ancora Ugo di San Vittore: «symbolum est collatio formarum visibilium ad invisibilium demonstratione», in cui si riassume la dinamica ermeneutica allegorico-anagogica, dove «anagoge autem ascensio sive elevatio mentis est ad superna contemplanda» (Hugo de Sancto Victore, *Super Ierarchiam Dionisii*, a cura di D. Poirel, Turnhout, Brepols, 2015; cfr. inoltre Costantino Marmo, *Symbolum, simulacrum, imago, e altri termini collegati, nelle opere di Ugo di San Vittore*, «VS. Quaderni di Studi Semiotici», 102, 2006, pp. 139-162).

Cogliere il *sen*, quindi, era un esercizio che richiedeva un lettore vivace, capace di sfruttare al meglio tutti i sensi che sono nella Parola, con l'obiettivo di trarne un

beneficio personale e di esserne trasformato: questo lettore-cacciatore di *sénéfiances* segrete diventava così sempre più intelligente (nel senso etimologico del termine) e la sua stessa ricerca completava ogni opera medievale formando un nuovo “libro” e trasformando lo studioso stesso in uno scrittore sacro. Tale convinzione modificò gli stili di comunicazione, i piani di riferimento di ogni opera medievale che non poteva non tenere conto dell’orizzonte d’attesa del pubblico a cui l’autore si era rivolto. L’azione di glossare un testo era un esercizio indispensabile per ogni lettore che volesse trarne quel significato i cui frutti gli avrebbero portato beneficio e lo avrebbero condotto alla salvezza; in altre parole, la forma storico-letteraria incarnava e inquadrava un’esigenza individuale. Questo movimento corrispondeva alla *translatio* e consisteva in un asse discendente (il messaggio divino che raggiunge gli uomini) e in un asse ascendente (l’esercizio della comprensione dei *Verba Dei* da parte degli uomini che li avvicina alla divinità). Come spiega Philip Buc: «méthode de représentation, la grammaire exégétique est forcément politique» (Philippe Buc, *L’ambiguïté du Livre. Prince, pouvoir et peuple dans les commentaires de la Bible au Moyen Age*, Paris, Beauchesne, 1994, p. 47), e quindi abbracciava tutti i campi del sapere e della ricerca. I riferimenti biblici erano il filo conduttore di qualunque scrittura, fosse mistica, poetica, pastorale o pratica (Julie Barrau, *Bible, lettres et politique. L’Écriture au service des hommes à l’époque de Thomas Becket*, Paris, Garnier, 2013, p. 23). Il rapporto tra la fonte sacra e il testo definiva così il significato profondo di un brano, e la glossa determinava il significato delle parole, poiché i singoli vocaboli traevano il loro significato da quei testi archetipici. I libri biblici davano senso all’universo e a tutte le costruzioni simboliche. Se ci è oggi difficile accettare tale accostamento, ciò è dovuto, ci pare, soprattutto al fatto che le forze in gioco agiscono allora sul piano intuitivo e analogico. Nel Medioevo la cultura comune faceva sì che le immagini, pur risultando da un quadro simbolico complesso e non sempre facile da dipanare a livello cosciente, evocassero nel pubblico quell’ipotesto biblico a cui tutto riconduceva. Le connessioni analogiche trasferivano gli elementi dei libri sacri al *textus* laico, che diventava in questo modo simbolicamente significativo proprio sulla base di quella griglia ermeneutica che preesisteva, senza annullarla e anzi arricchendone la *sénéfiance*, a ogni comprensione letterale.

Fu uno dei Padri del monachesimo, Gregorio Magno, ad indicare nel simbolismo la chiave per spiegare le incongruenze nascoste nei Libri Sacri:

Neque enim simul umquam conveniunt culpa operis et inreprehensibilitas cordis. Sed nimirum uerba litterae, dum collata sibi conuenire nequeunt, aliud in se aliquid quod quaeratur ostendunt, ac si quibusdam uocibus dicant: dum nostra nos conspiciunt superficie destrui, hoc in nobis quaerite, quod ordinatum sibi congruens apud nos ualeat intus inueniri (S. Gregorii Magni, *Moralia in Job*, a cura di Marc Adriaen, Turnhout, Brepols, 1979, I, 3, 156-162).

Una simile operazione richiedeva però grande attenzione e delicatezza perché essa poteva condurre all'errore:

Aliquando autem qui verba accipere historiae iuxta litteram negligit, oblatum sibi ueritatis lumen abscondit, cumque laboriose inuenire in eis aliquid intrinsecus appetit, hoc, quod foris sine difficultate assequi poterat, amittit.

D'altronde

si ad allegoriae sensum violenter inflectimus, cuncta eius misericordiae facta vacuumus. Divinus etenim sermo sicut mysteriis prudentes exerciet, sic plerumque superficie simplices refovet (*Ibid.*, I, 4, 163-175).

In quanto specchio del mondo e fonte di tutta la realtà il testo biblico era così fertile che non poteva esserci limite alla pluralità dei significati spirituali. Secondo Henri de Lubac ogni azione interpretativa era concepita come cristica, ecclesiale, nuziale ed escatologica e ciò faceva della promessa del Messia la chiave per decifrare la Bibbia, perché la Sua unione con l'umanità redenta aveva generato la Chiesa e, attraverso la Sua risurrezione, aveva aperto la marcia verso la *Parousia* finale. Non esisteva insomma nessuna *sententiam* che non trovasse fondamento nei Libri Sacri. Tutti gli esegeti erano coscienti di quanto i Sacri Testi siano contrassegnati da contraddizioni e di quanto tale non univocità potesse disturbare l'interpretazione del messaggio divino: per ovviarvi era necessario che l'interpretazione facesse coincidere le parole/*verba* con le cose/*res* cui esse alludevano (Jean-Claude Schmitt, *La pluralité interprétative: entre textes et images*, in *La pluralité interprétative. Fondements historiques et cognitifs de la notion de point de vue*, p. 1, Paris, Collège de France, 2010, accessibile al link <<http://books.openedition.org/cdf/1442>>).

La centralità del rapporto tra Scrittura e realtà era tanto indiscutibile che Ruperto di Deutz poté sostenere in un'opera polemica contro gli Ebrei che «sine auctoritate illarum [Scripturarum] nec tuam nec alterius cuiquam sententiam audire patior». Per la sua stessa natura di specchio della realtà, la conoscenza biblica conteneva il messaggio universale pur se non tutti erano in grado di penetrarne i misteri oltre il senso letterale e morale: «senza le fondamenta necessarie della fides catholica il riferimento alla sola Scriptura non si limiterebbe più al piano oggettivo del contenuto ed il metodo allegorico potrebbe presentare anche rischi grandi» (Germana Fernicola, *Teologia ed esegesi nei commenti biblici di Ruperto di Deutz*, tesi di Dottorato, Università di Salerno, s.s. 2008/2009, p. 58).

Non possiamo dunque che concordare con Zambon laddove, analizzando il *vers* di Marcabru *Per savi teing*, a ragione definito «testo chiave per ricostruire la poetica del *trobar clus*» (p. 32), individua nel sintagma *paraul'escura* e nella affermazione *qu'eu*

meteis sui en erranza non una dichiarazione di incapacità del poeta stesso a comprendere il proprio dettato o una critica ai trovatori *ab sen d'enfanza*, quanto l'affermazione che «è saggio chi riesce a scoprire il significato nascosto sotto il velame dei versi». La correlazione testuale evidente tra i versi del lirico guascone e un passo dei Proverbi biblici riporta il discorso marcabruniano alla sua origine: il poeta allude «al tema dell'oscurità biblica, nella quale si nascondono “misteri” che il “sapiente” deve sforzarsi di comprendere» (p. 37). L'oscurità poetica consiste nella presenza di una pluralità di significati nascosti sotto il velame della lettera: Zambon è pienamente nel vero, dal nostro punto di vista, quando riconosce in questo nodo il punto sorgivo del *trobar clus* e nella Scrittura «il modello ideale di una scrittura poetica che si pretende (...) carica di significati allegorici o simbolici e richiede da parte del pubblico una ‘sapienza’ ermeneutica paragonabile a quella degli esegeti biblici» (p. 38). Lo confermano, come già sottolineato, i riscontri che Zambon stesso offre tra i versi marcabruniani ed i *Proverbia* biblici a proposito dei *trobadors ab sen d'enfanza*, dell'espressione *torno a disciplina*, dell'invettiva contro le *putas* (pp. 38-40): riscontri che nel pubblico dovevano, figurativamente, accostare il testo marcabruniano a Salomone. L'oscurità su cui il trovatore guascone fonda il suo discorso è quindi l'enigmaticità del simbolismo accessibile solo al sapiente e, seppure Marcabru non parli mai di *trobar clus*, il suo discorso si iscrive perfettamente nell'orizzonte del *trobar naturau*, di quell'*Amor - Caritas* non corrotta dalla *concupiscentia* e dunque in grado di condurre l'uomo verso Dio, cioè verso quell'Uno (l'*entier*), cui si contrappone la frammentarietà (il *frach* di *L'autrier jost'una sebissa*), che invece è segno di confusione e perciò frutto di peccato.

Si tratta di un simbolismo non schematico o sistematico tanto che Zambon parla di allegoria *in verbis* (p. 43). Le intuizioni, le immagini, le rime, il vocabolario marcabruniano si riverberarono su quella che lo studioso definisce la *mouvance*: «non una vera e propria scuola ma un esiguo gruppo di trovatori che (...) ne furono profondamente influenzati» (*ibid.*), con l'opportuno rinvio ai *mots serratz e clus*, ai *ditz escurs* e ai *motz romputz* di Peire d'Alvernhe, nonché alla sua affermazione di aver per primo composto un *vers entier* dai *digz complitz* (p. 45). Il *clerc* alverniate fu sia il promotore di una separazione tra *razo* e *paraula*, sia colui che per primo trasportò le metafore religiose marcabruniane sul terreno «profano dei modelli e degli ideali cortesi» (*ibid.*): il discorso morale stava (definitivamente) spostandosi sul registro stilistico e formale, tanto che Zambon individua nelle liriche di Peire un momento decisivo nello sviluppo della poetica del *trobar clus* ormai «inteso come scrittura simbolica che presuppone un pubblico di conoscitori e di ‘iniziati’ in grado di intenderne a fondo i significati» (p. 46). A Guiraut de Bornelh, «il continuatore più prestigioso e più dotato del *trobar clus* marcabruniano», e alle sue poesie sono dedicate le pagine centrali di questa parte del volume (pp. 46-56), e se ne comprende

la ragione: il *maestre dels trobadors*, pur affermando la supremazia del *trobar leu*, non mancò di frequentare anche il versante *clus* del poetare. Ancora una volta attraverso il ricorso al confronto testuale con le fonti patristiche (di Agostino e di Gregorio Magno), Zambon riporta a unità le apparenti discrasie che punteggerebbero i versi di Guiraut. I *motz serratz* e il *sens enchartatz* trovano infatti una spiegazione laddove li si confronti con la sollecitazione gregoriana ad apprezzare la fatica di scoprire i sensi nascosti nella Sacra Scrittura (49-52): «oscurità e polisemia non sono per nulla incompatibili ma rientrano entrambi in un paradigma ermeneutico ispirato all'esegesi biblica». L'oscurità intende invitare il lettore a scavare nel testo e a cavarne i sensi nascosti. Guiraut non sembra aver sconfessato il nesso tra *trobar clus* e morale ed avrebbe anzi inventato il *trobar leu*, formula da lui usata non in contrapposizione al *trobar clus* quanto invece, come afferma Zambon riprendendo la tesi di Costanzo Di Girolamo, combinando la *razo* morale con una parola chiara sulla scorta di una riflessione agostiniana e, presumiamo, in risposta proprio alla difficoltà di accordare la conoscenza (e dunque la Sapienza) con l'universalità del messaggio. Con Guiraut sembra finire la storia del *trobar clus*, ma Zambon allarga il suo esame ai riflessi del *trobar escur* nel corpus di Raimbaut d'Aurenga e di Arnaut Daniel. Il primo, strenuo difensore nella sua celeberrima tenzone con Guiraut de Bornelh del linguaggio difficile, sembra riportare la distinzione dal piano ermeneutico a quello sociale e formale: il linguaggio *clus* è per pochi eletti, tanto che il *trobar car*, che ne è un sinonimo, designa un rimare destinato ai soli intenditori, a coloro che aristocraticamente si distinguono dalla massa degli ignoranti (pp. 56-62). La perfezione formale, non il *sen*, è il cuore della scrittura rambaldiana ed è un cuore che continuerà a battere nella lirica europea fino alle esperienze di poesia assoluta e a Paul Valéry (p. 61). La forma come splendido riflesso poetico caratterizza anche Arnaut Daniel (pp. 62-64), il cui canzoniere presenta tratti sotto più punti di vista prossimi a quelli del signore di Aurenga: il poeta diviene un artigiano di parole, un fabbro, come Dante lo definì, del parlar materno, un costruttore di raffinatissime architetture metrico-formali (la sestina, genere destinato a un successo vastissimo) che annunciano e rispecchiano, ci sia permesso il paragone, le vertiginose altezze di certe cattedrali gotiche. Al di là dei grandi autori classici lo stile *clausus* penetrò però anche in altre zone della lirica trobadorica: ad esse Zambon non manca di dedicare alcune riflessioni soffermandosi sugli epigoni di questo modello di *trobar* (Raimon de Miraval, Gavaudan, Bernart de Venzac, Lanfranco Cigala), sulle loro riprese di moduli (e temi) *clus*, sui loro tentativi di tenere in vita concetti ed esperienze boccheggianti se non ormai esauriti (pp. 64-66).

L'autore nelle sue pagine introduttive non si limita però a disegnare la parabola evolutiva del linguaggio oscuro, a definire la centralità della corrente marcabruniana, a sottolineare l'importanza della connessione tra lo stile *clus* e l'esegesi biblica e

dell'*obscuritas* delle Scritture con i contenuti di ordine etico-sociale (p. 65), ma compie un passo ulteriore proponendo un legame tra il *trobar clus* e la teoria dei simboli dissimiglianti di cui parla Ugo di San Vittore sulla scia del commento eriugeniano alla *Ierarchia* dello pseudo-Dionigi Aeropagita. Una parte della lirica occitana medievale, dunque, si connette a quei sapienti che individuarono nella teologia negativa la via verso Dio convinti che di lui, in quanto Causa di tutte le cose, fosse importante affermare “tutto ciò che si dice degli esseri” e ancor più importante “negare tutto”, poiché Egli è totalmente altro da ogni cosa creata. Dio, in tale prospettiva, è al di là di tutto, di ogni negazione e di ogni affermazione tanto che si rivelò a Mosè nelle tenebre e non nella luce: analogamente se ne possono meglio descrivere il mistero e la trascendenza dicendo ciò che Egli non è piuttosto che ciò che è e le immagini dissimiglianti sono più atte allo scopo che non quelle somiglianti. In sostanza di Lui si può discorrere esprimendosi in modo oscuro, con neologismi, costruzioni inusuali, termini inauditi o astratti, costruendo un pensiero che obblighi il lettore ad una costante ricerca e ne sottoponga l'intelligenza a una inesausta tensione. Tanto le considerazioni dello pseudo-Aeropagita e le sue distinzioni tra simbolo somigliante e simbolo dissimigliante, quanto le riflessioni su di esse dell'Eriugena, furono mediatrici presso il dodicesimo secolo di questa concezione apofatica di Dio: una intensa meditazione di quelle pagine si ebbe soprattutto nei lavori di Ugo di San Vittore il quale, da consumato lettore esegetico-allegorico dei testi biblici qual era, seppe vedere una sintesi laddove lo pseudo-Aeropagita vedeva contrapposizione. Come noto, Ugo in quanto *lector* sacro e commentatore delle Scritture nella sua opera mirò all'assimilazione lucida e saporita dei testi sacri. Per il monaco parigino, come a ragione rileva Zambon, le Scritture parlando di Dio alternano figure nobili e altre scioccanti in una sintesi armonica tra categorie necessarie. per quanto i simboli dissimiglianti risultino per natura superiori:

Illa igitur signa evidentiozem demonstrationem habent quae et per similitudinem qua appropinquant veritati ipsam veritatem manifestant, et per dissimilitudinem qua elongant a veritate se non esse veritatem sed signa tantum et imaginem veritatis demonstrant (Ugo di San Vittore, *Super Ierarchiam Dionisii*, cap. III).

Il maestro vittorino attraverso l'esegesi spirituale dei simboli delle Scritture voleva introdursi nel cuore del messaggio biblico, cioè nella relazione tra Cristo e la Chiesa (allegoria) e nell'analogia relazione tra Dio e l'anima fedele (tropologia). Le Scritture d'altronde hanno diversi significati proprio perché le creature “significano” più di quanto “non significano”: Dio ha parlato attraverso di loro, come l'uomo parla attraverso le parole. Il libro della natura «scritto con il dito di Dio», secondo la nota espressione contenuta nel *De tribus diebus*, è la premessa alla Scrittura: prima dei simboli delle Scritture, infatti, ci sono i simboli delle Creature. In questo senso decifrare la Bibbia è operazione che presuppone anzitutto la conoscenza delle realtà di cui il Libro Sacro parla, cioè le realtà

fisiche, storiche o geografiche a cui le parole della Scrittura si riferiscono. Gradualmente Ugo espanse, cioè, il dominio del simbolo, che inizialmente limitava all'allegorismo biblico, fino a includere le creature visibili e i sacramenti liturgici. Dopo i simboli delle creature e i simboli delle Scritture, nella ricostruzione del maestro parigino ci sono infatti i simboli dei sacramenti (cfr. Nicola Reali, *Né mero segno né solo simbolo, ma sacramento. Per una rilettura della categoria di sacramento nella teologia di Ugo di San Vittore*, «Reportata. Passato e presente della teologia» 8/1, 2010, accessibile al link <<http://mondodomani.org/reportata/reali01.htm>>). L'opera divina della creazione contiene i «sacramenti»: così, riprendiamo ancora un esempio di Ugo, l'acqua del battesimo è il simbolo naturale dell'acqua che disseta e purifica, poi il simbolo biblico del Mar Morto o del Giordano; e in terzo luogo abbiamo ciò che è proprio del sacramento, cioè l'azione interiore e trasformante della Grazia. Per questo motivo, nel *De sacramentis*, Ugo definì il sacramento con tre azioni, analoghe ai tre tipi di simboli elencati nel *Super Ierarchiam*:

Sacramentum est corporale vel materiale elementum, foris sensibiliter propositum, ex similitudine repraesentans et ex institutione significans et ex sanctificatione continens aliquam invisibilem et spiritalem gratiam.

Letto in tale prospettiva il *trobar naturau* può dunque corrispondere (anche) al *trobar* secondo quella Natura che è il *Liber* nel quale Dio ha scritto: «der von Gott Geordnete Natur», (Michael Bernsen, *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter. Untersuchungen zum Diskurswandel der Liebesdichtung von den Provenzalen bis zu Petrarca*, Tübingen, De Gruyter, 2001, p. 104).

Tra i pregi non minori del volume di Zambon si colloca quindi l'aver portato elementi in favore della tesi che riconosce nel dettato biblico la chiave esegetica ai testi trobadorici: convince, ad esempio, l'ipotesi presentata nel suo volume ma già abbozzata da Zambon in precedenti contributi che riconosce nella “sapienza segreta” di cui parla Guiraut de Borneil in BdT 242,72: «Oimais semblara prezics / mos chans e, si Deu azor, / trop a, no vitz trobador / cui menhs noz' anta ni trics. / Mas per melhs assire mo chan, / vauc cerchan bos motz en fre / que son tuch chargat e ple / d'us estranhs sens naturals, / e no sabon tuch de cals», un diretto riferimento all'oscurità delle Scritture teorizzata da Dionigi l'Areopagita nel *De coelesti Hierarchia* e nello specifico al versetto biblico «Et posuit tenebras latibulum suum» (Ps. 17, 12) così commentato da Ugo di San Vittore:

Tenebras utique latibulum suum Dominus posuit quia propheticum eloquium in quo latet multis cibus absconditus magnis et multis obscuritatibus verborum et sermonum involucris circumsepsit (Hugonis de Sancto Victore, *Adnotatiunculae Elucidatoriae in Joelem Prophetam*, in *Patrologiae cursus completus* [...], *Series latina* [=PL] di J.P. Migne, Paris 1854, vol. 175).

L'oscurità sarebbe cioè connessa alla limitata capacità umana per cui le verità

divine devono essere trasposte in una lingua corruttibile. Giovanni Scoto Eriugena arrivò d'altronde a concludere nelle sue *Expositiones in Ierarchiam coelestem*:

Ut enim superius confectum est, sicut plus divina honorificari, hoc est, expressius significari per veras negationes, quam per translatas affirmationes possunt: ita plus et significantius eadem divina per alienas similitudines novissimarumque materialium rerum imaginationes, quam per pulchras caelestium rationabiliumque rerum formas mentibus humanis insinuantur. Quemadmodum namque de Deo praedicat, qui dicit, invisibilis est, incomprehensibilis est, non est substantia, non est essentia, nihil est eorum, quae sunt; superat enim omne, quod dicitur et intelligitur; ita non proprie sed translative de eo quis dicit, essentia est, substantia est, bonitas est, veritas est, ceteraque bonum similia. Ac per hoc sicut ipsum magis honorat, qui negat eum esse quid, quam qui eum affirmat quid esse, ita plus eum significat atque honorat, qui figuram bestialem ipsi circumdat, quam qui in humana effigie auro gemmisque decora, preciosaque induta vestimenta, caelestibusve splendidissimis corporibus circumscripta, ipsum imaginat. Putat enim eum sic subsistere; non autem decipitur, dum de ipso bestiales turpesve confusasve formas tradat; naturali enim ingenio veraque ratione ductos omnino eum sic esse fiducialiter, negat (Johannes Scotus Eriugena, *Expositiones in Ierarchiam coelestem*, a cura di Jeanne Barbet, Turnhout, Brepols, 1975, II, 5, 1195-1212).

Allo stesso modo, dunque, in cui le realtà divine possono essere significate più chiaramente con negazioni vere piuttosto che con affermazioni traslate, le realtà divine penetrano meglio e con maggiore efficacia nelle menti umane attraverso similitudini insolite che non per mezzo di figure ornate di cose celesti. Concetto ben espresso ancora una volta da Ugo di San Vittore:

Quomodo duplex est sanctae manifestationis modus? Unus quidem quasi consequens propter similes provenientium sacrarum figurarum imagines; alter vero propter dissimiles formarum facturas in omnino inconsequens, et indecorum conformatus (Id., *In Hierarchiam*, III).

E più avanti:

Nam quaedam divina prorsus intus esse, et abscondita, et latentia, quaedam vero foras exisse, et manifestata esse Apostolus insinuat, dicens: 'Quod notum Dei est, manifestum est in illis.' Cum enim dicit 'Quod notum Dei est,' id est noscibile de Deo, ostendit, plane ex iis quae Dei sunt, et in Deo sunt aliquid esse manifestum, aliquid occultum. Et id quidem quod manifestum est, per scientiam posse contingi; id vero, quod prorsus absconditum est, nulla ratione posse penetrari. Sunt ergo divina quaedam, et Dei quaedam ad manifestationem proposita, quae secundum aliquid penetrari possunt, et comprehendi; quaedam vero tam profunda, et occulta, et intima valde, et impenetrabilia omnino, ut scrutari non possit illa omnis intellectus, neque ulla sapientia investigare: de quibus magnum hoc est, cum datur ad illa contingere, etiamsi non detur illa penetrare; et cum ad illa penetrando pervenitur, illa tamen non penetrantur, sed manent impenetrabilia et incomprehensibilia, in quibus hoc solum, quod foris est, pervenienti intelligentiae ad cognitionem ostenditur, et id, quod semper intus est, ad comprehensionem non aperitur (Id., *In Hierarchiam*, III).

Tanto più che «nihil eorum, quae sunt, esse universaliter boni participatione privatum» (Id., *In Hierarchiam*, III): tutto partecipa del Bene. Non bastasse, la Parola divina stessa si manifesta in un duplice *modus*, per *similia signa* e per *dissimilia signa*, tanto che gli eloquei sacri stessi rappresentano la maestà della Natura Divina «aliquando per similes, aliquando

per dissimiles formationes repraesentant» (Id., *In Hierarchiam*, III). Il ragionamento del vittorino su questo punto è assai preciso e spiega a sufficienza l'origine dell'attenzione con cui la cultura medievale guardò al valore del discorrere oscuro:

Si igitur negationes in divinis verae, affirmationes vero incompactae; obscuritati arcanorum magis apta est per dissimiles formationes manifestatio. Ac si dicat: Quia expressius et magis proprie Deum non esse quidquam esse dicimus, cum et esse aliquid, et non esse veraciter dicamus, manifestum est in divinis, id est iis quae de Deo dicuntur, et Deo attribuuntur, negationes veras esse, id est proprias; affirmationes vero incompactas, id est improprias et non cohaerentes, quoniam dissimilia jungere et coaptare conantur secundum illum modum dicendi, quo de Deo formari non potest aliter humana locutio. Si autem negationes in divinis verae sunt, id est propriae, et affirmationes incompactae, id est impropriae, manifestum est quoniam obscuritati arcanorum revelandorum magis apta est manifestatio facta per dissimiles formationes, quam per similes; quoniam illa removendo quasi per negationem quid non sit Deus demonstrare nititur; ista vero ponendo, quasi per affirmationem quid sit ostendere conatur (Id., *In Hierarchiam*, III).

Il *parlar cobert* non risponde perciò a un vezzo estetico o a una scelta eminentemente stilistica né, men che meno, dipende da meccanismi sociali, ma il suo *nonsens eslaisatz* è piuttosto la via verso il divino. Sappiamo infatti che cosa non è Dio ma non c'è qualcosa di cui possiamo dire che questo è Dio:

Habemus ergo quod dicamus, non est hoc Deus; sed non habemus quod dicamus, hoc est Deus; quia omne quod habemus, hoc non est Deus, et non habemus in his omnibus, neque invenimus quod est Deus. Omne enim hoc aliud est a Deo; quia non est Deus omne quod factum est a Deo, et non videt oculus, neque mens capit, nisi hoc, vel secundum hoc quod non est Deus, sed a Deo (Id., *In Hierarchiam*, III).

L'oscurità della lettera non è concepita come un impantanamento del pensiero, ma come un significato in attesa e un trampolino per l'interpretazione. In tal senso il simbolo corrisponde all'enigma, a quella *obscura sententia per occultam similitudinem rerum* di cui parla Donato nella sua *Ars Major*. Le pagine di questo saggio sono, come si vede, particolarmente dense e ricche di suggestioni e anche laddove potrebbe ammettersi una differente interpretazione (ad esempio circa la questione della *disciplina arcani* in Origene: a nostro avviso, infatti, più che di un riferimento all'esistenza di un corpus di dottrine riservate ai sapienti, come sembra di intendere dalle parole di Zambon, si tratterà forse della «condivisione di uno stile di vita, di una strumentazione culturale, di un metodo di investigazione della Scrittura» (cfr. Adriana Monaci Castagno, *Esoterico/ Essoterico*, in *Origene. Dizionario, la cultura, il pensiero, le opere*, a cura di Adriana Monaci Castagno, Roma, Città Nuova, 2000, pp. 144-150, a p. 146, dove comunque si discute anche l'interpretazione seguita da Zambon. Per inquadrare i riverberi delle riflessioni del teologo alessandrino nella storia culturale europea risulta assai utile la compulsazione nel medesimo volume della voce *Origenismo in Occidente: secc. VII-XVIII*, curata da Giacomo Lettieri, pp. 307-322); le tesi esposte non mancano mai di solidi

argomenti in loro favore e le ipotesi sono avanzate con prudenza ed equilibrio dialettico.

In ultimo un'annotazione merita la scelta dell'autore di proporre i testi in traduzione poetica e non invece, come di consueto, semplicemente di offrirne una versione 'di servizio', cioè servile alla comprensione del testo e certificante l'interpretazione che ne ha dato l'editore.

Zambon infatti ha scelto di attenersi alla misura metrica originale: i versi in italiano rispettano cioè la lunghezza degli stichi occitani e non sono dunque trasposti in prosa, come avviene di consueto, o in endecasillabi, come in altri casi si è fatto, bensì di volta in volta in quinari, senari, settenari a seconda della misura originaria. Ovviamente l'autore ha dovuto affrontare le costrizioni imposte da due sistemi linguistici tanto dissimili e così si spiegano gli adattamenti che ha introdotto. Gli adeguamenti comunque non offuscano il risultato finale, che in molti casi riesce a rendere bene il complesso di suoni, immagini, artifici retorici di cui è intessuto il modello originale. Si prenda ad esempio la versione del gap marcabruniano *D'aisso lau Deu*, composto di nove *coblas* costruite secondo lo schema aabccb (quindi con due terzine omologhe XXBXXB) in cui le coppie di versi a rima baciata sono quaternari e il verso a rima fissa /b/ è invece sempre un ottonario (ma Zambon avanza anche la proposta di sequenziare le *coblas* secondo lo schema aBcB di tutti ottonari con rima interna nel primo e terzo verso di ogni strofa). Nella traduzione che lo studioso ci offre i quaternari occitani sono resi attraverso quinari piani (con qualche senario riducibile però per elisione: cf. v. 12 *de gignos sens > di astuti sensi*) e gli ottonari in genere divengono novenari (v. 11 *si non la sabetz definir > senza saperlo argomentare*). Per giustificare tale alternanza Zambon si appoggia dichiaratamente al modello della lirica due e trecentesca, ma anche alla più recente lezione di un raffinatissimo poeta come Giovanni Pascoli, così collocandosi nel solco di una lunghissima (e nobilissima) tradizione: in sostanza anche gli adattamenti rientrano tra i comportamenti ammissibili e non si tratta di anomalie quanto di legittime scelte prosodiche. Ogni sistema vale ovviamente fino alle eccezioni e ci sembra dunque ammissibile la decisione di Zambon di non forzare il rispetto metrico dell'originale nel caso di sequenze rimiche particolarmente complesse, laddove, cioè, se si escludono casi obbligati come le sestine, la ricerca di vocaboli dal medesimo significato di quelli originali avrebbe comportato interventi inaccettabili sul testo: bene ha fatto dunque lo studioso a limitarsi alle rime possibili, demandando piuttosto alla traduzione il rispetto di echi, assonanze, consonanze presenti negli originali. Usando anche in questo caso dell'esempio offerto dal gap *D'Aisso lau Dieu*, particolarmente ben riuscita ci sembra la traduzione dei vv. 19-20: *Tant quant li dur / li pliu e'l jur > finché gli dura, / gli giuro che nessuno*, nella quale la rima primigenia (/ur/ di *jur*) scompare dal rimante italiano per riemergere però nei vocaboli che lo circondano (*dURa* e *giURo*), consonanza che si allarga fino alla eco fonica di *pliU* con *nessUno*. Il risultato raggiunto

da Zambon si mostra all'altezza della sfida, pur se in alcuni luoghi l'editore ha dovuto ricorrere a un lessico italiano non usuale: d'altronde uno stile complesso e articolato quale quello *clus* richiede che anche i vocaboli italiani siano selezionati entro il medesimo registro stilistico.

In conclusione, Zambon, offrendoci questo bel volume, elegante e godibile tanto dallo specialista quanto dal semplice appassionato di lirica, migliora la nostra intelligenza di un capitolo tanto fondamentale della storia della poesia europea. La sua fatica, infatti, ci fornisce abbondante materiale su cui riflettere e avvalora la convinzione che ai fini di ogni analisi dei fondamenti della lirica europea, da quella occitanica a quella nostra coeva, sia imprescindibile una indagine nella produzione teologica mediolatina.

Gerardo Larghi
Como

www.medioevoeuropeo-uniupo.com



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIPARTIMENTO DI
LINGUE, LETTERATURE E
STUDI INTERCULTURALI



UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE