



edioevo



uropeo

RIVISTA DI FILOLOGIA E ALTRA MEDIEVALISTICA



4/1 - 2020

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 (ricercatore 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 Pieroni, Chiara Semplicini

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

Sandro Baroni – Paola Travaglio, <i>De vitri coloribus: fortuna medievale di un trattato bimillenario. Colorazione del vetro, delle gemme artificiali, degli smalti, della decorazione ceramica</i>	5
Aurora Corio, <i>Guido Bigarelli a Modena: nuove riflessioni e un'aggiunta</i>	41
Paolo Gresti, <i>Aimeric de Pegulhan, Hom ditz que gaugz non es senes amor (BEdT 10.29): problemi attributivi e nuova edizione</i>	67
Paola Novara, <i>Anno 1792. Una scoperta negli orti dei monaci di San Vitale di Ravenna</i>	83



***De vitri coloribus*: fortuna medievale di un trattato bimillenario.  
Colorazione del vetro, delle gemme artificiali, degli smalti,  
della decorazione ceramica**

ABSTRACT: In questo studio si intende presentare il profilo di un trattato dedicato alla lavorazione e colorazione del vetro che, originatosi nella tarda antichità, ebbe ampia diffusione nel Medioevo latino. Si tratta di un'opera che racchiude il più ricco patrimonio di conoscenze a noi noto prodotto in antico sull'arte vetraria, costituendo una fonte di fondamentale importanza per la storia di questo materiale.

L'obiettivo principale del contributo è offrire un'analisi della complessa tradizione di questo testo, finora non pienamente compresa dagli studi, anche più recenti. L'opera, qui denominata convenzionalmente *De vitri coloribus*, nacque verosimilmente in lingua greca, in epoca ellenistico-romana, e diede poi origine, probabilmente attraverso la mediazione di un testo arabo, ad almeno tre differenti traduzioni e versioni latine: la prima, conservata nella raccolta intitolata *Liber sacerdotum*; una seconda attribuita ad al-Kindi, nota come *Liber administrationum*; la terza, denominata *Liber de coloribus metallorum et petrarum*, realizzata da Rusticus adattando il testo alla decorazione ceramica e in particolare alla maiolica. A queste si aggiunge un volgarizzamento in lingua italiana.

ABSTRACT: The paper aims to present the profile of a treatise dedicated to the colouring of glass that, originating in Late Antiquity, was widespread in the Latin Middle Ages. This work contains the richest heritage of knowledge elaborated in antiquity on the art of glass that we have evidence, constituting a source of fundamental importance for the history of this material. The main objective of the contribution is to offer an analysis of the complex tradition of this text, until now not fully understood by even more recent studies. The work, here conventionally called *De vitri coloribus*, was probably born in Greek in Hellenistic-Roman times, and later gave rise, possibly through the mediation of an Arabic text, to at least three different Latin translations and versions: the first, preserved in the collection entitled *Liber sacerdotum*; a second attributed to al-Kindi, known as *Liber administrationum*; the third, called *Liber de coloribus metallorum et petrarum*, created by Rusticus adapting the text to ceramic decoration and in particular to majolica. To these a version in Italian vernacular is added.

RESUMEN: En este estudio se pretende presentar el perfil de un tratado dedicado a la coloración del vidrio que, originario de la Antigüedad Tardía, estaba muy extendido en la Edad Media latina. Esta obra contiene el más rico patrimonio de conocimientos que tenemos constancia elaborado en la antigüedad sobre el arte del vidrio, constituyendo una fuente de fundamental importancia para la historia de este material. El principal objetivo de la contribución es ofrecer un análisis de la compleja tradición de este texto, hasta ahora no completamente entendido por los estudios, incluso más recientes. La obra, aquí convencionalmente llamada *De vitri coloribus*, probablemente nació en lengua griega, en la época helenística-romana, y luego dio lugar, posiblemente a través de la mediación de un texto árabe, a al menos tres distintas traducciones y versiones latinas: la primera, conservada en la colección titulada *Liber sacerdotum*; una segunda atribuida a al-Kindi, conocida como *Liber administrationum*; la tercera, llamada *Liber de coloribus metallorum et petrarum*, creada por Rusticus adaptando el texto a la decoración cerámica y en particular a la mayólica. A estas se suma una vulgarización en italiano.

PAROLE CHIAVE: Storia delle tecniche dell'arte, Letteratura tecnica, Filologia, Manoscritti, Tarda Antichità, Medioevo, vetro, decorazione ceramica, *De vitri coloribus*, *Liber sacerdotum*

KEYWORDS: Technical Art History, Technical Literature, Philology, Manuscripts, Late Antiquity, Middle Ages, glass, ceramic decoration, *De vitri coloribus*, *Liber sacerdotum*

PALABRAS CLAVE: Historia de las técnicas artísticas, Literatura técnica, Filología, Manuscritos, Antigüedad Tardía, Edad Media, vidrio, decoración de cerámica, *De vitri coloribus*, *Liber sacerdotum*

## 1. Introduzione

Non sono molte le opere letterarie che, attraversando diverse culture e ambiti geografici, mostrano un'attualità e vitalità bimillenaria. Ancora meno, tra queste, sono quelle di argomento tecnico, inevitabilmente sottoposte al superamento da parte di ciò che noi moderni chiamiamo "progresso". Le ragioni della loro fortuna risiedono certamente nel trasmettere antichi contenuti, ma anche nella possibilità di adattarsi a diverse circostanze e declinazioni nell'implemento della scienza e delle civiltà.

*De vitri coloribus*<sup>1</sup> è il titolo convenzionale che sarà qui utilizzato per indicare in termini generali, indipendentemente dalla lingua e traduzione, quell'opera che, attraversando due millenni di storia, trasmise il più ricco patrimonio di conoscenze sulla colorazione del vetro a noi noto scritto in antico. Sulla base della tradizione manoscritta, sembra possibile ipotizzare l'esistenza di un originario testo in lingua greca di epoca ellenistica, che diede origine ad almeno tre differenti tradizioni e traduzioni latine e a una in volgare italiano. La qualità e quantità delle colorazioni tramandate da quest'opera resteranno insuperate, almeno per quanto ne sappiamo, fino almeno all'epoca della stampa.

Come è noto, trattare di colorazione del vetro significa parlare del colore di manufatti che vanno da più o meno elaborati oggetti, realizzati a stampo o per soffiatura come i vasi, fino all'intera varietà del colore delle singole lastre delle vetrate; ma significa anche intendere come venisse realizzata la cromia di tessere musive, gemme artificiali, smalti, decorazioni ceramiche invetriate e maioliche. In realtà, però, specialmente per quanto riguarda il mondo antico e quello medievale, discutere di colorazione del vetro significa parlare anche di scienza.<sup>2</sup> Ciò che vedremo per questo testo, infatti, è sì la trasmissione di tecniche e prassi artigianali, ma è anche un travaso di osservazioni e teorie sulle qualità e comportamenti delle varie sostanze impiegate. L'opera circolò quindi anche in ambienti di cultura assai ristretti e di primo piano nelle riflessioni della filosofia naturale. Il trattato e la raccolta di testi ermetici che lo accompagnano negli esordi al Medioevo europeo furono citati, utilizzati e commentati da enciclopedisti come Arnoldus Saxo e da Alberto Magno nel *De lapidibus*.

Questo studio intende presentare, in necessaria sintesi, la complessa vicenda che riguarda questa trasmissione. Anzitutto verranno discusse le origini dell'opera, ricostruendone il profilo testuale e il verosimile contesto generatore ellenistico-romano che produsse il trattato in lingua greca. Dalla probabile mediazione di un testo in arabo derivò poi

---

<sup>1</sup> Per una prima presentazione di quest'opera si vedano Baroni-Brun-Travaglio (2013) e Travaglio (2016).

<sup>2</sup> Si vedano su questo argomento le numerose pubblicazioni di Marco Beretta dedicate al vetro nel mondo antico, tra cui in particolare Beretta (2004).

la prima traduzione latina, intitolata *Liber sacerdotum*. Questa è contenuta in una grande raccolta oggi in disordine, che prende nome proprio dall'opera capofila e che sarà necessario analizzare per stabilire i confini del nostro testo e rettificare alcune recenti interpretazioni. Questa prima traduzione latina diede origine a varie manipolazioni ed estratti, tra cui una seconda versione del testo attribuita ad al-Kindi, nota anche come *Liber administrationum*. Una nuova traduzione latina fu realizzata da Rusticus nell'Italia meridionale, in epoca sveva o protoangioina, con il titolo *Liber de coloribus metallorum et petrarum*, adattando il testo alla decorazione ceramica e in particolare alla maiolica. Infine, un volgarizzamento in lingua italiana, *Libro de' colori de' metalli et de pietre*, consegnò il testo all'epoca moderna.

## 2. Il *De vitri coloribus* ai propri esordi nel Medioevo latino

Nel XIII secolo un'opera composta da tre diverse sezioni o libri tra loro correlati comincia a circolare in tutta Europa. L'intero componimento è dedicato all'utilizzo e alla preparazione di diverse sostanze da predisporre per operazioni di colorazione e decorazione del vetro.

L'opera sembra frutto di una traduzione dall'arabo o comunque da una lingua semitica: è trasmessa associata a raccolte e testi ermetici certamente legati al mondo dei traduttori e talvolta è esplicitamente attribuita ad autori arabi.

Eccene alcuni testimoni manoscritti:<sup>3</sup>

- Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 474, ff. 59v-61v, inc. «Ut ex antiquorum scientia philosophorum percipitur» (*Liber coniunctionum*).
- Cambridge, Trinity College, ms. O.8.25, ff. 32-38r, *Liber de naturis colorum*, *Liber coniunctionum*, *Liber administrationum*.
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, ms. Pal. 1339, f. 2r, inc. «Aurum itaque aureum generat colorem...» (Morienus, *De compositione alchimie*).
- Città del Vaticano, Bibl. Apostolica, ms. Pal. 1328, ff. 45v-48, inc. «Ut ex antiquorum scientia philosophorum percipitur» (al-Kindi, *Liber secretorum*).
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 119, ff. 3r-4r, inc. «Ut antiquorum scientia philosophorum percipitur» (*Liber sacerdotum*).
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. 758, ff. 16v-17v, inc. «Incipit Liber sacerdotum».
- Leida, Universiteitsbibliotheek, ms. VCQ.60, ff. 4v-40, *Liber sacerdotum* (o *Liber Johannis*).
- Londra, British Library, ms. Add. 41486, ff. 39v-40, inc. «Aurum itaque aureum generat colorem» (*Liber sacerdotum*).
- New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Mellon ms. 2, ff. 4r-5v, inc. «Ut ex antiquorum scientia philosophorum percipitur».
- New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Mellon ms. 18, f. 16v, inc. «Incipit Liber sacerdotum».

<sup>3</sup> Questo censimento preliminare, funzionale alla verifica della diffusione antica del testo, è ottenuto principalmente dallo spoglio di storici incipitari o censimenti come Thorndike-Kibre (1963), Singer-Anderson (1928-1931), Corbett (1939) e *Database of Alchemical Manuscripts*. Tra parentesi sono le attribuzioni presenti nei cataloghi.



- Oxford, Bodleian Library, ms. Digby 119, ff. 106v-107, *inc.* «Si quis huic operi alchemico insistere voluerit» (*Liber sacerdotum*).
- Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 6514, ff. 41v-51, «Incipit Liber sacerdotum: Ut ex antiquorum scientia philosophorum percipitur».
- Venezia, Biblioteca Marciana, Fondo Antico, ms. 324, ff. 48-49, *inc.* «Ut ex antiquorum scientia philosophorum percipitur» (*Liber sacerdotum*).

In alcuni casi i testimoni manoscritti fanno riferimento a Johannes.<sup>4</sup> Stanti le caratteristiche del testo è possibile che questo nome riconduca ad ambienti delle traduzioni dall'arabo: Johannes Hispalensis (o Hispanus), cioè Johannes Ibn Dāwūd (Wüstenfeld 1877: 25-38; Steinschneider 1904: I, 40-50; Robinson 2003), è un traduttore attivo a Siviglia; nella stessa Spagna della Reconquista, con il medesimo nome e l'epiteto *Hispanicus*, è ricordato anche un altro traduttore. Sappiamo anche che Dominicus Gundissalinus tradusse in latino alcune opere di al-Kindi, talvolta giovandosi di precedenti versioni in volgare, realizzate da un ebreo di nome Johannes che alcune fonti definiscono come "convertito". Vedremo meglio in seguito come, recentemente, questo nostro Johannes si sia voluto identificare con Giovanni di Alessandria (Halleux 1994: 158), operativo o comunque noto negli ambienti alchemici legati alla corte di Federico II. Un alchimista con questo nome è infatti citato da Michele Scoto quale diffusore di un nuovo tipo di fornace.

Al contrario, in altri manoscritti di quella che già si profila come una tradizione assai complessa, l'opera è attribuita ad Alquindus/Alkindus/Alquinus, da riferirsi naturalmente ad al-Kindi, cioè Abū Yūsuf Ya'qūb ibn Ishāq al-Kindī (D'Ancona 1992; Pormann-Adamson 2012; Travaglia 1999). Non mancano poi sporadiche attestazioni in favore di altri autori celebri, quali Razi, cioè Abū Bakr Muḥammad ibn Zakariyyā al-Rāzī, oppure il leggendario alchimista Morienus.

Allo stato attuale delle conoscenze, più che indagare e cercare di dirimere questi aspetti della ricerca, verificando le personalità realmente coinvolte nella trasmissione di un testo che ancora non è stato definito, è forse più opportuno cominciare a chiarire quale sia il vero profilo dell'opera. Troppe conclusioni di natura storica sono già state tratte prima ancora di avere verificato e davvero compreso quali siano i reali contenuti e l'autentica estensione del testo, la sua struttura e la sua effettiva composizione. Una cosa comunque appare certa: una trattazione con *incipit* ed *explicit*, divisa in più sezioni, tutte riguardanti l'arte vetraria, si diffuse nel mondo latino nel XII-XIII secolo insieme ad altri testi tradotti dall'arabo. Ebbe una rapida e ampia circolazione in quelli che le associazioni nei singoli codici ci segnalano come ambienti di scienza o di indagini pertinenti alla filosofia naturale. La composizione appare sostanzialmente sempre uguale a sé stessa nonostante nel

---

<sup>4</sup> Paris, BnF, ms. Lat. 6514: 'Finitus est hic liber Johan(n)is' (f. 51r, col. II, r. 2); Leida, Universiteitsbibliotheek, Ms. VCQ.60, *Liber sacerdotum, liber Johannis* (ff. 4-40.).



tempo sia attribuita a diverse personalità, subisca il cambiamento di prologhi ed *explicit*, si presenti in differenti traduzioni o versioni.

### 2.1. Origine degli studi moderni

Marcelin Berthelot presentò per la prima volta alla critica moderna, in una speciale appendice de *La chimie au Moyen Âge* (Berthelot 1893), un testo che titolò *Liber sacerdotum*. Nella pubblicazione delle oltre duecento ricette dell'opera, lo studioso dedusse il titolo di questo componimento dal ms. Lat. 6514 della BnF di Parigi (ff. 41v-51r). Sfortunatamente, il grande chimico francese si avvalse nella trascrizione di un collaboratore che, nella scrittura gotica del manoscritto, lesse *nitri* al posto di *vitri*. Berthelot non poté così comprendere il corretto significato della tavola *Corporum efficacia* e, di conseguenza, l'intero senso di almeno tre libri o sezioni che costituivano parte della raccolta che andò a pubblicare.

Pochi decenni dopo, lo studio di Berthelot venne corretto da Julius Ruska (1936), autore di una revisione della trascrizione e di un nuovo commento al testo. Anche questo studioso, come del resto il suo predecessore, riconobbe la sicura antichità di taluni procedimenti che sembravano rifarsi a un remoto passato filtrato comunque dalla cultura araba.

## 3. DVC – Liber sacerdotum

La vicenda a cui si è accennato traccia in sintesi l'esordio nel mondo latino di un antico testo, che chiamiamo convenzionalmente *De vitri coloribus*,<sup>5</sup> e le sue prime interpretazioni moderne. Nel Medioevo quest'opera assunse diverse connotazioni e differenti titoli, diventando così talmente sfuggente, pur essendo sotto gli occhi di tutti, da non risultare ancora pienamente compresa negli studi moderni e contemporanei.

Abbiamo anche visto che spesso, nelle sue prime attestazioni, il *DVC* appare contenuto tra altri testi alchemici, in una sconnessa raccolta di oltre duecento prescrizioni nota come *Liber sacerdotum*.

Questo titolo, in una retroversione all'arabo, potrebbe essere reso come *kitab alkah-na*<sup>6</sup> e in greco βιβλίον ἱερέων. Riguardo alla voce araba, i sacerdoti sono necessariamente figure religiose estranee all'Islam: come già notava Berthelot, il titolo si intende quindi riferire ai sacerdoti egizi, facendo risalire le origini dell'opera all'Egitto ellenistico-romano o comunque ad ambienti dell'alchimia alessandrina.

Nel passaggio alla retroversione in greco, la restituzione del traduttore arabo po-

<sup>5</sup> D'ora in avanti, *DVC*.

<sup>6</sup> قنءكل اباتك

trebbe invece essere meno scontata in considerazione di una possibile confusione con  $\epsilon\rho\acute{\alpha}$   $\beta\iota\beta\lambda\iota\alpha$ . È infatti noto che i libri dell'alchimia alessandrina sono spesso chiamati  $\epsilon\rho\acute{\alpha}$   $\beta\iota\beta\lambda\iota\alpha$ , come ad esempio ancora appare nel prologo di *Mappae clavicula* che utilizza per due volte, nonostante la traduzione latina, questo appellativo.<sup>7</sup> In ogni caso, che si tratti di sacerdoti egizi o che si intenda alludere ai libri sacri, il riferimento voluto nel titolo dell'opera è in direzione dell'alchimia alessandrina, non avendo altrimenti senso la probabile restituzione del traduttore arabo che produsse poi il titolo *Liber sacerdotum*.

Vediamo ora l'*incipit* del *Liber sacerdotum* secondo la testimonianza del ms. Lat. 6514 della BnF di Parigi:

Incipit liber Sacerdotum. Ut ex antiquorum scientia philosophorum percipitur, omne colorum genus ex mineria principalem ducunt originem. Nam unde aurum, unde argentum, cuprum, plumbum, stagnum, et aliae metallorum species; scilicet etiam auripigmentum, açurus, argentum vivum, viride terrestre, salgema, attramentum, omne sulphur, nitrum, almiçadir, due vero scilicet etiam lapides, ut magnesiei, emathites, corallus, cristallus et que sunt huius generis. Ex hoc fonte rursus procedunt multiplices tingendi species, ut minium, calcucecumenon, virmilia et cetera, et huius que necessaria sunt huic operi (f. 41v, col. I).<sup>8</sup>

Come abbiamo anticipato, la *antiquorum scientia philosophorum* rimanda a una tradizione antica, secondo la quale tutti i generi di colori procedono primariamente dal mondo minerale, di cui l'autore presenta in scala gerarchica i metalli e i minerali o le pietre principali. Da questa stessa fonte, però, provengono anche «multiplices tingendi species come minium, calcucecumenon, virmilia<sup>9</sup> et cetera et huius que necessaria sunt huic operi». Si scrive quindi, anzitutto, di *hoc opus*, cioè di un preciso lavoro, di un'opera che richiede «multiplices tingendi species».<sup>10</sup> Circa l'uso del verbo latino *tingo-tinguo*

<sup>7</sup> *Mappae clavicula*, prologo: 'attingentes sacros libros' e 'scriptura quae in sacris libris conscripta est' (Baroni-Pizzigoni-Travaglio 2013: 58).

<sup>8</sup> Traduzione: «Come si deduce dalla scienza degli antichi filosofi, tutti i generi di colore traggono origine principale dal mondo minerale. Infatti, da qui vengono l'oro, l'argento, il rame, il piombo e lo stagno e le altre specie di minerali: così l'orpimento, l'azzurro, il mercurio, il verde terra, il salgemma, il vetriolo, tutti gli zolfi, il nitro, il sale ammoniaco, le due pietre silice, la magnesia, l'ematite, il corallo, il cristallo e quelle che sono di tal genere. Da questa fonte derivano molteplici sostanze per tingere, come il minio, il rame calcinato, il cinabro e altre di questo genere, necessarie a quest'opera».

<sup>9</sup> Nell'*incipit* si trova *virmlia*. Si tratta di un'attestazione precoce di questo termine, a indicare il cinabro artificiale. Con questo significato il lemma è presente nel *De clarea*, opera della fine dell'XI secolo, e nel cosiddetto *De coloribus et mixtionibus*, i cui più antichi manoscritti risalgono al XII secolo (Baroni 2016: 299-301). Il termine, assente in tutta la raccolta, compare soltanto in entrambe le liste di sostanze dell'*incipit* del *Liber sacerdotum*, nella tavola *De corporum efficacia* e in una prescrizione di preparazione della sostanza corrispondente (Berthelot 1893: n. 68). Questo a ulteriore prova della relazione *incipit-tabula-prescrizioni*

<sup>10</sup> Oltre ai metalli, ai minerali e alle pietre in ultimo si richiamano qui le sostanze minerali, non naturali ma artificiali. Si è tradotto *minium* come minio (di piombo), *calcucecumenon* come rame calcinato (ossido di rame) e *virmlia* come cinabro artificiale. Questo in considerazione di una transizione ormai avvenuta, dove proprio in ragione della presenza di *virmlia* si deve pensare che *minium* non indichi più il cinabro naturale, come nel latino di epoca classica, ma il rosso di piombo, come in italiano

non dobbiamo stupirci se il testo poi riguarderà il vetro: *tinctio vitri*<sup>11</sup> è, nel latino delle *Compositiones* così come in quello di *Mappae clavicula*, proprio l'operazione di conferire colore al vetro.

Tutte le differenti sostanze nominate nel prologo si ritrovano nella tavola rammemorativa *De corporum efficacia* e nelle corrispondenti prescrizioni attinenti alle preparazioni delle sostanze destinate alla colorazione del vetro.

De corporum efficacia que igne convallescente nitro (recte: vitro) habent commisceri.  
 Aurum itaque aureum colorem generat, nec ab igne corrumpitur.  
 Argentum quoque sui similem exhibet colorem, vires igneas pertimescit.  
 Es autem rubeum, sed igne cogente transit in virorem. Ereus item pulvis croceum, sed subviridem largitur colorem.  
 Ferrum quidem rubeum, cujus si nistra (?) quantitas apponatur nigredinem confert.  
 Magnesia vero rubicunda similiter, sed demum candescit, limarcasida croceum, igne tamen convallescente nigredinem.  
 Ematites autem idem quod est magnesia, tamen subtilius facit.  
 Stagnum vero candorem igne quidem exasperante nigredinem procreat, plumbi vero potencia ruborem, scilicet circiter ferrum inducit.  
 Lapis autem alkool, primo rubeus, postea candidum, demum vero celestem inducit colorem atque thuthia aureum penitus largitur.  
 Dueneg autem principio virorem, demum atturici (?) lapidis colorem inducit natura.  
 Magnetis item natura tincturas congrue permiscet et ad eandem operationem revocat, ejus tamen color velocissime recedit.  
 Alumen jam menum (recte: jamenum) album, quamvis omnia moderatur sicut et magnesius color elabatur et infra subsistit, açurina rursus species sibi silurem innovate, tamen pocuis auro sociata.  
 Corneolus autem et corallus, inter candorem a corneolo tamen aliquantulum fortior exhibetur.  
 Alumen, alkali, nisi mundetur, semper nigrescit. Cedit tamen postea etne et almarcac et plumbo. Ideo est efficiens et aliquantulum efficacior, ipsius nam pars quedam multarum vicem plumbi supplet.  
 Auri rursus in scoria aureum, argenti similiter argentum facit, minium quoque aureum, sed ad ruborem declinat.  
 Vermilio autem non obscurat, nisio minio.  
 Argentum vivum preparatam optimum efficit colorem, albescit namque, sed non durat.  
 Sal et almiçadir tincturas introrsum deducunt et ad cujuslibet corporis moderanciam accomodant.  
 Sulphur et auripigmentum et reliquorum efficiam accelerant, obscuritatem multiplicant. Auripigmentum tamen paulo plus immoratur, sed deinceps recedit.  
 Atramentum quoque, si optime preparatur, idem quod aurea producit scoria.  
 Eri item scoria viridem et subalbum inducit colorem, sed igne convallescente ad croceum reducitur.  
 Altinear quoque colores dissolvit et permiscet et in eandem redigitur efficaciam (Parigi, BnF, ms. Lat. 6514, f. 46v, col. I-II).

La tavola rammemorativa presenta un proprio *explicit*:

Horum corporum efficaciam cum vitro ipso eiusque temperancia et quomodo ipsum igne subire et pati valeat, breviter descriptis ad eorum dispositionem enodandam; quare conferente subminori et maximo operetur equaliter, nostra dirigatur intentio» (Parigi, BnF, ms. Lat. 6514, f. 46v, col. II).<sup>12</sup>

<sup>11</sup> *Tinctio vitri* oppure semplicemente *tinctio* riferito a operazioni di coloritura del vetro è attestato una decina di volte, ad esempio, tra rubriche e testo delle prescrizioni in Città del Vaticano, BAV, ms. Reg. lat. 2079, f. 76r, rr. 23-20. Lo stesso termine è confermato da tutti gli altri testimoni delle *Compositiones*. In proposito, si veda Tolaini 2005.

<sup>12</sup> Traduzione: «Si è descritta brevemente l'efficacia di queste sostanze nella propria interazione con

Anche le prescrizioni di preparazione presentano un titolo incipitario: «Corporum administratio que in hoc summam habent efficaciam, rarum tere et cum ipso operare» (f. 45r, col. I).<sup>13</sup>

Seguono le prescrizioni di approntamento delle sostanze, solitamente connotate nel titolo dal verbo *praeparo*. Come nell'*incipit* e nella *tabula*, si procede in scala gerarchica: prima i metalli con oro, argento, rame, etc., poi i minerali e le pietre. Il testo riguardante le preparazioni del *Liber sacerdotum* è sostanzialmente diviso nella raccolta disordinata del ms. parigino Lat. 6514 in due nuclei, corrispondenti alle ricette numerate da Berthelot (1893) 30-39 e 54-75. I due tronconi sono separati da una serie di prescrizioni di *Mappae clavicula* e delle *Compositiones*, riguardanti lavorazioni di metalli e leghe di saldatura.

La trentina di prescrizioni è regolarmente seguita dall'*explicit* (Berthelot 1893: n. 76), che sembra coincidere con quello di tutta l'opera. Questo è ancora assai esplicito circa l'origine dei procedimenti: «Hec itaque rerum administratio que huic accedunt operi iuxta Romanorum assertione descripta est. Quam solis rerum secretariis et phylosophye familiaribus tamquam sibi debitam revelare voluerunt» (f. 45r, col. I).<sup>14</sup>

Nuovamente si accenna a un'opera ben specifica, *hoc opus*, e ovviamente *rerum administratio* si riferisce alla parte del lavoro concernente le preparazioni delle varie sostanze – metalli, minerali e pietre – utilizzate nella colorazione del vetro. Il termine *administratio* è presente anche nell'*incipit* di questa sezione e avrà fortuna anche in altre proposizioni del *DVC*.

Riflettendo sul testo arabo antografo al traduttore latino, le parole *iuxta Romanorum assertione* rimandano ancora al mondo ellenistico romano. I romani descritti non sono quelli della latinità, ma quanto rimaneva o era stato conquistato dell'Impero romano. Nel senso comune dell'arabo di quei tempi, 'romani' sono i bizantini.<sup>15</sup>

Non sembra quindi possano sollevarsi troppi dubbi circa la coerenza e unitarietà del *Liber sacerdotum*, nel proprio prologo, nelle relative preparazioni delle sostanze, nella tavola *Corporum efficacia* e nell'*explicit*. Gerarchie, reciproci rimandi, argomento e vantata antichità sono elementi che saldamente cominciano a riunire le *disiecta membra* di questo testo nella pur vasta raccolta in cui è disperso.

---

il vetro e la sua azione temperante, per spiegare con chiarezza il loro utilizzo; la nostra intenzione è diretta verso chi se ne servirà al massimo grado o a livelli più bassi».

<sup>13</sup> Traduzione: «Preparazione delle sostanze che in questo (lavoro) hanno molta efficacia; macina finemente e con ciò puoi operare».

<sup>14</sup> Traduzione: «Questa è così la preparazione delle sostanze che servono a quest'opera, che è stata descritta secondo l'asserzione dei Romani. Cosa che essi vollero rivelare solo ai custodi dei segreti delle cose (della natura) e a coloro che hanno consuetudine con la Filosofia, come si trattasse di cosa a loro dovuta».

<sup>15</sup> 'Romani', in arabo (alruwman) نامورل

Si può quindi cominciare a comprendere come ciò che Berthelot pubblicò quale *Liber sacerdotum* non sia altro che un insieme di prescrizioni provenienti da differenti testi in grave disordine, che complessivamente prendono nome solo da una delle opere contenute nell'insieme: un'opera che riguarda le colorazioni del vetro e, approssimativamente, non copre neppure un quarto o un quinto delle più di duecento prescrizioni prospettate dalla pur pionieristica e lodevole edizione dello studioso francese.

Tuttavia, quest'opera letteraria è dotata di un articolato *incipit*, di numerose prescrizioni legate alla preparazione e alla calcinazione delle sostanze da utilizzare, di una tavola riassuntiva relativa all'efficacia delle sostanze coloranti, di un *explicit* che riprende il tema dell'antichità dei procedimenti e dell'unitarietà di tutte le operazioni relative a un'unica opera: la colorazione del vetro.

Così delineata, anche la struttura del testo sembra rimandare al modulo di una trattazione tecnica ellenistica: organizzazione gerarchica delle sostanze, divisione in sezioni per la preparazione dei φάρμακα, tavola rammemorativa o indice mnemotecnico.<sup>16</sup> Quest'ultimo riassume anche il tema dell'opera: «De corporum efficacia que igne convalescente, vitro habent commisceri» (Parigi, BnF, ms. Lat. 6514, f. 46v, col. I).

Scendendo ora ad altro livello di osservazione, pure alcuni dettagli costituiti da singoli termini sembrano rivelare l'originario substrato linguistico. In una frase di grande interesse Berthelot (1893: 202) già notava «Samium item argentum [...]». Ovviamente Samo non è in alcun modo centro minerario o di commercio argentifero così da giustificare una qualunque associazione al prezioso metallo. Lo studioso francese così ipotizzò che *Samium* fosse la traduzione della traslitterazione araba *'asim* in luogo dell'egiziano *āsem*, termine usato nell'alchimia alessandrina per indicare la lega argentifera.<sup>17</sup>

Anche altri vocaboli chiaramente rimandano a questo contesto: *speculi indici*,<sup>18</sup> *ferrum indicum*; *scitico attramentum*; *calucecaumenon* (κάλκος κεκαυμένος); *aphroselinum* (ἀφροσέληνος); *chrysocolla* (χρυσοκόλλα); *haematites* (αιματίτης).

<sup>16</sup> Alcune opere scientifiche o enciclopediche di ambito ellenistico-romano mostrano simile struttura. Nello stesso contesto generatore della nostra opera i libri dello Pseudo-Democrito prevedono dei Κατάλογοι posti alla fine di ogni sezione (Martelli 2011: 83-90). In un diverso ambito di natura enciclopedica, le *Compositiones* presentano una *tabula* riassuntiva di carattere mnemotecnico (Baroni 2013; Baroni-Travaglio-Pizzigoni 2018: 135-136). Si tratta dell'aderenza di questi pur diversi componimenti a una struttura retorica in cui si prevede l'ἀνάμνησις.

<sup>17</sup> (f 45r.) Riconducendosi alle prerogative delle scritture consonantiche, il termine *āsem*, preceduto da una vocale muta, porta le consonanti "s-m". Traslitterato in arabo può essere reso come *'asim*, **هاشم**

<sup>18</sup> Nel mondo antico, l'approvvigionamento e distribuzione del ferro proveniente dalle regioni indiane, avveniva in caratteristici lingotti di forma circolare ottenuti nei centri estrattivi dalla battitura del primo, impuro, prodotto di fusione. Questi, in particolare nell'area mediorientale, erano detti per analogia di forma e dimensioni, *speculi*. Da qui *speculi indici* o *endanici* per *ferrum indicum*.

### 3.1. *Il Liber sacerdotum nel ms. Lat. 6514 della BnF di Parigi*

Abbiamo accennato, e ancor meglio vedremo in seguito, come, sfortunatamente, il testo del *Liber sacerdotum* edito da Berthelot sulla base del ms. Lat. 6514 della BnF di Parigi<sup>19</sup> sia ampiamente interpolato. La nostra opera vi appare in grave disordine di *consecutio*, con brani o estratti di altre opere che si alternano in modo caotico interrompendone il dettato.

Berthelot già si accorse e segnalò che alcune prescrizioni erano appartenenti alla tradizione dell'opera allora conosciuta come *Mappae clavicula*. Ciò nonostante, questo autore e Ruska, così come la maggior parte degli studiosi, si limitarono alla conoscenza dell'opera attraverso questa sola copia del testo, neppure vagliata criticamente.

Ai dubbi di interpolazioni con ricette di *Mappae clavicula* e delle *Compositiones* di Berthelot e Ruska fece eco Halleux (1994: 158) che, riconoscendo genericamente 'testi arabi' e altri 'procedimenti di origine latina', considerò il *Liber sacerdotum* come una raccolta la cui «sutura è forse opera del misterioso Iohannes citato nell'explicit». Lo studioso belga ritornò qualche anno dopo, questa volta più decisamente, sulla paternità del componimento in un ulteriore importante contributo, destinato a larga diffusione (Halleux 2001): «Giovanni di Alessandria, infine, redasse il *Liber sacerdotum*, un grande ricettario che combina tra loro procedimenti arabi e brani tratti dalla *Mappae clavicula*».

Riguardo questi sviluppi della più recente storiografia, occorre proporre alcune osservazioni di natura metodologica:

- Nulla prova che la personalità corrispondente a Johannes nei testi copiati nel ms. parigino Lat. 6514<sup>20</sup> sia da identificarsi con Giovanni di Alessandria. Di quest'ultimo, peraltro, conosciamo solo una citazione di Michele Scoto, che lo nomina in relazione all'introduzione di un nuovo tipo di forno.

- Il "grande ricettario" del manoscritto parigino non è una costruzione intenzionale, opera volontaria di un autore o compilatore (tantomeno di nome Johannes). La modalità rapsodica in cui si presentano le prescrizioni delle singole fonti non coincide con nessuna delle modalità di formazione autoriale o redazionale di un ricettario (Baroni-Travaglio 2016: 32-52). La sconnessa successione di gruppi di ricette o porzioni di testo

<sup>19</sup> Parte della storia di questo manoscritto e della biblioteca del castello di Pavia, da cui provenne a Parigi, è nota grazie agli studi di Pellegrin (1955) e (1969); Ottolenghi (1991), (2001) e (2013); Cerrini (1991); Laffitte (2015); Laskaris (2016, con bibliografia).

<sup>20</sup> Halleux (1994: 154) scrive: «D'altra parte il *liber Sacerdotum*, ricettario tradotto dall'arabo prima del 1230, porta il titolo *Liber Johannis* nel ms BN lat 6514». Nel codice in questione, l'*incipit* del *Liber sacerdotum* non presenta alcun riferimento a *Johannes* e, come vedremo, l'*explicit* «finitus est sic liber Johan(n)is» può riferirsi a una qualunque delle diverse opere della raccolta eterogenea in cui a brani falsati compare anche il *Liber sacerdotum*. Quanto alla datazione della raccolta, si deve ricordare che solo alcune prescrizioni di questa figurano nell'opera di Arnoldus Saxo *De finibus rerum naturalium* (ante 1230), come poi nel *De mineralibus* di Alberto Magno, non tutta la raccolta.



delle medesime opere che si ripetono e intercalano si deve qui solo alla copia pedissequa di fascicoli e fogli semplicemente sciolti e in disordine, privi di legatura e rimandi reciproci. Situazioni di questo tipo sono assai comuni nella trasmissione di opere formate da prescrizioni o comunque da minime unità testuali poste in successione: si pensi all'intera tradizione di *Mappae clavicula* o alle *Compositiones*. Comunque, a riprova di quanto qui si sostiene, a ben guardare, il disordine testuale appena menzionato si estende ben oltre il limite dell'*explicit* con la sottoscrizione *Johannes* che conclude il testo edito da Berthelot come *Liber sacerdotum*, procedendo anche nelle pagine seguenti che lo studioso francese volle identificare come *Liber septuaginta Jo*. Si tratta di materiali erratici che vanno per mano dello stesso copista dell'opera precedente da f. 51v, col. II, a f. 58r, col. II, dove la scrittura termina in calce pagina con l'*explicit*: «Finito fit et gracia / me vel vel / Qui scribat. cum vivat / in Homodeus nomine». <sup>21</sup> Questo testo contiene, egualmente al primo spezzone pubblicato da Berthelot, lo stesso insieme di eterogenei materiali letterari di traduzione dall'arabo, <sup>22</sup> sezioni di *Mappae clavicula* e delle *Compositiones*, <sup>23</sup> che, come abbiamo visto, interpolano consistentemente anche il testo pubblicato da Berthelot come *Liber sacerdotum* che appunto precede questa sezione.

- L'attestazione «Finitus est sic liber Johannis» (f. 51r, col. II) è inclusa come una rubrica tra i titoli, scritta in inchiostro rosso, nella copia dei materiali eterogenei che per unica mano va da f. 41v a f. 58r. Riguardava con tutta probabilità solo una delle varie opere di questa casuale miscellanea e non è l'*explicit* della raccolta. È stata incorporata al testo durante l'approntamento del manoscritto, in seconda battuta, assieme ai titoli rubricati nel manoscritto parigino, sembrerebbe a opera dello stesso copista dell'Italia centro-settentrionale <sup>24</sup> che pose il proprio *explicit* a f. 58r in elegante composizione grafica, questa volta, ovviamente, in inchiostro nero: quello della copia del testo.

- In questa seconda sezione, probabilmente provenienti da una delle pagine terminali del volume che, sfasciolato e in disordine, diede origine a questa tradizione, compaiono i nomi di alcuni alchimisti, non casualmente in due spezzoni non consecutivi: Parigi, BnF, ms. Lat. 6514: *Psirius tentenus, Frater Pasinus parvus de Brisia, Frater predicator de*

<sup>21</sup> Seguono due fogli di altra mano con procedimenti sui sali (ff. 58v-59r) e altri tre fogli bianchi (ff. 59v-60v) fino all'*incipit* del «Liber Yeber (Geber) de summa collectionis complementi oculte secretorum nature. Prohemium perfectionis in arte» posto al principio di f. 61r.

<sup>22</sup> Ad esempio: «Hec est natura salis alobrot» da mettere in relazione a «Sal halbarot album est et sal acrum», Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, ms. 405, f. 156r (Thorndike-Kibre 1963: col. 1368). Un trattatello per la purificazione dell'azzurro di lapislazzuli è poi disperso nelle ultime carte. A ulteriore prova dello stato di disordine della copia, tratta da fogli sfasciolati, per una banale confusione l'ultima ricetta del testo della raccolta che precede l'*explicit* è esattamente il testo interrotto della prima metà del procedimento copiato un paio di fogli prima, destinato all'approntamento del *pastillus*.

<sup>23</sup> Ad esempio, il lungo capitolo *Memoria* di cui Corbett (1939) diede integrale trascrizione proprio da questo manoscritto.

<sup>24</sup> Nell'*explicit* dell'intera raccolta, a f. 58r, troviamo *finito* al posto di *finitus*.



Mantua quem dicebat Cabrielis, Lanfrancus de Verceis, Magister Iohannes de Actonibus, Ricardus de Pulua (f. 55v); Ortonellus filius quondam magistri Bonaventure de I'seo, Magister Iohannes (f. 56r); Frater Michael cremonensis de ordine remitano est alkimista, Ambrosius cremonensi, Magister Galienis scriptor qui utitur in episcopatum est alkimista (f. 58r).

Adottando ora lo stesso criterio utilizzato nello studio di Halleux (1994) per verificare il contesto generatore di opere e raccolte alchemiche, possiamo rilevare che la nostra raccolta (quella del ms. 6514 che contiene il *Liber sacerdotum*) si è formata o è transitata nell'Italia settentrionale ed è stata definitivamente composta almeno dopo il sesto decennio del XIII secolo. Vi si trovano infatti personaggi di Cremona, Mantova, Brescia, mentre «Michael cremonensis de ordine remitano» non può che riferirsi a un agostiniano di quella città, quasi certamente il Michele che vi fu priore confermato nel febbraio del 1259 e attestato ancora in quella comunità nel marzo 1261 e nel giugno 1262.<sup>25</sup>

Per riassumere, quindi, allo stato attuale degli studi si può ritenere che ciò che Berthelot pubblicò nel 1893 non sia che la prima parte di una semplice, acritica copia effettuata da un unico scriba dell'Italia centro-settentrionale, avendo per antigrafo un insieme sfasciolato di varie opere circolanti nello stesso ambito. Tale copia è da datarsi posteriormente al sesto decennio del XIII secolo ed è compresa tra i fogli 41v e 58r del manoscritto parigino. L'attribuzione a Johannes riguarda esclusivamente una di queste opere e l'identificazione dell'autore con Giovanni di Alessandria, reiteratamente sostenuta da Halleux (1994, 2001), sebbene molto suggestiva, non ha alcun concreto elemento per essere presa in considerazione.

### 3.2. Opere contenute nella disordinata raccolta che prende nome dal *Liber sacerdotum*

In un caso come quello che stiamo osservando,<sup>26</sup> in considerazione dei dati emergenti dal testo stesso, è più che lecito ora l'esercizio di un poco di *Quellenforschung*.

Una sommaria analisi del testo proposto da Berthelot come *Liber sacerdotum* permette di riconoscere un buon numero di prescrizioni ben note agli studiosi, che tuttavia non riguardano l'arte vetraria che invece è l'ambito operativo del *DVC*. In alcuni casi si tratta di antiche prescrizioni frutto di precoci traduzioni dal greco di testi che risalgono

<sup>25</sup> Gli Eremitani furono come tali approvati da papa Alessandro IV con la bolla *Licet Ecclesiae Catholicae* nel 1256. Dagli spogli notarili non risultano altri agostiniani di nome Michele a Cremona per oltre un secolo (Limonta 1983-1984).

<sup>26</sup> Riguardo alle differenti tipologie di presentazione dei testi scientifici nei manoscritti, già Thorndike (1946) poneva l'accento sul *composite manuscript* e sul suo valore. Recentemente, nell'ambito dei testi tecnici, abbiamo sintetizzato le modalità e conseguenti tipologie di formazione dei ricettari in Baroni-Travaglio (2016) e Baroni-Rinaldi-Travaglio (2018).

alla fine del mondo tardoantico. Queste ampie addizioni si sono certamente addossate al testo della nostra opera nel mondo latino, cioè dopo la traduzione del *Liber sacerdotum*, e facevano parte delle carte in disordine che fecero da antografo alla copia del manoscritto parigino. La loro presenza è infatti incorporata dall'unico scriba del codice nello specchio di scrittura, senza alcuna discontinuità o particolari segni distintivi. Nella maggior parte dei casi si tratta di piccoli gruppi di prescrizioni, pressappoco aventi la stessa quantità di testo, ricorrenti ritmicamente nell'intera sessione di copia tra i ff. 41v e 58r. In questi fogli sono contenuti entrambi i libri che Berthelot attribuì a *Johannes*, cioè il supposto *Liber sacerdotum* e il seguente *Liber Septuaginta Jo.* Ricordiamo che lo studioso francese, dopo aver trascritto quello che per lui era il *Liber sacerdotum*, così intitolò la seconda parte della sessione di copia (ff. 51v- 58r.) traendo 'Septuaginta Jo.' da un altro manoscritto ove pure compariva il testo incipitario 'Hoc est salis albaroth' (Thorndike-Kibre 1963: 601). Solo nella prima parte di questo insieme eterogeneo, come vedremo, è dispersa la *consecutio* dell'autentico *Liber sacerdotum*.

Iniziamo quindi la nostra analisi con due ben note opere che contribuiscono al disordine del testo, *Mappae clavicula* e le *Compositiones*, forse la parte più facilmente individuabile delle aggiunte al *DVC – Liber sacerdotum*. Riguardo a queste prime due opere, occorre ricordare che, a partire dal X-XI secolo, si presentavano prevalentemente in forma associata nei rami  $\alpha$  e  $\beta$  dell'intera tradizione di *Mappae clavicula* (Baroni-Travaglio-Pizzigoni 2018). Non è così una sorpresa che insieme abbiano contribuito all'interpolazione. Sembra comunque possibile che quanto conservato nel manoscritto parigino di questi due testi provenga da un'epitome oppure da una selezione di quella che era la loro piena associazione. Le prescrizioni presenti, infatti, appaiono prevalentemente con un testo manipolato e soprattutto riguardano i soli procedimenti di metallurgia. La disposizione delle aggiunte dovute a queste due opere coinvolge tutta la sezione di copia da f. 41v a f. 58r.

Oltre a questi antichi testi, risalenti a traduzioni latine anteriori al VI secolo,<sup>27</sup> altre opere sono presenti in questa sezione del manoscritto parigino quali fonti di interpolazione facilmente individuabili. Si tratta prevalentemente di traduzioni dall'arabo o di opere attribuite a illustri autori che scrissero in questa lingua.

Il *Liber LXX praeceptorum Aristotelis*<sup>28</sup> è presente con alcune prescrizioni nella

<sup>27</sup> Queste aggiunte sono riconosciute da Berthelot, che pure ne individuò la presenza sulla sola base dei manoscritti di Sélestat, Bibliothèque Humaniste, ms. 17 e Corning, Museum of Glass, ms. Phillipps 3715.

<sup>28</sup> *Liber de septuaginta* oppure *Liber septuaginta Aristotelis* (ma anche: *Liber alternationum LXX praeceptorum sive Liber divinitatis*, talvolta attribuito a Geber); inc. 'Laudes sint deo habenti gratiam et bonitatem et pietatem et misericordiam, qui donavit nobis rem quam non meruimus [...]'. Schmitt- Knox 76-77; Thorndike-Kibre (1963: coll. 16, 813); Thorndike (1929: 251-252).

parte terminale della raccolta, quella non pubblicata da Berthelot. L'opera, probabilmente provvista di titolo, generò nei copisti qualche confusione. Solo così sembra spiegabile la presenza di titoli come *Preciosus inter Septuaginta* (Berthelot 1893: n. 20), *Praeceptum inter LXX preciosum* (Berthelot 1893: n. 26); *Virgineum lac quasi extra LXX* (Berthelot 1893: n. 27); *Preciosa magni operis sententia inter LXX* (f. 45v; Berthelot 1893: n. 95); *Hoc est generale preceptum inter LXX de metallo et auro et ejus coctione* (Berthelot 1893: n. 101) per alcune prescrizioni tra l'altro non tutte appartenenti a quest'opera e scivolte nel testo della prima sezione.

Si deve a Lynn Thorndike l'identificazione di un'altra opera che concorrerà al disordine generale del nostro oggetto d'analisi: il *Liber secretorum Alchindi de compositione aquarum*. Scrive lo studioso americano a proposito di un manoscritto Vaticano (ms. Pal. 1328), evidentemente nutrendo qualche dubbio sull'organicità del testo proposto da Berthelot:

At fols 45v-48v is a text here attributed to Alkindi ("Incipit liber secretorum Alchindi de compositione aquarum...") but seeming to correspond to the first twenty-five paragraphs of what Berthelot printed as the *Liber sacerdotum* from Latin MS 6514 of the Bibliothèque Nationale, Paris (Thorndike 1936: 374).

Le prescrizioni numerate da Berthelot 2-25, infatti, costituiscono un corpo compatto che utilizza capelli e peli per ottenere attraverso vari processi, tra cui la distillazione, acque e olii di non chiaro utilizzo. Nel testo si trova un'unità di misura, il *metchal*, che traslittera e corrisponde all'arabo *mitqāl*,<sup>29</sup> vocabolo già attestato nel Corano, qui sempre con il significato generico di peso. L'unità ponderale fu assai diffusa nei domini islamici ed era certamente ben nota al traduttore dall'arabo che semplicemente ne produsse un calco.

Una questione assai più delicata riguarda la presenza di alcune delle prescrizioni del cosiddetto *Liber sacerdotum* di Berthelot negli scritti di Alberto Magno e Arnoldus Saxo (Draelants 1999). Si tratta di sentenze che questi stessi autori medievali attribuiscono a Ermete e che appartengono a un'opera il cui titolo figura anche nel nostro manoscritto parigino: *Dicta Hermetis. Rubrica* (f. 48r, col. II; Berthelot 1893: n. 150). Mentre le citazioni di Alberto Magno sembrano effettivamente prendere le mosse da un'opera così intitolata, coincidente sostanzialmente con testi effettivamente presenti anche nella rac-

<sup>29</sup> *Mitqāl* deriva dalla radice ل ق ث. Equivalenza a 60 grani d'orzo, pari ciascuno a 100 grani di senape. I suoi parametri metrologici, che si formano al principio dello stato islamico, si riferiscono invece al peso teorico e sembrano voler corrispondere alla moneta aurea circolante ai tempi del Profeta, passibile di scambio con il sistema bizantino, e che alcune cronache chiamano il '*mitqā* della Mecca'. Questa infatti equivaleva sostanzialmente al *solidus* bizantino. Il *mitqāl* subì nel tempo variazioni regionali. A seguito dell'espansione araba, è documentato dalla Spagna andalusa fino alle regioni del Corno d'Africa.

colta di *Liber sacerdotum*, Arnoldus Saxo sembra possedere una silloge ermetica assai più estesa. In questa, oltre alle medesime citazioni utilizzate da Alberto Magno e verosimilmente appartenenti all'opera intitolata *Dicta Hermetis*, figurano come invece tratte da un *Liber alchimiae Hermes* (recte *Hermetis*) anche altre prescrizioni. La raccolta utilizzata dall'enciclopedista germanico, infatti, comprendeva anche parti della *Tabula smaragdina*<sup>30</sup> e, cosa di estremo interesse per noi, l'intera tavola *Corporum efficacia* del *DVC*. Arnoldus Saxo ne offre la seguente versione abbreviata, che non riguarda più l'efficacia delle sostanze nel vetro, ma risulta adattata al discorso, generale e indefinito, relativo al *De effectibus minerarum* (V, 11).

Aurum quoque aureum colorem generat, nec ab igne corrumpitur.  
 Argentum quoque similitudinis sui, vel azuri, exhibet colorum, cum zemp (*recte*: semper) vires igneas pertimescit.  
 Es rubeum colorem, sed igne cogente vel aceto transit in virorem.  
 Plumbi vero potentia ruborem ignis asperitate semper acetum in album transmutatur.  
 Stagnum corporibus candorem subministrat, sed condempnat ferrum ruborem et nigredine.  
 Argentum vivum colorem album, sed non durat et per ignem in fumum evaporat.  
 Magnesia rubicundum, deinde candescit.  
 Lapis Alqueol, primo rubeum, post candidum, deinde vero celestem.  
 Tutia vero aureum colorem eri largitur.  
 Buenech (*recte*: Dueneg) in principio nitorem.  
 Almarcacida colorem croceum.  
 Alumen album et sicut cum alumine et lacea colorem vermiculum generat.  
 Almarcacide et plumbo idem est effectum, aliquantulum tamen efficacior.  
 Auri scoria, aureum colorem.  
 Argenti scoria argenteum facit.  
 Sal et almiçadir tincturas introrsum introducunt (*De floribus rerum naturalium*, V, 11).<sup>31</sup>

La tavola di Arnoldus Saxo, benché in diverso ordine e con manipolazioni, errori e varianti, si riconduce certamente alla medesima originaria traduzione latina della tavola che troviamo in *Liber sacerdotum*: discende, cioè, dalla prima traduzione latina del *DVC*.

Nella *consecutio* dei metalli e dei minerali la progressione di Arnoldus è addirittura più credibile di quella del prologo di *Liber sacerdotum* nel manoscritto parigino, rendendo più sicura l'ipotesi, peraltro fondata sulla gerarchia dei metalli in confronto alle pietre, di uno slittamento di frasi nel codice parigino che riguarda almeno le proposizioni relative a magnesia ed ematite.

<sup>30</sup> «Principium earum rerum et pater est Sol et mater Luna. Nutrix eius Terra est et portavit ista simul in ventre suo» (*De generatione minerarum*, V, 3). Sulle problematiche di questo breve testo si vedano Hèrmes (1994), Lindsay (1984: 194), Ebeling (2007: 49).

<sup>31</sup> Utilizziamo, in mancanza di altra edizione, il testo di Stange (1905), a cui abbiamo apportato, segnalandole, alcune ovvie correzioni. Per il titolo generale dell'opera adottiamo *De floribus rerum naturalium* e per la quinta sezione *De effectibus minerarum*.

In considerazione di quanto detto siamo così certi che:

- a) la traduzione del *DVC – Liber sacerdotum* sia anteriore almeno al terzo decennio del XIII secolo, cronologia sicura per l'opera di Arnoldus Saxo;
- b) il testo di questa traduzione a tale data viaggiasse associato ai *Dicta Hermetis* e ad altri testi con uguale attribuzione di autore quali, in tutto o in parte, la *Tabula smaragdina* in una raccolta citata da Arnoldus come *Liber alchimiae Hermes* (recte: *Hermetis*).

### 3.3. Antiche concezioni nella raccolta *Liber alchimiae Hermetis*

Proprio attraverso le concordanze delle citazioni di Arnoldus Saxo, Alberto Magno<sup>32</sup> e la raccolta del manoscritto parigino che contiene anche il *Liber sacerdotum*, possiamo, con discreta approssimazione, avvicinarci a quell'insieme di testi ermetici che veicolò la più antica diffusione del *DVC* nel mondo latino. In termini generali possiamo ritenere, in mancanza di altri dati, che il testo si diffuse nel mondo latino tra la metà del XII e il terzo decennio del XIII secolo proprio attraverso questa associazione, probabilmente dedotta interamente da una preesistente raccolta araba o forse semplicemente frutto dell'organizzazione del traduttore che assemblò varie opere attinenti a un tema principale.

La digressione sarà utile alla comprensione e all'inquadramento della prima ricezione del testo da parte degli studiosi della seconda metà del XII secolo, ma anche, se si dovesse propendere per un'unica traduzione di una raccolta già formata in arabo, del contesto di provenienza e di più remota pertinenza del *DVC*.

Abbiamo visto che la raccolta a cui attinge Arnoldus Saxo e che questo autore cita come *Liber alchimiae Hermes* (recte *Hermetis*) comprendeva alcune opere tra cui: i *Dicta Hermetis* (presenti nella raccolta di *Liber sacerdotum* con il proprio titolo e utilizzati ed egualmente così citati anche da Alberto Magno nel *De lapidibus*); la *Tabula smaragdina* o una porzione di questa (utilizzata da Arnoldus e Alberto Magno con una breve citazione della medesima sezione di testo); il *DVC – Liber sacerdotum* da cui Arnoldus prende la tavola *De corporum efficacia*.

Nel ms. BnF 6514 tutto ciò è conservato, praticamente con lo stesso titolo utilizzato da Arnoldus Saxo: ecco, finalmente, la raccolta ermetica a cui questo enciclopedista e Alberto Magno attingono. Infatti, in un antico indice del ms. BnF 6514 posto nella carta di guardia anteriore del volume, tutta la sezione contenente i testi disordinati di cui stiamo discutendo a cui è anteposta la breve opera *Liber Hermetis de alchimia* è indicata unitariamente sotto questo titolo.<sup>33</sup> Il *Liber Hermetis de alchimia*, che inizia a f. 39v, contiene

<sup>32</sup> Riguardo alla diversa citazione della medesima fonte da parte dei due enciclopedisti, resta plausibile spiegazione, comunque, che il differente riferimento della fonte ermetica da parte dei due autori sia dovuta al fatto che l'uno citi l'opera a cui attinge (*Dicta Hermetis*) e l'altro l'intera raccolta (*Liber Hermetis de alchimia*).

<sup>33</sup> L'incipit *Liber Hermetis de alchimia* presenta una vistosa iniziale miniata ed è preceduto da alcu-

una delle versioni della *Tabula smaragdina*<sup>34</sup> con commento incompleto e in disordine. A f. 41r del nostro manoscritto inizia il *Liber XII aquae* (incompleto); a f. 42v è posto il prologo del *Liber sacerdotum* (solo *incipit* e prologo). Come già notava Thorndike, seguono oltre venti prescrizioni del *Liber secretorum Alchindi de compositione aquarum* (incompleto); si trovano quindi cinque prescrizioni con rubrica di riferimento al *Liber septuaginta*, a cui subentrano senza soluzione di continuità altre di *Mappae clavicula*, che aprono definitivamente alla successione disordinata di carte, acriticamente copiate, di cui abbiamo detto più sopra. In queste sono i *Dicta Hermetis*, la tavola *De corporum efficacia* e tutto quanto citato dai due enciclopedisti del XIII secolo.

Certo nel disordine globale della sezione anche altre opere si sono aggiunte alla raccolta, ma tutte le citazioni dei due enciclopedisti del XII secolo trovano qui riscontro.

Un rapido confronto della citazione di Arnoldus Saxo con il testo della *Tabula smaragdina* di Platone da Tivoli ci conferma che proprio questa versione era quella della fonte ermetica utilizzata dall'enciclopedista.

Ecco il testo di Arnoldus Saxo nelle proprie varianti: «[...] Nutrix eius terra est et portavit ventus<sup>35</sup> simul in ventre suo» (*De Gen. Min.*, V, 9). Di seguito, invece, le varianti del testo della *Tabula smaragdina* proposte da Steele–Singer (1929: 490): «[...] Portavit illud ventus in ventre suo. Nutrix ejus terra est» (Platone da Tivoli); «[...] Ea ventus in corpore suo extollit, terra fit dulcior» (Ugo di Santalla).

Già Ruska (1926) si era soffermato sulle ragioni della differenza di traduzione presente nella versione di Ugo di Santalla, per cui è inutile qui un'ulteriore digressione. Ci basta ora appurare che la raccolta ermetica utilizzata da Arnoldus Saxo conteneva i testi ermetici noti come *Liber alchimiae Hermetis*, di cui una sezione o allegato erano i *Dicta Hermetis* e con i quali si presentava il *Liber sacerdotum*. Si ritiene (Steele–Singer, 1929) che le prime due opere siano state tradotte dall'arabo da Platone da Tivoli, attivo a Barcellona nel secondo quarto del XII secolo.

Lo studio delle associazioni ci riporta così all'opera dei traduttori operanti in Spagna nel XII secolo. Certo non possiamo sapere se Platone da Tivoli tradusse anche il *Liber sacerdotum*. Di fatto, nel prologo e soprattutto nell'*explicit* di quest'opera echeggiano temi che sembrano essergli cari: la *antiquorum scientia Philosophorum*, l'autorità della *romanorum assertio*. I *Dicta Hermetis*, poi, sembrano strettamente compendiari al nostro testo: in parte parlano di argomenti affini. Tuttavia, ciò non ci sembra sufficiente a

---

ni fogli bianchi. La sezione descritta nell'indice antico dei contenuti del manoscritto, sotto questo generico titolo, va quindi da f. 39r a f. 58r.

<sup>34</sup> Steele–Singer (1929). L'intero testo critico dell'opera viene prodotto dai due studiosi, che identificano la traduzione con quella di Platone da Tivoli. Una sezione dell'opera presenta la rubrica *Dicta Hermetis*.

<sup>35</sup> Recte *ventus ista* (Stange 1905).



un'attribuzione, soprattutto in un contesto su cui troppo poco sappiamo e che appare assai distante da noi. Accontentiamoci per ora di aver meglio circoscritto, più probabilmente in Spagna e nel XII secolo, l'esordio del nostro testo, che risulta da subito associato a un'importante traduzione ermetica che fu tra le prime a diffondere l'alchimia nel mondo latino e medievale.

Benché posta sotto l'egida di Hermes, la raccolta *Liber alchimiae Hermetis*, indipendentemente dal presunto autore, mostra alcuni elementi che svelano una concezione vagamente atomista.

A f. 45v del ms. Lat. 6514, infatti, in una serie di considerazioni sulle proprietà dello zolfo, troviamo «pori namque arcti sunt et solubiles». Se Berthelot proponeva di congetturare *solidati* (Berthelot 1893: n. 95)<sup>36</sup> per l'ultima parola, a noi interessa invece ora porre l'accento su *pori*, che in questo caso sta a indicare lo spazio vuoto tra le minime unità di materia. L'azione dello zolfo sui corpi può avvenire, quindi, non sul pieno della materia, ma attraverso il vuoto che separa gli atomi: i pori appunto. Nel caso dell'oro, infatti, la loro configurazione (*arcti sunt*) impedisce la penetrazione dello zolfo.

Segue questo paragrafo quella che sembra una teoria dei colori, relata agli stati della materia.<sup>37</sup> Quest'attenzione certamente documenta il passaggio o la formazione della raccolta in ambienti alchemici. È principalmente quest'arte a stabilire un nesso tra il colore delle sostanze trattate con il fuoco e gli stati della materia, raccogliendo e sistematizzando più antiche concezioni e alcuni aspetti o teorie delle dottrine mediche. In particolare, sono i testi a noi noti sotto lo pseudonimo dello Pseudo-Democrito del corpus alchemico greco tra i primi a sviluppare tali concezioni (Martelli 2011).

Il passaggio o la più probabile provenienza del *DVC* da ambienti dell'alchimia sembra confermarsi del resto in altra parte di questa raccolta ermetica; parte certamente già presente nella traduzione araba, anch'essa sospetta di ampliamenti all'originale ellenistico.

---

<sup>36</sup> La congettura suscita qualche perplessità. Potrebbe sembrare infatti possibile mantenere *solubili* in considerazione che, tra le qualità dell'oro, vi sia quella della scarsa reattività allo zolfo dovuta ai *pori namque arcti*, ma anche principalmente la duttilità e malleabilità connessa ai *pori solubili*. Le citazioni di Arnoldus e Alberto Magno portano però concordemente *indissolubili* (*De floribus*, V, 10; *De lapidibus*, IV, 6). Il problema sembra così nuovamente spostarsi verso l'impossibilità di sciogliere i pori da parte dello zolfo. *Solubiles* del ms. parigino avrebbe quindi subito la credibile caduta di 'in'. *Insolubiles* sembra perciò la soluzione più ovvia, del resto capace di concordare anche con l'interpretazione del senso offerta da Berthelot. Concezioni di questo tipo sono già in Empedocle, successivamente accolte e rielaborate da Democrito e intuibili in alcuni scritti alchemici pseudodemocritei.

<sup>37</sup> «Viror ex nigredine et croceae generatur; croceus item color ex albedine et rubore procedit. Viore igitur a nigredine retracto, croceus relictus est. Nam si croceus a candore derivatur, relinquitur rubor; item si croceum a viore derivas, nigredinem invenies. Rubore etiam a candore subtracto croceus relinquitur. Item in eodem candore et rubedo crocum pariunt. Item argentum vivum et sulphur adjuncta ruborem conferunt atque nigredinem. Aurum ergo decoctionis ad ruborem necessarie modicum assumit» (f. 45v). L'ultima frase è citata sia da Arnoldus Saxo che Alberto Magno.



In una serie di brevi annotazioni che potrebbero verosimilmente appartenere a glosatori o commentatori del testo base, troviamo: «Haec autem sunt idem quod lapis aureus, scilicet secundum alium auctorem idem quod capillus animantium. Ad alia quam me nequaquam declinet extimacio» (f. 45r.).<sup>38</sup>

Se *lapis aureum* rimanda al fine delle operazioni alchemiche e parrebbe comunque attribuibile a un contesto piuttosto tardo di quest'arte, non più ellenistico ma semmai arabo, *capillus animantium* richiede qualche spiegazione. Siamo in presenza di un assai verosimile errore di traduzione dall'arabo, operato da chi introdusse il testo nell'Occidente latino: a un fraintendimento del traduttore. In arabo *capillus* al singolare si può rendere con *shaear*.<sup>39</sup> Ma lo stesso termine significa anche 'Poesia' in senso generale e astratto. Perciò, piuttosto che 'un capello di ciò che dà vita', sarà qui necessario intendere la 'Poesia di ciò che anima', lo 'Spirito di ciò che anima'. Il passo in questione sembra una glossa<sup>40</sup> o comunque la nota di un commentatore, in un testo che potrebbe essere già interpolato, ma comunque documenta sicuramente il passaggio dell'opera negli ambienti alchemici di lingua araba. La glossa in questione proviene da un dettato in arabo: non in altro modo che con una imperfetta traduzione da quella lingua possiamo infatti considerare la resa di *capillus animantium*.

L'opera greca da noi convenzionalmente definita *De vitri coloribus* attraversò quindi certamente ambienti dell'alchimia araba e poi latina e si arricchì di accostamenti ed interpolazioni, che, se non individuate, rischiano di falsare la corretta lettura del testo e soprattutto del suo più accurato inquadramento storico.

### 3.4. *L'ambito originario. Il DVC greco ellenistico*

Si intravede in quanto appena accennato la possibilità di considerare, in maniera ora meno generica, l'esistenza di un testo inerente all'arte vetraria originatosi nel mondo ellenistico romano.

In primo luogo, diviene necessario evidenziare che una precettistica così complessa, costituita da quasi una sessantina di diverse colorazioni e ornamentazioni del vetro, più le preparazioni delle sostanze impiegate, esula dalle possibilità di essere frutto delle personali elaborazioni di un singolo individuo. Ci troviamo con grande probabilità di fronte a un autore che ha l'opportunità di raccogliere le prescrizioni di una grande tradizione manifatturiera di esperienza secolare. Come nel caso di Zosimo di Panopoli

<sup>38</sup> Letteralmente: «Queste cose sono lo stesso che la pietra dell'oro, cioè secondo un altro autore lo stesso che un capello degli esseri viventi. La stima in nessun modo volga ad altri che a me». La prima frase è citata anche da Arnoldus Saxo.

<sup>39</sup> رَعَش (shaear): 'capello', ma anche رَعَش (shaear): 'Poesia'. La Poesia (al shaear) رَعَش لا

<sup>40</sup> Come vedremo in seguito, nel ms. Additional 41486 della British Library di Londra il frammento fa parte del testo presentato come *Liber septuaginta (praeceptorum Aristotelis)* a cui viene addossato.

per quanto riguarda la metallurgia, dobbiamo credere che il nostro autore potesse aver accesso al sapere tecnico conservato negli ambienti sacerdotali egizi. A ciò si riferirebbe implicitamente, del resto, lo stesso titolo dell'opera.

Tuttavia, la connotazione del testo a noi pervenuto, che andrà anzitutto filologicamente vagliato, al pari delle opere ermetiche che lo accompagnarono, sembra di primo acchito vagamente affine a uno specifico ambito delle trattazioni ellenistiche di questo genere: quello della diffusa letteratura pseudo-democritea.

L'ambito di questa produzione è tanto vasto quanto complesso. Al momento ciò che a noi però interessa porre in risalto è che, precocemente, scritti che riallacciavano il sapere tecnico antico inerente all'arte vetraria alla figura di Democrito furono prodotti in ambito alessandrino e che alcuni di questi riguardavano proprio la colorazione di paste vitree.

Seneca, in un passo per noi di grande interesse, ricorda con riferimento a Democrito: «quemadmodum decoctus calculus in smaragdum converteretur, quam hodieque coc-tura inventi lapides in hoc utiles colorantur»,<sup>41</sup> descrivendo quindi una trattazione sulle gemme artificiali e sulla loro colorazione. Un'opera del genere circolava già così nel I secolo d.C. attribuita al filosofo di Abdera. La grande fama di Democrito aveva infatti suscitato nel tempo la nascita di una vasta produzione pseudo-epigrafica, in parte connessa nei suoi sviluppi agli ambiti dell'alchimia ellenistico romana, che ebbe uno dei suoi centri più importanti in Alessandria d'Egitto.<sup>42</sup> Non possiamo sapere se effettivamente il versatile studioso di fenomeni naturali si interessò all'arte vetraria. Diogene Laerzio tramanda l'esistenza di un trattato sui colori attribuito a Democrito e di un altro sulla pittura.<sup>43</sup> Sta di fatto che questa figura si prestava meglio di altre a rappresentare gli esiti di culture e mondi assai differenti tra loro, nel compendio delle diverse esperienze e avanzamenti tecnici. Un sapere ricondotto spesso, nelle frequenti epitomi, a una visione sinottica delle prescrizioni, di stampo enciclopedico, tipica del mondo ellenistico. Avevano caratterizzato infatti il filosofo e la sua scuola l'attenzione ai problemi posti dall'osservazione dei fenomeni naturali più vari, ma al tempo stesso anche la "simpatia" per la pluralità delle differenti culture e le diverse sapienze degli uomini.<sup>44</sup> Democrito aveva scritto praticamente su ogni versante dello scibile: facile addossare alla sua figura e ai suoi interessi generali

<sup>41</sup> *Epist. ad Lucilium*, XC, 30.

<sup>42</sup> Per una ricognizione sui testi alchemici pseudo-epigrafici si veda il capitolo *Les Alchimistes pseudonymes* in Berthelot (1885: 141-174).

<sup>43</sup> Diog. Laert., IX, 45-49. L'attestazione di questo autore è tardiva e tuttavia sembra far riferimento a classificazioni precedenti. È molto probabile uno scritto sui colori ancora inquadrato nelle tetralogie; meno sicuro quello circa la pittura slegato da queste ultime.

<sup>44</sup> In un frammento di Clemente di Alessandria (*Stromata*, I 15, 69), Democrito afferma: «Tra i contemporanei, io sono quello che ha percorso la maggior parte della Terra, facendo ricerca delle cose più strane; e vidi cieli e terre numerosissime; e sentito la maggior parte degli uomini dotti».

raccolte di osservazioni, prescrizioni, procedimenti legati alle speculazioni della fisica. Scritti pseudo-democritei sono attestati nel corpus dei trattati alchemici greci (Martelli 2011) e alcuni di questi appaiono anche in traduzioni in arabo o siriano.<sup>45</sup> Alcuni primi scritti alchemici sotto lo pseudonimo di “Democrito” datano probabilmente intorno al I-II secolo d.C. Infatti, oltre alla citazione di Seneca, questo autore è menzionato nel cosiddetto papiro di Stoccolma, databile tra la fine del III e i principi del IV secolo d.C. Paralleli di grande vicinanza al dettato delle nostre prescrizioni e, soprattutto, ai *Dicta Hermetis* sembrano potersi trovare in alcuni passi dello Pseudo-Democrito che conosciamo dal ms. Greco 2327 della BnF di Parigi (f. 27v).<sup>46</sup>

Come lo stesso autore del testo greco, anche il nostro discute di affinità o simpatia di alcune sostanze come di una qualità fisica della materia,<sup>47</sup> mostra vaghe concezioni atomiste, stabilisce stati della materia relativi al colore e soprattutto presenta attitudine a descrivere in modo pragmatico, scevro da interpretazioni alchemiche, la *corporum efficacia in vitri*. Riguardo alle colorazioni, constata che «omne colorum genus ex minera principalem ducunt originem» e ancora dichiara «ex hoc fonte rursum procedunt multiplices tingendi species» (ms. Lat. 6514, f. 41v).

Ciò che colpisce del *DVC* è l’elevato grado di rigore nella costruzione concettuale. L’oggetto della ricerca e trattazione dell’autore sono gli “effetti” delle sostanze nel vetro. Queste vanno però opportunamente preparate, cioè predisposte a sviluppare l’azione tintoria.<sup>48</sup> Entro queste due polarità si svolge il suo discorso, in una serrata consequenzialità che non concede spazio ad altro. Il focus sono le “cause”, quindi le sostanze, presentate nell’ordinamento delle proprie gerarchie: metalli, minerali nativi, sostanze artificiali di origine minerale. I colori interessano per quanto ne sono l’effetto. L’autore è talmente centrato sul tema dell’indagine che nemmeno una prescrizione spiega come si produca il

---

<sup>45</sup> Per dieci libri di uno Pseudo-Democrito nella tradizione siriana, si veda Berthelot (1893: tomi II, III, VII-XII). Alla vasta letteratura pseudo-democritea appartengono anche scritti come *Gli svaghi o Passatempi* (in greco *Paignia*), una breve collezione di formule magiche e alchemiche, giochi di illusione e prescrizioni mediche trasmessa da un papiro ora al British Museum. L’opera rappresenta un documento significativo della tradizione magica ellenistica. Attribuiti nel tempo da alcuni commentatori a Bolo di Mende (I sec. a.C.), seguace di Democrito, questi procedimenti sembrano richiamarsi piuttosto alla paradossografia e alla letteratura ermetica (Pseudo-Democrito 2019).

<sup>46</sup> A stabilire notevoli contatti con il mondo e le opere dello Pseudo-Democrito, noto attraverso la tradizione greca e siriana, sono una serie di brevissimi paralleli testuali tra i *Dicta Hermetis* e quest’ultima. Questa indagine richiederà uno studio specifico che esula ora dall’oggetto di questa ricognizione preliminare. Anzitutto sarà necessario stabilire il testo della raccolta ermetica e valutare bene la qualità e la coerenza di quella che a prima vista, come il titolo stesso dichiara, è una raccolta di *λόγια*. In secondo luogo, sarà necessario comparare questo testo alle testimonianze greche e siriane in nostro possesso. Infine, comprendere quando e con quali motivazioni i testi eventualmente riconosciuti come pseudodemocritei siano stati messi a commento compendiaro del *DVC*, cioè se in ambito arabo o latino.

<sup>47</sup> Parigi, BnF, ms. Gr. 2327, f. 166r.

<sup>48</sup> Da qui le *administrationes*.

vetro. Nessun cenno meritano gli aspetti produttivi o artigianali, né il contesto operativo. L'opera è assolutamente priva di ogni interpretazione alchemica o allegorica dei procedimenti descritti.

Il *DVC* appare così in linea con la prima fase dell'alchimia, appunto quella pseudo-democritea, ai cui testi pure sembra accompagnarsi fin dal suo apparire al Medioevo latino. Il suo autore, pur potendo accedere a un patrimonio secolare di esperienze probabilmente conservate in ambienti sacerdotali egiziani, è però formato e orientato da speculazioni della scienza greca.

### 3.5. Conclusioni (provvisorie) sul *Liber sacerdotum*

A conclusione di quanto detto, non possiamo comunque aspettarci di poter accedere a una fresca fonte di letteratura ellenistica. Ciò che osserviamo è il *DVC* trasmesso come *Liber sacerdotum* in quello che, molto probabilmente, è già un insieme tematico, il *Liber alkimiae Hermetis*. È questa raccolta che fa da cornice al testo che possiamo leggere e su cui dobbiamo ancora interrogarci a fondo.

Saranno altri strumenti a consentire maggior definizione della fisionomia della nostra singolare trattazione, così come solo il confronto con le altre versioni e traduzioni del *DVC* permetterà una migliore definizione dell'estensione dei contenuti del testo. Ora, nel suo esordio come *Liber sacerdotum*, il testo è in un insieme di brevi scritti in cui differenti nuclei afferenti alla lavorazione vetraria vennero tradotti e tramandati. In particolare, nel manoscritto parigino che lo ha reso famoso è in disordine e anche frammisto a brani di molte altre opere. Stante la situazione bisognerà fare una collazione dei numerosi testimoni, stabilendo un testo critico. Nello stesso tempo occorrerà chiarire meglio natura e profilo della raccolta ermetica nella quale si presentò il testo o insieme alla quale venne forse tradotto. Di questa sappiamo che conteneva: i *Dicta Hermetis*, di cui ora possiamo finalmente conoscere l'*incipit*;<sup>49</sup> *in toto* o in parte la *Tabula smaragdina*; una serie di ricette sui *lustris* metallici; *Ad pingendum vitreum vas*<sup>50</sup> e forse alcune prescrizioni su gemme artificiali e vetro.

Quasi certamente questa raccolta costituiva una sorta di commento, affiancando il *DVC* con testi di valore compendiaro. Non possiamo sapere con certezza in questo contesto quali furono le aggiunte che il nucleo originario, composto da una *tabula* sull'efficacia delle sostanze nel vetro con tutte le preparazioni inerenti, subì già in ambito di lingua greca, né quali interventi avvennero nel testo arabo. Il passaggio attraverso due diverse traduzioni può aver alterato, in misura non quantificabile, l'aspetto dell'opera. Il prologo

<sup>49</sup> «Dicta Hermetis Rubrica: Cum multi sint lapides quorum usus specialiter huic prodest negotio [...]» (f. 48r, col. II), assente in Thorndike-Kibre (1963).

<sup>50</sup> Prescrizioni 104-107 e 112-136 nella numerazione di Berthelot (1893).

e l'*explicit*, del resto, sono dichiaratamente manipolati da un narratore che introduce il tema dell'antichità delle procedure, risalenti al lontano contesto dell'Impero romano, e che quindi non è certamente l'autore della *tabula* e delle prescrizioni.

È poi possibile che le sequenze di prescrizioni per formare *lustris* siano state un'aggiunta a questa prima traduzione del *DVC*, avvenuta in ambito islamico. Cercare di rintracciare il testo arabo, o qualche suo derivato, sarà certo un dovere nello studio di quest'opera dalla tradizione complessa, che sembra attraversare circa due millenni di storia.

A giustificare concettualmente l'intera raccolta sembra comunque proprio la presenza del *DVC*. A questo si aggregano le prescrizioni dei lustris e di decorazione di vasi vitrei e a questo sembrano riferirsi buona parte delle sentenze, quasi lo commentassero.

L'origine ellenistica dell'opera, per ora, resta un'ipotesi credibile, neppure troppo infondata, ma che però necessita sicuramente di elementi più precisi e di almeno parziali riferimenti testuali prima di divenire piena certezza.

Circa questa produzione letteraria, comunque, ancora vale il giudizio di Berthelot:<sup>51</sup> la letteratura a torto o a ragione connessa a Democrito è di grande importanza: è infatti una delle vie che ci hanno tramandato le pratiche di lavorazioni e d'industria dell'antico Egitto.

#### 4. *DVC – Liber Administrationum* di al-Kindi

Il disordine di tradizione a cui il *Liber sacerdotum* fu precocemente sottoposto dovette generare perplessità e disappunto tra i lettori, come già era avvenuto per il copista del manoscritto parigino. Al momento di mettere le rubriche al testo, si colgono alcune sue incertezze, sottolineate da note di minuscola calligrafia poste a lato dello specchio di scrittura.<sup>52</sup> Alcune prescrizioni che gli risultano sospette, come abbiamo visto, sono segnalate con titoli che rimandano indistintamente al *Liber LXX*, indicando così, contemporaneamente, la provenienza e l'estraneità delle prescrizioni in questione.

Forse qualcuno avvertì la necessità di porre rimedio a un testo che ormai, probabilmente, assomigliava in molti manoscritti a un caotico ricettario. Qualcuno con altri mezzi intellettuali, biblioteca e competenze si dedicò a quella che vedremo essere una nuova edizione del testo. Con nuovi titoli e prologhi, posta sotto gli auspici di altri autori, la traduzione latina del *DVC* che si trova nel *Liber sacerdotum* e che ora potremmo chia-

<sup>51</sup> «Cette littérature pseudo-Démocritaine, rattachée à tort ou à raison à l'autorité du grand philosophe naturaliste, est fort importante: car c'est l'une des voies par lesquelles les traditions, en partie réelles, en partie chimériques, des sciences occultes et des pratiques industrielles de la vieille Égypte et de Babylone ont été conservées» (Berthelot 1885: 159).

<sup>52</sup> In alto, a f. 42v, 'Adossy duo', che si potrebbe forse interpretare come 'due senza titolo'. Alla medesima carta 'Rubrica credo bonam et firmam'.

mare *vetus*, fu riformata, ordinata e riorganizzata, quasi certamente alla luce di un nuovo confronto con un testo arabo.

Sotto nuove spoglie, quindi, il *DVC* si presentò al Medioevo europeo e questa volta prese il nome di *Liber administrationum* attribuito ad al-Kindi, mentre il seguente *Liber LXX* diventò, o forse meglio venne incorporato, sempre a opera dello stesso redattore, al *Liber septuaginta praeceptorum Aristotelis*.

In questa edizione del testo la *tabula* che presenta l'*incipit De corporum efficacia* viene posta all'inizio del testo, dopo il prologo, mentre le *administrationes*, le varie preparazioni delle sostanze, sono collocate a seguito in ordine gerarchico e con rubriche rinnovate. Mentre l'*explicit* delle *administrationes* resta incluso alla fine della preparazione della pietra pomice (Londra, British Library, ms. Additional 41486, f. 60r), il prologo presente nel *Liber sacerdotum* lascia il posto a un nuovo proemio che trasmette alcune precauzioni operative attribuite ad al-Kindi:

Incipit prologus in libro administrationis.

Ut ait Alquidius, haec disciplina quibusdam possessionis infert detrimentum et perturbat mentem, quibusdam vero opes multiplicat et quietem inducit. Si quid igitur insistetere velit huic negotio necesse est, ut tanquam procinctus, constanter invigilet ut deinde vasa vitrea multiplici colorum varietate irradiare peritus ex eisdem aliud noviter procreare. Aurum quidem ipsum dum fornaci inducit ab ipsius vapore et fumo summopere cavendum moneo. ... (v.n.l.) naribus propriis aliquotiens aut id genus ipso naturae videtur necessarium. Alioquin apoplexie dampna incurret. Colorum namque multorum huiusmodi confectio cum sit particeps sulfur, auripigmentum, argentum vivum principaliter recipit. Hiis ergo que conveniunt et que adversantur succintis prelibatis suscepti operis debitum absolvam (Londra, British Library, ms. Additional 41486, f. 56r).

Non c'è dubbio che il nuovo prologo sia modellato per il nostro testo, forse anche con l'intento di rafforzare l'attribuzione all'autore arabo. Vi si parla delle operazioni relative al colore dei vasi di vetro: «Vasa vitrea multiplici colorum varietate» e «Color namquam multorum huiusmodi confectio».

Parte dei *Dicta Hermetis*, in questa operazione, divengono come anticipato il *Liber septuaginta praeceptorum Aristotelis*. Se già l'associazione dei due testi, ancora sequenziali in alcuni manoscritti che contengono la versione riformata, è indicativa di una parentela tra le due opzioni del testo latino, altri elementi dimostrano, però, la precedenza del *Liber sacerdotum* rispetto al *Liber administrationum*.

Abbiamo visto il traduttore dei *Dicta Hermetis* interpretare *capillus animancium*, un passo oscuro del testo antografo arabo. Nel manoscritto Additional 41486 il testo diviene *lapis animantium*. Spariscono dal testo le misure ponderali e subentra una divisione in parti delle sostanze. Il testo viene fortemente ridotto con espunzione di tutte quelle rubriche che, forse, vengono considerate glosse, in particolare quelle relative alle *Compositiones* e a *Mappae clavicula*, anche se alcune di queste, quelle minori, restarono



sottotraccia a dimostrare l'avvenuta sottrazione.<sup>53</sup> In questa riduzione sembrano perdersi in alcuni testimoni parti importanti del testo legato alle vetrificazioni: la sezione sui *lustris* e soprattutto le precettistiche legate alla calcinazione delle sostanze che costituivano la terza sezione del testo originario.

Non sappiamo con certezza se l'autore di questa riforma poté utilizzare un esemplare in arabo del *DVC* come guida o raffronto, ma l'ipotesi sembra probabile. Certo è che mantenne come base del proprio lavoro il testo della *vetus*, riordinandolo drasticamente e correggendo o congetturando, con soluzioni minimali, alcuni luoghi della prima versione, per quanto ne rimaneva.

Il nuovo testo ebbe ampia diffusione in tutta Europa, tuttavia, la compresenza del *Liber sacerdotum* generò ibridi di contaminazione, come perlomeno appare da una prima sommaria analisi della tradizione. Le due opere certo potevano viaggiare a stretto contatto, come ad esempio appare dalla trascrizione di entrambe nel ms. Additional 41486. Nulla di più facile, quindi, che trovare *incipit* e testo del *Liber sacerdotum* attribuiti da alcuni manoscritti nella sola titolazione ad al-Kindi, così come porzioni di testo adespoti che sembrano a prima vista essere contaminazioni tra le due redazioni sopra descritte. Una parte del testo di *Liber sacerdotum* divenne, con il prologo, il *Liber coniunctionum* attribuito a Razi.

Nel XIII e XIV secolo siamo in un tempo in cui, per quanto riguarda il nostro genere di letteratura, la tradizione attiva e caratterizzante prende il sopravvento. Molti testimoni del *Liber sacerdotum* o della versione attribuita ad al-Kindi mostrano le tracce di manipolazioni e adattamenti legati alle singole attitudini dei copisti. Nel suo complessivo sviluppo il materiale letterario presente nel *Liber sacerdotum* diverrà *Liber de naturis colorum*, *Liber coniunctionum* (attr. Razi), *Liber administrationum* (attr. al-Kindi),<sup>54</sup> oppure si presenterà in estratti adespoti in manoscritti miscellanei.

Una situazione così complicata richiede grande prudenza e dettagliate ricerche su tutto il fronte della tradizione latina e, soprattutto, in rapporto a opere o raccolte ancora sopravvissute in lingua araba o in cataloghi a partire dal *Kitāb al-Fihrist* (Ibn al-Nadīm 2005).

È possibile che il contenuto del *Liber sacerdotum* rappresentasse la traduzione di una raccolta tematica in arabo, contenente opere di diversi autori: questa raccolta, divenuta latina, anche alla luce di confronti con altre opere arabe o cataloghi di queste, potrebbe

<sup>53</sup> Resta, ad esempio, nel testo dei *Dicta Hermetis*, ora confluiti nel *Liber septuaginta praeceptorum Aristotelis*: «Aematites est lapis que invenitur iuxta locum ubi sulphur nascitur» (Londra, British Library, ms. Additional 41486, f. 61r), coincidente con la voce del *Memoria* nelle *Compositiones*: «Lapis Emathitis nascitur iuxta locum ubi sulphur nascitur» (Lucca, Biblioteca Capitolare ms. 490, f. 220v, r. 1).

<sup>54</sup> Cambridge, Trinity College, ms. O.8.25, ff. 32-38r (1521 ca., ma la nostra sezione XIV sec.).



essere stata divisa e riordinata in tempi successivi, sempre comunque mantenendo alla base del dettato la prima traduzione del testo; oppure alcune opere che vi erano contenute vennero progressivamente riconosciute ed estrapolate per ciò che erano o si pensava che fossero.

L'attribuzione ad al-Kindi, però, se non provenne da un reale riscontro con un testo arabo che ne generò il riconoscimento dell'autore, è comunque particolarmente calzante. Abbiamo visto che il rapporto causa-effetto è l'elemento portante del *DVC*. Questo nesso era stato già individuato dagli atomisti (Leucippo, Democrito e seguenti), tuttavia, come si sa, fu sviluppato da Aristotele e a lui più comunemente associato. Al-Kindi è forse il più aristotelico di tutti gli autori e traduttori arabi: benché inquadrato in una cornice sostanzialmente neoplatonica, le citazioni dallo Stagirita costellano alcune sue opere. Autentica o presunta, l'attribuzione coglie le qualità contestuali del *DVC* e riconosce al 'Filosofo degli Arabi', ben conoscendolo, il grande merito della trasmissione delle riflessioni della filosofia di matrice greca.

Comunque sia, abbiamo visto che la *tabula* con *incipit* 'aurum itaque aureum generat colorem' e le *administrationes* relative alle sostanze ivi nominate sono assolutamente coerenti tra loro. Questa è la struttura fondamentale del *DVC*, che troveremo pressappoco con lo stesso dettato, privata o meno del prologo, smembrata e contesa, sotto altri titoli tra al-Kindi, Razi e altri, come Arnaldo di Villanova e Morieno.

Abbiamo anche osservato che parte della raccolta ermetica a cui il *Liber sacerdotum* viaggiava associato divenne, o appare incorporata in alcuni manoscritti a seguito di una "riedizione", al *Liber septuaginta (preceptorum Aristotelis)*. Di questo titolo sappiamo chi sia il traduttore, dove e quando sia stata condotto il lavoro: sarebbe opera di Gherardo da Cremona, di cui figura nell'elenco dei *socii*, al n. 65, come *Liber divinitatis de LXX*, attribuito a Geber<sup>55</sup> (Yābir ibn Hayān). Così, nuovamente, torniamo alla Spagna del XII secolo.

## 5. *DVC* – Liber de coloribus metallorum et petrarum (Rusticus)

Le colorazioni del vetro trattate nel *DVC*, in modo generale e di principio, potremmo dire descritte in modo scientifico, si adattano con estrema facilità a essere applicate in più contesti operativi. Se nelle più antiche versioni sono certamente riferite alla pasta vitrea, non così in un'assai importante trattazione, inedita e sconosciuta agli studiosi, che adotta il loro impiego nella vetrificazione di rivestimento ai fittili. Si tratta di un'ulteriore traduzione del *DVC*, che adatta il nostro camaleontico testo alla colorazione di vetrine

---

<sup>55</sup> *DBI* 2000, LIII, 625; Sudhoff (1914).

nella produzione ceramica e, in particolare, nella maiolica.

Questa volta possiamo conoscere il nome del traduttore e dedurre molte informazioni circa il contesto in cui si generò l'opera. Il testo è conservato in due manoscritti inediti: Torino, Biblioteca Nazionale, ms. 1195 (XVI sec.); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. 951 (XV sec.). In entrambi i casi si tratta di copie tardive di una raccolta di diverse opere e composizioni inerenti alla decorazione ceramica, che prese forma progressivamente nell'Italia meridionale nell'arco di tre generazioni.<sup>56</sup>

Mutila nel suo più antico testimone copiato a Napoli, o comunque in Campania (Pomaro 1991: 45-46), e oggi a Firenze, la raccolta è invece pienamente conservata nel manoscritto di Torino, dove è intitolata *Liber de coloribus diversarum rerum*. Un prologo fa da premessa a tutti i componimenti della raccolta: «Incipit Liber de coloribus diversarum rerum. Quoniam ex coloribus magna fit oculorum delectatio et ex quibusdam coloribus immensa procedit utilitas [...]» (f. 80r). Seguono un trattato di miniatura, *De coloribus qui ponuntur in carta* (ff. 80v-82v; Caprotti 2008, 2016);<sup>57</sup> *Alius liber de coloribus* (ff. 82v-83v);<sup>58</sup> *Ad vitra fundendum* (ff. 83v-85v);<sup>59</sup> *Alius liber de coloribus quem Rusticus transtulit* (ff. 86r-94v);<sup>60</sup> *Alius liber de coloribus metallorum et petrarum* (ff. 94v-113v).

Il *DVC* in questo insieme occupa quasi un intero libro appartenente al primitivo nucleo, il più antico, costituito dalle traduzioni effettuate da Rusticus di un'opera intitolata *Flos de coloribus* e del testo del *DVC*, che qui prende nome *Liber de coloribus metallorum et petrarum*. Eccone l'*incipit*:

Incipit liber metallorum et petrarum unde vasa figuli pinguntur, et qualiter metalla urantur et petre efficiantur, et quomodo misceantur et in vasibus mittantur. In primis dicatur de auro: sciendum est ergo quod aurum preciosius est omni metallo sic ergo prius de ipso dicendum est et ponendum in principio, sicut Rex et Dominus. Nullus enim dubitat quin ita sit, ideo confidenter faciamus sicut decet (ff. 94v-95r).

Il testo che segue è quello della *tabula* rammemorativa *De corporum efficacia* in una nuova traduzione latina, a cui si pospongono le quasi trenta prescrizioni di preparazione delle sostanze del *DVC*: 'Quomodo uruntur metalla et primo quomodo uritur aurum' (f. 95v).

All'*incipit* e prologo del testo segue senza soluzione di continuità la *tabula* rammemorativa che, per quanto riguarda le sostanze, appare costellata da traslitterazioni da

<sup>56</sup> La raccolta contiene circa quattrocentocinquanta prescrizioni di cui oltre quattrocento specificamente applicate alla decorazione ceramica e, in particolare, alla tecnica della maiolica. In quest'ultimo nucleo si distinguono tre generazioni successive rappresentate da Leo medicus, Rusticus ed Enricus Belle.

<sup>57</sup> *Inc.*: 'Color albus in carta fit de blaca distemperata cum albumine ovi [...]'.  
<sup>58</sup> *Inc.*: 'Recipe es ustum tritum aut cuprum [...]'.  
<sup>59</sup> *Inc.*: 'Ista est commixtio probata petre plumbi unde grisolitur colorem conficitur [...]'.  
<sup>60</sup> *Inc.*: 'Incipit flos de coloribus istius libri quos Rusticus transtulit [...]'.

una lingua semitica. È intuibile quindi un nuovo confronto con il testo arabo e una nuova traduzione:

Aurum facit colorem similem sui ipsius.  
 Argentum similiter colorem sue pulcritudinis et alboris reddit.  
 Aes facit viridem colorem.  
 Ceubel, id est nokas, id est scoria aeris viridem adducunt colorem.  
 Ferrum representat rubeum colorem.  
 Magnesia petra est unde in nigrum tingitur et nigrum colorem informat.  
 Marchesita citrinum facit colorem; si multum conflatum facit album  
 Sedine, id est ematites, facit colorem similem magnesiae.  
 Elaserab facit cineritium colorem; si multum conflatum facit nigrum.  
 Alkali facit album colorem et, si multum conflatum, nigrescit.  
 Alitmit, id est antimonium, facit nigrum colorem.  
 Tutia facit citrinum colorem  
 Eandalanice facit viridem colorem et fausirisis coloris.  
 Magnes, id est petra calaminaris que trahit ad se ferrum, glutinans omnes colores.  
 Sabelle falsis, vel satellae, id est alumen de faseolis marinis, ligat omnes colores.  
 Elezuar, id est azurum, facit suum proprium colorem similem sibi et mittitur cum auro semper.  
 Alachi, id est elbeset, facit album colorem.  
 Marnac facit colorem similem nubi vel plumbi.  
 Scebeleffar, id est alumen citrinum, facit colorem suum.  
 Catimia auri facit colorem auro similem.  
 Catimia argenti facit colorem similem argento.  
 Cingiafur, id est cinaprium, in quocumque colore mittitur, deformat; sed si mittitur cum tanto de alsereg, id est plumbo, meliorabitur et aufer sibi omnem neguitiam.  
 Kaibat facit omnem colorem album.  
 Calciar, id est vitriolum alfasca, facit omnem viridem colorem.  
 Sal armoniacum ligat omnes colores.  
 Tingar similiter, sulphur et auripigmentum et calx viva citata faciunt adustionem omnium metallorum.  
 Vitriolum ut catimia facit.  
 Calsiar alphasca facit viridem colorem.  
 Nunc dicamus de ustione unius cuiusque metalli (Torino, BN, ms. 1195, f. 95).

Anche senza entrare ora nei dettagli tecnici, si possono notare alcuni slittamenti e ripetizioni, come quella dell'ultima voce «Calsiar alphasca facit viridem colorem», che è ripresa da quella scritta cinque righe più sopra. Compagnano alcune altre sostanze nuove come *sabelle* o *satelle*, il fondente tratto dalle alghe dette *faseoli marinis*, che sembra sostituire l'*alumen iamenum* del *DVC – Liber sacerdotum*, ma il testo tradotto è quello del *DVC* arabo.

A dimostrazione dell'antica associazione del *DVC* al testo di altre prescrizioni destinate a produrre lustri metallici troviamo ora «Dictis ustionibus omnium metallorum et petrarum fricationibus, dicamus qualiter inde colores conficiantur» (f. 98r), che traduce le prescrizioni in questione, destinate alla decorazione con colori di effetto metallico o submetallico (detti nel lessico tecnico 'lustri').

Il *DVC* tradotto da Rustico con la sequenza dei lustri metallici termina qui, per lasciare posto all'inizio di altre brevi opere, sempre legate alla decorazione ceramica e alla

maiolica, semplicemente scandite dal titolo *Alia doctrina*.

Si può dire che in questa complessiva raccolta siano contenute e descritte tutte le fasi tecniche che segneranno la nascita e la diffusione della maiolica nel mondo mediterraneo: dalle tecniche di semplice invetriatura policroma a quelle della cosiddetta protomaiolica, fino al suo più pieno sviluppo nella maiolica vera e propria con raffinate policromie dipinte e numerosi lustri su smalto stannifero.

Nei vari testi della raccolta compaiono nomi di personalità che appartengono a una comunità ideale stanziata sulle coste del *Mare Nostrum*, tra loro interrelati attraverso vari tipi di rapporto: in primo luogo *Rusticus*, ma anche *Philetus*, *Enricus filius Belle*, *Leo medicus in Lucem* (Lucca), *Gallandus / Gualandus Planosus* (Pianosa), fino a un non meglio precisato *Heremita Avarus* ('àvaro', 'dalmata'). Vi sono poi costantemente citati i *Saracenos / Saracini*, cioè gli arabi di Sicilia. Questi personaggi sono tutti praticanti l'arte e sottoscrivono alcune prescrizioni (ad esempio: «ego Rusticus accepi et verum est»; «Et ego Enricus lavo eam sic»; «Color aureus quem Philetus probavit»; «Color viridis quem Leo medicus in Lucem sic indicavit nobis»).

L'orizzonte degli approvvigionamenti merceologici è quello di un mare aperto ai commerci. Per il solo materiale di vetrificazione ci si rivolge ai mercati: della Giordania («In Petris et provinciis»); della Grecia («Monte Craponis cum petris capronis pictiis»: Lemno), della Campania («invenitur Capuae et in litore maris»); del Veneto («in muro civitatis Verone»). Più volte viene nominato per il miglior approvvigionamento di stagno (*palarmum stannum*) il mercato di Palermo.

Molti elementi concorrono a farci ritenere che la complessiva elaborazione della raccolta sia avvenuta nella prima metà del XIII secolo. Anzitutto, la tecnica che viene descritta è ancora in una fase che vede l'affermazione di queste nuove tecniche su smalto stannifero come una novità spesso ancora convivente, e in modo talvolta confuso, con tecniche e pratiche più antiche. Nei materiali utilizzati per la vetrificazione, benché ci si rivolga anche all'area veneta, si usano i ciottoli dell'Adige, ma non si nominano mai quelli del Ticino, che saranno la principale e assai migliore fonte di approvvigionamento della Serenissima solo a partire dal secolo seguente. L'apertura mediterranea del traffico commerciale e i frequenti riferimenti a Palermo fanno intuire, come altri dettagli tra i quali l'attitudine a rivendicare il valore della traduzione, che questa meravigliosa apertura al mondo non sia troppo lontana dalla fioritura delle arti e delle scienze del regno di Federico II di Svevia.

In attesa di approfondimenti e ulteriori ricerche, potremmo datare così la formazione della raccolta nel suo primitivo nucleo all'epoca sveva o protoangioina e collocarne

l'origine nell'Italia meridionale.<sup>61</sup>

## 6. DVC – Libro de' colori de' metalli et de pietre

A un testo così diffuso in diverse forme e versioni, ma pur sempre in lingua latina, non poteva mancare, alle soglie dell'epoca moderna, un volgarizzamento. Così, in un codice ben conosciuto dagli studiosi del vetro (Mazzatinti 1888, 83; *Bollettino* 1963; Alessandrini 1978; Zecchin 1987), il ms. H 486 della Faculté de Médecine di Montpellier (XVI sec., ff. 31-37), troviamo la versione in lingua italiana della raccolta latina dei manoscritti di Torino e Firenze. Dopo *Ricette per far vetri colorati e smalti, havute in Murano, 1536*, che comprende circa le prime trenta pagine del manoscritto, segue il volgarizzamento di tutta la raccolta latina che include le opere tradotte da Rusticus: 'Incominza un libretto di diversi colori nominato' (i.e. *Liber colorum diversarum rerum*); ff. 38-43v: «Incominza un altro libro dei colori» (i.e. *Alius liber de coloribus*); ff. 48-58v: «Incominza lo flore de' colori di questo libro lo quale Rustico translato' (i.e. *Flos de coloribus istius libri quos Rusticus transtulit*); ff. 59-90, «Un altro libro de' colori de' metalli et de pietre» (i.e. *Liber de coloribus metallorum et petrarum*).

Il manoscritto ora a Montpellier proviene dalla Biblioteca Albani (Fossier 1980), a sua volta originatasi a Urbino, uno dei maggiori centri della produzione di maioliche in Italia. Non è un caso, quindi, che il volgarizzamento delle prescrizioni per invetriatura e decorazione dei fittili e maioliche si trovasse proprio in quella raccolta libraria. Già la copia del breve ricettario posto al termine del ms. 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna era destinata ad ambiti marchigiani<sup>62</sup> e in quella stessa provincia, qualche decennio dopo, Cipriano Piccolpasso scrisse, presumibilmente fra il 1556 e il 1562, *Li tre libri dell'arte del vasaiio*, il monumento trattatistico delle tecniche della decorazione in maiolica nel Cinquecento italiano.

Ma questo è l'inizio di un'altra storia: la storia della fortuna moderna del *DVC*, certo meno appariscente di quella medievale e da condursi metodologicamente più su dati indiziari che letterari. Una storia fatta di biblioteche e di lettori, di scambi intellettuali e commerciali, di viaggiatori e maestri vetrai e, soprattutto, di "alchimia del vetro".

<sup>61</sup> Già Caprotti (2008, 2016) data la più recente parte della raccolta tra la fine del XII e la prima metà del XIII secolo.

<sup>62</sup> Benché conosciuto come "Manoscritto Bolognese", il codice oggi presso la Biblioteca Universitaria di quella città venne compilato alla metà del Quattrocento da un assemblatore, che vi lasciò una nota in un foglio sciolto, relativa all'ambiente urbinato a lui contemporaneo (Muzio 2012). Alla fine della raccolta si trova: *Incipiunt diversi collores quibus vasarii utuntur pro vasorum pulcritudine, per ordinem dicendum*. Seguono prescrizioni sulla decorazione di vasi ceramici. Bologna, Biblioteca universitaria ms 2861, ff. 183 r-190, r.

## 7. Conclusioni

Abbiamo potuto sommariamente osservare la traiettoria che una credibile trattazione di epoca ellenistico-romana, appartenente con tutta probabilità alla vasta produzione di testi pseudodemocritei, ha compiuto attraversando il Medioevo latino. Il testo descrive quelle colorazioni del vetro vanto di una millenaria tradizione, che le aveva impiegate in paste vitree, *faïence*, gemme artificiali, smalti. Tuttavia, è un pensiero greco, attento alle cause e agli effetti delle sostanze, proiettato a indagare rigorosamente puntuali e peculiari aspetti della natura, a condensare questa tradizione operativa.

Senza la migrazione, la conoscenza e anche la parziale rielaborazione di testi come questo, non potremmo spiegarci, nel mondo islamico, le meravigliose produzioni di lustri metallici nelle ceramiche di molti centri produttivi della costa mediorientale e meridionale del Mediterraneo tra VIII e XII secolo, fino alle produzioni ispano moresche.

Quando, prima del quarto decennio del XII secolo, il monaco Teofilo<sup>63</sup> parla delle lastre colorate destinate all'esecuzione di una vetrata, propone di scegliere queste tra le casuali diverse colorazioni ottenute dalla lavorazione del vetro in forno. Ad esempio: «Quod si videris vas aliquod in croceo colorem mutari [...]»,<sup>64</sup> oppure «Si vero perspexerit quod se forte vas aliquod in fulvum colorem convertat [...]».<sup>65</sup>

Riguardo alla colorazione del vetro, in una povertà di conoscenze di questo tipo, solo la prassi del riutilizzo dall'Antico consente le migliori prestazioni:

Invenitur in antiquis edificiis Paganorum in musivo opere diversa genera vitri [...]. Invenitur etiam vascula diversam eorundem colorum quo colligunt [...] et faciunt tabulas saphiri pretiosas ac satis utilis in fenestris. Faciunt etiam ex purpura et viridi similiter. (Theophilus, *Diversarum artium schedula*, Lib. II, cap. XII).

Queste le procedure anteriori ai primi tre decenni del XII secolo nel più completo trattato di tecniche per l'arte del Medioevo latino, che dedica un libro intero alla lavorazione del vetro. Cosa intervenne perché da consuetudini di questo tipo, nell'arco di pochi anni, si passasse alle varie e sgargianti policromie delle vetrate delle cattedrali gotiche, alla *grisaille* argentifera e alla pittura con smalti su vetro? Certo sarebbe semplicistico pensare solo alla traduzione di testi tecnici; tuttavia, è innegabile che la traduzione di opere come la nostra abbiano fornito l'infrastruttura concettuale e tutta la scienza per un migliore inquadramento di questa problematica che si svilupperà, articolandosi, per tutto il Medioevo.

La valenza teorica e scientifica di opere come il *DVC* è così alta da consentire anche

---

<sup>63</sup> Adottiamo qui a seguito il testo di Hendrie 1847 con riferimento a libro e capitolo dell'opera di Teofilo, *Diversarum artium schedula*.

<sup>64</sup> Theophilus, *Diversarum artium schedula*, Lib. II, cap. VII.

<sup>65</sup> Theophilus, *Diversarum artium schedula*, Lib. II, cap. VIII.



la rapida ricaduta del testo e dei suoi contenuti in settori tecnici diversi. La traduzione-traslazione offerta da Rusticus ne è certo uno degli esempi migliori: dal principio generale e dalla pasta vitrea le colorazioni della nostra trattazione divengono la base stannifera e tutta la gamma di colori della nascente maiolica. Il trattato originario ora richiede integrazioni, dovute alla disponibilità di nuovi materiali ed esperienze. Entrarono nella tradizione del testo, o accostate a esso, le ceneri di piante alofite o di alghe in sostituzione del *natron* e affini quali fondenti e, soprattutto, la *zafera*, cioè il minerale che consente le meravigliose colorazioni blu di cobalto. Vi si introdussero inoltre, vive ed impresse nella tradizione, le glosse e le voci, le sperimentazioni e i nomi di greci, dalmati, latini, arabi e saraceni, e uomini venuti dal nord. Anche così il Medioevo raccolse i frutti della meravigliosa apertura alle scienze e alle diverse culture della troppo breve esperienza del regno di Federico II.

Cambiano i tempi, ma il bene della conoscenza non si perde. Alla fine di un mondo, quando altri già se ne scoprono, il nostro piccolo testo sarà ancora così utile e vitale da proiettarsi verso l'epoca moderna, dopo aver parlato in greco, arabo e latino, adottando anche la lingua dolce del Rinascimento italiano, avanti verso Murano e Urbino: sempre tra vetri e maioliche.

Sandro Baroni<sup>1</sup>, Paola Travaglio<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Fondazione Maimeri, Milano

<sup>2</sup>Ricercatore indipendente

## Bibliografia

- Albertini Ottolenghi, Maria Grazia, 1991, *La biblioteca dei Visconti e degli Sforza: gli inventari del 1488 e del 1490*, in *Studi petrarcheschi*, VIII, pp. 1-238
- Albertini Ottolenghi, Maria Grazia, 2001, *Codici miniati francesi e di ispirazione francese nella Biblioteca dei Visconti e degli Sforza nel Castello di Pavia*, in *La cultura dell'Italia padana e la presenza francese nei secoli XIII-XIV*. Atti del convegno (Pavia 11-14 settembre 1994), a cura di Luigina Morini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 281-299.
- Albertini Ottolenghi, Maria Grazia, 2013, *Note sulla Biblioteca dei Visconti e degli Sforza nel Castello di Pavia*, in *Studi di storia e cultura pavese in onore di Felice Milani*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria» CXIII, pp. 35-68.
- Alessandrini, Ada, 1978, *Cimeli Lincei a Montpellier*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 61, 285.
- Baroni, Sandro – Brun, Giulia – Travaglio, Paola, 2013, *Creation and colouration of stained-glass windows in Mediaeval literary sources: new perspectives on technical treatises dated between the 12th and 16th centuries*, in *Recent Advances in Glass, Stained-Glass, and Ceramics Conservation*, a cura di Hannelore Roemich e Kate Van Lookeren Campagne, Zwolle, SPA Uitgevers, pp. 133-140.
- Baroni, Sandro – Pizzigoni, Giuseppe – Travaglio, Paola, 2013, *Mappae clavicula. Alle origini dell'alchimia in Occidente. Testo, traduzione, note*, Il Prato, Saonara.
- Baroni, Sandro, 2016, *De clarea*, «Studi di Memofonte», a cura di Simona Rinaldi, 16, pp. 295-315.



- 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», a cura di Simona Rinaldi, 16, pp. 25-83.
- Baroni, Sandro – Rinaldi, Simona – Travaglio, Paola, 2018, *Formation, transmission and genres in the recipe books of art technology between the Middle Ages and the 18<sup>th</sup> century: new proposals for analysis and interpretation*, in *Contribution à une histoire technologique de l'art*, actes de journées d'étude de la composante de recherche PBC, INHA, site de l'HiCSA, a cura di Claire Betelu, Anne Servais, Cécile Parmentier, mis en ligne en septembre 2018, pp. 9-42.
- Baroni, Sandro – Travaglio, Paola – Pizzigoni, Giuseppe, 2018, *The puzzle of Compositions: a proposal for its reconstruction*, «Medioevo europeo. Rivista di filologia e altra medievalistica» 2/2, pp. 125-149.
- Beretta, Marco, 2004, *Between Nature and Technology: Glass in Ancient Chemical Philosophy*, in: *When Glass Matters. Studies in the History of Science and Art from Graeco-Roman Antiquity to Early Modern Era*, Firenze, Leo Olschki, pp. 1-30.
- Berthelot, Marcelin, 1885, *Les origines de l'alchimie*, Parigi, G. Steinheil.
- Berthelot, Marcelin., 1893, *Sur le Liber Sacerdotum, contenu dans le manuscrit latin 6514 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, «Journal des Savants», pp. 54-58.
- Berthelot, Marcelin, 1893, *La Chimie au Moyen Âge*, I, *Essai sur la transmission de la science antique au Moyen Âge*, Paris, Imprimerie Nationale, pp. 179-228.
- Caprotti, Gaia, 2008, *Il "Liber de coloribus qui ponuntur in carta": un trattato inedito di miniatura del XIII secolo*, «Quaderni dell'Abbazia di Morimondo» XV, pp. 67-101.
- Caprotti, Gaia, 2016, *Il "Liber de coloribus qui ponuntur in carta"*, «Studi di Memofonte», a cura di Simona Rinaldi, 16, pp. 196-231.
- Cavagna, Anna Giulia, 1989, *"Il libro desquaternato: la charta rosechata da rati". Due nuovi inventari della libreria visconteo-sforzesca*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria» XLI, pp. 29-97.
- Cerrini, Simonetta, 1991, *Libri dei Visconti-Sforza. Schede per una nuova edizione degli inventari*, in «Studi petrarcheschi» VIII, pp. 239-281.
- Corbett, James, 1939, *Catalogue des manuscrits alchimique latins. I. Manuscrits des bibliothèques de Paris*, Bruxelles, Secrétariat administrative de l'Union Académique Internationale, Palais des Académies, pp. 18-36, 294-309.
- D'Ancona Costa, Cristina, 1992, *Aristotele e Plotino nella dottrina di al-Kindi sul primo principio*, «Documenti e studi sulla tradizione filosofica medievale» 3/2, pp. 363-422.
- Diels, Hermann, 1992, *Die Fragmente der Vorsokratiker: Mit Nachtrag Von Walther Kranz*, Band II, Berlino, Weidmann'sche Verlagsbuchhandlung.
- Draelants, Isabelle, 1999, *La transmission du "De animalibus" d'Aristote dans le "De floribus rerum naturalium" d'Arnoldus Saxo*, in *Aristotle's Animals in the Middle Ages and Renaissance*, a cura di Carlos G. Steel, Guy Guldentops, Pieter Beulens, Lovanio, Leuven University Press (Medievalia Lovaniensia, Series I, Studia XXVII), pp. 126-158.
- Ebeling, Florian, 2007, *The Secret History of Hermes Trismegistus: Hermeticism from Ancient to Modern Times*, Londra, Cornell University Press.
- Fossier, François, 1980, *Nouvelles recherches sur la bibliothèque du Pape Clément XI Albani*, «Journal des savants» 1-2, pp. 161-180.
- Halleux, Robert, 1994, *L'alchimia*, in *Federico II e le scienze*, a cura di Pierre Toubert,

- Agostino Paravicini Bagliani, Palermo, Sellerio, pp. 152-161.
- Halleux, Robert, 2001, *La scienza bizantina e latina: la nascita di una scienza europea. L'alchimia nel Medioevo latino e greco*, in *Storia della Scienza*, IV, Roma, Enciclopedia Treccani (online sul sito [www.treccani.it](http://www.treccani.it)).
- Hendrie Robert, 1847, *An essay upon various arts, in three books, by Theophilus, called also Rugerus, priest and monk, forming an encyclopaedia of Christian art of the eleventh century*, London, Murray.
- Hermès Trismégiste, 1994, *La table d'émeraude et sa tradition alchimique*, préface de Didier Kahn, Parigi, Les Belles Lettres (Aux sources de la tradition).
- Ibn al-Nadīm, 2005, *Kitab al-Fihrist. Texts and Studies*, ed. Fuat Sezgin, Carl Ehrig-Eggert, Eckhard Neubauer, Francoforte, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University.
- Laffitte, Marie-Pierre 2015, *Da Pavia a Parigi, le alterne fortune dei manoscritti dei duchi di Milano*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra, a cura di Mauro Natale e Serena Romano, Milano, Skira, pp. 41-45.
- Laskaris, Caterina Zaira, 2016, *La biblioteca dei Visconti e degli Sforza nel Castello di Pavia: gloria di una dinastia*, in *Pavia visconteo sforzesca. Il Castello, la città, la Certosa*, Milano, Skira, pp. 37-43.
- Limonta, Maria Teresa, 1983-1984, *Gli Eremitani di S. Agostino a Cremona: documenti nell'Archivio di Stato di Milano (1249-1340)*, Tesi di Laurea, Università Cattolica Del Sacro Cuore, Milano, A.A. 1983-1984.
- Lindsay, Jack, 1984, *Le origini dell'alchimia nell'Egitto greco-romano*, Roma, Ed. Mediterranee.
- Martelli, Matteo (a cura di), 2011, Pseudo-Democrito, *Scritti alchemici, con il commentario di Sinesio. Edizione critica del testo greco, traduzione e commento* (Textes et Travaux de Chrysopoeia, 12), Parigi: SÉHA, Milano: Archè.
- Mazzatinti, Giuseppe, 1888, *Inventario dei manoscritti italiani delle biblioteche di Francia*, III, Roma, Presso i principali librai, p. 83.
- Muzio, Francesca, 2012, *Un trattato universale dei colori: il ms. 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna*, Firenze, Olschki.
- Pellegrin, Élisabeth, 1955, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan, au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Marcel Didier (Publications de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 5).
- Pellegrin, Élisabeth, 1969 *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan. Supplément avec 175 planches*, Firenze, Olschki
- Pomaro, Gabriella, 1991, *I ricettari del fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Inventario*, Firenze, Giunta Regionale Toscana; Milano, Editrice Bibliografica.
- Pormann, Peter E. – Adamson, Peter, 2012, *The Philosophical Works of al-Kindi*, Oxford, Oxford University Press (Studies in Islamic Philosophy).
- Pseudo Democrito, 2019, *I Passatempi*, a cura di Guglielmo Ruiiu, Milano, La vita felice.
- 1963, *Recette du verre coloré d'après le manuscrit H 486 de la Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier*, «Bolletino ufficiale della stazione sperimentale del vetro», VII, n°3, pp. 11-12.
- Robinson, Maureen, 2003, *The History and Myths surrounding Johannes Hispalensis*,

- «*Bulletin of Hispanic Studies*», 80/4, pp. 443-470.
- Ruska, Julius, 1926, *Tabula Smaragdina: ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur*, Heidelberg, C. Winter (Heidelberg Akten der von Portheim-Stiftung 16).
- Ruska, Julius, 1936, *Studien zu den chemisch-technischen Rezeptsammlungen des "Liber Sacerdotum"*, «Quellen und Studien zur Geschichte der Naturwissenschaften und der Medizin», V, pp. 83-125.
- Schmitt, Charles B. – Knox, Dilwyn, 1985, *Pseudo-Aristoteles latinus. A Guide to Latin Works Falsely Attributed to Aristotle Before 1500*, Londra, The Warburg Institute.
- Singer, Dorothea Waley – Anderson, Annie, 1928-1931, *Catalogue of latin and vernacular alchemical manuscripts in Great Britain and Ireland: dating from before the 16. century*, Bruxelles, Lamertin.
- Steele, Robert – Singer, Dorothea Waley, 1928, *The Emerald Table*, «Journal of the Royal Society of Medicine», pp. 485-501.
- Steinschneider, Moritz, 1904, *Die europäischen Übersetzungen aus dem Arabischen bis Mitte des 17. Jahrhunderts*, Vienna, Gerold
- Sudhoff Karl, 1914, *Die kurze 'Vita' und das Verzeichnis der Arbeiten Gerhards von Cremona, von seinen Schülern und Studiengenossen kurz nach dem Tode des Meisters (1187) zu Toledo verabfaßt*, «Archiv für Geschichte der Medizin» Bd. 8, H. 2/3, Franz Steiner Verlag., pp. 73-82.
- Thorndike, Lynn, 1936, *Alchemical Writings in Vatican Palatine and Certain other Continental Latin Manuscripts*, «Speculum» 11/3, pp. 370-383.
- Thorndike, Lynn, 1946, *The problem of the composite manuscript*, in *Miscellanea Giovanni Mercati*, v. 6, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 93-104.
- Thorndike, Lynn – Kibre, Pearl, 1963, *A Catalogue of Incipits of Mediaeval Scientific Writings in Latin*, Cambridge MA, Mediaeval Academy.
- Tolaini, Francesca, 2004, "De tinctio omnium musivorum": technical recipes for glass in the so-called "Mappae Clavicula", in *When Glass Matters. Sciences and Crafts facing Glass from Graeco-Roman Antiquity to Early Modern Era*, a cura di Marco Beretta, Firenze, Olschki, pp. 300-312.
- Travaglia, Pinella, 1999, *Magic, Casuality, and Intentionality. The Doctrine of Rays in al-Kindi*, Firenze, Sismel.
- Travaglio, Paola, 2016, *De vitri coloribus: a treatise on glass or pottery working and colouring*, in *Sources on Art Technology. Back to Basics*, Proceedings of the sixth symposium of the ICOM-CC Working Group for Art Technological Sources Research (Amsterdam, 16-17 June 2014), a cura di Sigrid Eyb-Green *et al.*, Londra, Archetype Publications, p. 138.
- Wellmann, Max, Bolus of Mendes, 1921, *Die Georgika des Demokritos*, in *Abhandlungen (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Philosophisch-Historische Klasse)*, n. 4.
- Wellmann, Max, 1928, *Die φυσικά des Bolos Demokritos und der Magier Anaxilaos aus Larissa*, I, in *Abhandlungen. Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Philosophisch-Historische Klasse*, n. 7.
- Wüstenfeld, Ferdinand, 1877, *Die Übersetzungen Arabischer Werke in das Lateinische seit dem XI. Jahrhundert*, Göttingen, Dieterich'sche Verlags-Buchhandlung.
- Zecchin, Luigi, 1987, *Vetro e vetrai di Murano*, Venezia, Arsenale.



## **Guido Bigarelli a Modena: nuove riflessioni e un'aggiunta.**

**ABSTRACT:** Da oltre un decennio l'intervento di Guido Bigarelli e della sua bottega è stato riconosciuto in un nucleo di sculture monumentali del duomo di Modena. Il passaggio dello scultore, lombardo di origine, e la cui carriera si svolge per il resto interamente in Toscana, nella città emiliana, ha arricchito il suo percorso di un segmento significativo, che non è ancora stato interamente risolto né in un'ottica individuale, alla luce, cioè, dell'evoluzione stilistica del maestro, né dal più ampio punto di vista dei legami, familiari e professionali, che univano i maestri campionesi e i cantieri da questi condotti nel corso della prima metà del XIII secolo. Nel novero di tali imprese rientra a pieno titolo quella dei portali della cattedrale di San Martino a Lucca, teatro della *leadership* di Guido Bigarelli per circa un ventennio (ca. 1238-1257). Una piccola aggiunta al catalogo modenese dello scultore offre ora lo spunto per riprendere le fila di una riflessione che tenta di comporre la sua parentesi settentrionale entro la più ampia cornice della sua carriera artistica.

**ABSTRACT:** It's been over a decade that the intervention of Guido Bigarelli and his workshop has been recognized in some monumental sculptures of Modena cathedral. The passage of the sculptor, Lombard of origin, and whose career is otherwise entirely Tuscan, in the Emilian centre, has enriched his path with a significant portion, which has not been entirely resolved yet, nor in an individual perspective, meaning in the light of the master's stylistic evolution, nor from the more complex point of view of the familiar and professional links that bounded the Campionesi masters and the building sites they led during the first half of the thirteenth century. The portals of the Cathedral of San Martino in Lucca, which have seen Guido Bigarelli's leadership for about twenty years (ca. 1238-1257), are thoroughly included in this category. A small addition to the sculptor's catalogue in Modena offers now the opportunity to resume the lines of a reflection that tries to compose his northern-italian journey within the broader frame of his artistic career.

**PAROLE-CHIAVE:** Guido Bigarelli, Modena, San Geminiano, Maestri campionesi, Scultura campionesa, Scultura del XIII secolo, Romanico toscano, Romanico emiliano

**KEYWORDS:** Guido Bigarelli, Modena, San Geminiano, Campione masters, Campione masters' sculpture, XIII century sculpture, Tuscan Romanesque, Emilian Romanesque

La presenza di Guido Bigarelli<sup>1</sup> sul cantiere duecentesco della cattedrale di San Geminiano a Modena è da ormai più di un decennio un dato acquisito agli studi. Al maestro e alla sua bottega sono stati attribuiti in modo convincente il *Cristo Redentore* (fig. 1), collocato al centro del registro superiore della facciata, e i due arcangeli, situati al colmo degli spioventi del tetto, alle due estremità est e ovest (figg. 2-3).<sup>2</sup> Entro questo piccolo ma significativo *corpus* modenese di Guido, coerente e ben caratterizzato in direzione di un linguaggio scultoreo ormai autonomo,<sup>3</sup> deve rientrare anche l'antefissa raffigurante due teste maschili barbute entro arcate, conservata presso il Museo Lapidario del Duomo, ma proveniente dall'imposta del quarto arco-diaframma della navata centrale, che immette allo pseudotransetto, sul lato nord, dove è attualmente sostituita da una copia (fig. 4).<sup>4</sup> I due busti, seppure giudicabili a fatica, dato il grave stato di consunzione superficiale in cui versano, anticipano in una versione semplificata ma potente i caratteri della prima produzione lucchese di Guido Bigarelli, che, come si sta per dire, è da ritenersi immediatamente successiva: il riferimento è, in particolare, alle teste di apostoli dell'architrave del portale centrale di San Martino (fig. 5). I tratti generici, privi di una precisa connotazione iconografica, dei due personaggi, consentono di identificarli come profeti o forse – come a Lucca – apostoli. Ciò che più colpisce di questi rilievi è la saldezza della concezione plastica, di grande impatto espressivo seppure abbreviata in forme quasi stereometriche. Proprio la semplicità, quasi corsiva, nella conduzione, permette di cogliere con più efficacia i caratteri essenziali della concezione dei volumi espressa dallo scultore:

<sup>1</sup> Allo scultore, originario di Arogno (allora parte della diocesi di Como, oggi comune svizzero della diocesi di Lugano) e attivo prevalentemente in Toscana, tra Pisa, Lucca e Pistoia, è dedicata la tesi dottorale di chi scrive (Corio 2019).

<sup>2</sup> Cavazzini (2008: 622-623). Nella direzione di Guido Bigarelli si era già spinto Renzo Grandi (1984: 556), proponendo per il suo «Maestro del Redentore» confronti con gli artefici campionesi del Cristo Benedicente e della Presentazione al Tempio di Ferrara e con le sculture bigarelliane del pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, seguito in questo da Fantini (1999a) e (1999b), Franzoni (1999). A conclusioni simili, in direzione dell'attribuzione a Guido Bigarelli delle sculture di Modena, in particolare del *Redentore*, era giunto nel 2005, in modo indipendente, anche Saverio Lomartire, a cui si devono gli interventi più recenti sul tema (Lomartire 2010a: 23-24; Lomartire 2010b: 140; Lomartire 2013: 402).

<sup>3</sup> Il maggiore impegno profuso nella figura del *Redentore*, senza dubbio la più rilevante per posizione e significato, e le condizioni di conservazione assai precarie delle altre due statue, interessate da integrazioni piuttosto estese, non impediscono di cogliere la fondamentale unitarietà stilistica di questo insieme, la cui paternità deve essere riconosciuta a Guido Bigarelli, al di là dell'eventuale intervento di collaboratori: per il *san Michele*, in particolare, Guido Tigler (2009: 934) pensa all'intervento del Maestro di san Martino, collega di Guido a Lucca, autore dei rilievi con storie del santo titolare della cattedrale. Non è escluso che costui abbia potuto accompagnare il maestro sul cantiere campionesi di Modena, ma sono piuttosto incline a credere che egli non si sia allontanato da Lucca nel corso degli anni Trenta del Duecento, quelli in cui, come si dirà, è da immaginare la stagione modenese di Guido. In quegli stessi anni, a partire dal 1233, si avviava il cantiere dei portali di San Martino, e sembra plausibile che il Maestro eponimo abbia operato nella congiuntura tra la stagione di Guidetto (il suo scalpello si coglie già in alcune teste degli ordini superiori di loggette della facciata) e la susseguente fase bigarelliana dei portali.

<sup>4</sup> La prima registrazione del pezzo è in Trovabene (1984: 25) e porta una datazione al XII secolo, rettificata in Fantini (1999a) alla fase campionesi del secolo successivo.



si notino il trattamento di barbe e capelli, a onde larghe e piatte, rigonfie, l'espressione grave e attonita degli sguardi, rimarcata dal piombo delle pupille, la forma caratteristica delle ossa frontali pronunciate, al di sotto delle quali i bulbi oculari incassati ingenerano ombre profonde ai lati della radice del naso, il trattamento rigido e compendioso del panneggio: un alfabeto che si ritrova con sorprendente aderenza alla base dei rilievi lucchesi, sovrascritto ma non contraddetto dal solerte lavoro del trapano che interviene in modo pervasivo a suscitare più sottili e finite modulazioni chiaroscurali. I valori plastici espressi in questi busti appaiono travisati nelle due teste collocate in corrispondenza di due degli archi-diaframma della navata meridionale (figg. 6-7), che dunque non possono considerarsi parte dello stesso insieme, come un po' sbrigativamente è stato fatto:<sup>5</sup> qui la dilatazione dei volumi, pure evidente, non è dominata né compresa, tanto che, per la caratterizzazione dei volti, lo scultore è costretto ad affidarsi a linee incise e grafismi che soccorrono nella definizione di piani altrimenti piuttosto incerti. L'affinità tipologica dell'insieme, il posizionamento che le dichiara giocoforza parte di uno stesso programma, perfino il ripetersi di taluni stilemi (si veda il trattamento della barba del personaggio più anziano) prescrivono certamente di assegnarle tutte alla medesima stagione scultorea; i rilievi del transetto sud, tuttavia, dovranno senz'altro rimanere fuori dal catalogo di Guido Bigarelli.

Uno dei maggiori problemi dell'intervento di Guido a Modena concerne gli aspetti di cronologia, assoluta e relativa: determinare una forbice temporale plausibile per l'esperienza modenese dello scultore, infatti, è vitale non soltanto al fine di comprendere lo sviluppo delle fabbriche della cattedrale di San Gimignano, ma altresì a leggere correttamente lo sviluppo del linguaggio dell'artista e il suo percorso, tuttora disseminato di zone d'ombra. A questo proposito gli studiosi si dividono tra chi ritiene di situare le sculture di Modena negli anni Trenta,<sup>6</sup> scorgendovi dunque la fase aurorale della carriera del maestro, e chi, al contrario, le pospone agli anni Cinquanta, a coronamento del suo cammino di artista.<sup>7</sup> A suffragio del primo scenario, e cioè dell'idea che le cose modenesi debbano situarsi in un momento precoce della carriera di Guido Bigarelli, concorrono elementi desumibili dall'analisi della fase campionesa del cantiere di San Geminiano, dati documentari che gettano luce sulle tappe biografiche dello scultore e, soprattutto, fattori di stile.

Per il cantiere campionesa del duomo non si conoscono appigli certi di datazione.

<sup>5</sup> Fantini (1999c), Fantini (1999d).

<sup>6</sup> Tigler (2009: 935).

<sup>7</sup> Cavazzini (2008: 624-625); Ascani (2014: 277 nota 9).

A questa fase si devono ricondurre, per quanto riguarda le parti esterne dell'edificio, l'interpolazione del registro inferiore della facciata di Wiligelmo (aggiunta dei portali laterali e conseguente riposizionamento di due delle quattro lastre con storie del *Genesi*), l'apertura del rosone e l'erezione dello pseudotransetto. Proprio il grande rosone campionesese è in stretta correlazione con il *Redentore* (e dunque, chiaramente, anche con le restanti sculture bigarelliane di Modena) se si considera, come ha fatto di recente Sonja Testi, che la chiave dell'arco di scarico, inserito nella muratura al fine di praticare l'apertura del rosone, coincide fisicamente con il supporto della statua<sup>8</sup> e non vi è ragione di credere che esso sia stato predisposto molto prima e in via indipendente dall'approntamento di quest'ultima, tanto più che al nesso fisico, necessario, se ne sovrappone uno eminentemente simbolico: la grande statua del *Cristo benedicente* in mandorla assurge a suggello del completamento di un'impresa che, date le dimensioni dell'apertura, possiede al di là di ogni dubbio caratteri di eccezionalità.<sup>9</sup> Le evidenze materiali, dunque, parlano esplicitamente in favore dell'idea di legare l'intervento di Guido Bigarelli a Modena alla fase campionesese della facciata, sulla quale, tuttavia, non disponiamo di saldi puntelli di datazione. Si è ormai concordi nel posporre la forbice cronologica proposta inizialmente da Géza De Francovich (fine XII secolo-inizi del XIII);<sup>10</sup> tuttavia le proposte, parallelamente a quanto avviene per il passaggio di Guido Bigarelli, oscillano ancora tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta.

Arturo Carlo Quintavalle collocava l'intera stagione campionesese di Modena tra il 1160 e il 1230, idea non più accettabile, come dimostrano, tra le altre cose, i due documenti del 1244, di cui tra poco si dirà, e riteneva l'apertura del rosone direttamente conseguente all'erezione delle volte all'interno della navata, che accecando le finestre del cleristorio avrebbe determinato la necessità di una grande apertura in facciata.<sup>11</sup>

Tra le prime ipotesi argomentate in materia è la proposta di Roberto Salvini, basata sulla comparazione tra tre esempi precoci di rosoni di facciata, sperimentati dai maestri campionesi nelle cattedrali dell'Italia padana: San Zeno a Verona, San Geminiano a Modena e San Vigilio a Trento. Del rosone veronese si conosce l'autore, quel maestro Brioloto di cui si hanno notizie tra il 1189 e il 1226:<sup>12</sup> Verona si può dunque assumere quale prototipo della tipologia, espressa infatti in forme elementari, che andranno incontro, nei due

<sup>8</sup> Testi (2013: 129 nota 144).

<sup>9</sup> Indicazioni sulle modalità di apparecchiatura della facciata in funzione dell'apertura del rosone si trova in Valenzano (2000: 106-107).

<sup>10</sup> De Francovich (1952: 62).

<sup>11</sup> Quintavalle (1965: 2, 6).

<sup>12</sup> Su Brioloto e i connessi problemi della scultura veronese del Duecento si vedano Cuppini (1972); Mellini (1995); Lucchini (2004); Musetti (2011); Musetti (2013); Musetti (2015).

esempi successivi, a più complesse rielaborazioni. Al capo opposto del percorso si trova il rosone di Trento, che Salvini ipotizza della metà del XIII secolo, nel quale è evidente l'influsso dell'esempio modenese nell'impiego degli archi intrecciati, ancora sconosciuto a Verona. Ne consegue che il rosone di Modena, da considerarsi intermedio, dovrà collocarsi tra il 1220 e il 1230 circa.<sup>13</sup> Che tra il rosone di Verona (il primo esempio del genere in Italia), quello di Trento (nel quale si tramanda l'iconografia veronese della "ruota della Fortuna", calcata su esempi francesi e del tutto inusuale al di qua delle Alpi) e quello di Modena esista una connessione, appare fuor di dubbio.<sup>14</sup> L'idea che il rosone di Modena sia un prodotto degli anni Trenta riceve, poi, una significativa conferma, nel discorso di Salvini, da un elemento di comparazione interno al cantiere campionesse della cattedrale, ingiustamente trascurato negli studi successivi: il confronto, cioè, tra uno dei capitelli del registro superiore del protiro della Porta Regia (fig. 8) e un capitello del protiro del portale maggiore (fig. 9), che dovette sostituire un più antico elemento wiligelmico andato distrutto proprio a causa dell'inserimento del rosone in facciata. Il secondo è una corsiva semplificazione, in volumi essenziali, delle forme sperimentate nel primo, dove si era proposta l'idea originale delle due teorie sovrapposte di foglie carnose ordinate a colpo di vento e percorse da una nervatura centrale orizzontale.<sup>15</sup> Verosimilmente, tra modello e copia non dovettero trascorrere molti anni, e per la Porta Regia possediamo un termine *ante quem* sicuro al 1231, data di uno statuto comunale che ne regolamentava l'apertura.<sup>16</sup> Si aggiunga che il prototipo per capitelli di questo tipo, nei quali spira una modernità d'oltralpe, estranea alla tradizione padana, è da inseguire a molti chilometri di distanza, sulle tracce delle maestranze cistercensi di San Galgano, dove si vede in opera un esemplare concepito in forme simili (fig. 10): se si accetta la cronologia proposta per la prima fase edilizia dell'abbazia tra il 1218 e il 1230, i conti tornano.<sup>17</sup> Riandando alle analogie tra le sculture della Regia e quelle del rosone, esse si possono estendere all'impiego del motivo a rosetta e all'impianto analogo dei fogliami di acanto nel fregio capitellare della porta e nei capitelli del rosone: elementi che si spiegano, certo, per la via dell'imponente portato post-antelamico che accomuna la tradizione scultorea emiliana, e che dunque non appaiono indizi altrettanto stringenti, ma che non per questo dovranno passare sotto

<sup>13</sup> Salvini (1966: 168-170), in cui si rettifica l'idea, espressa in precedenza e in effetti poco credibile, di collocare il rosone di Trento in anni immediatamente successivi al termine *post quem* per l'avvio del cantiere della cattedrale, il 1212, e dunque tra il 1215 e il 1220 (Salvini 1960-1961: 24-26).

<sup>14</sup> Nella stessa direzione si è espressa recentemente Giovanna Valenzano (2000b: 194, 222 nota 68).

<sup>15</sup> Salvini (1966: 167, tav. 204 a-b).

<sup>16</sup> Testi (2013: 19).

<sup>17</sup> Nazzaro (2003: 345-346). Il che, tra l'altro, corrobora l'idea secondo cui nel programma della Regia si esplica una fitta rete di nessi che univa, in quel momento, le officine campionesi a quelle toscane, espressa da Sonja Testi nel suo lavoro dottorale (Testi 2013).

silenzio.

Tra i fautori di una cronologia più tarda, Saverio Lomartire ha proposto una convincente scansione delle diverse fasi costruttive della facciata, chiarendone la cronologia relativa,<sup>18</sup> e facendone slittare la datazione verso la metà del secolo. Lo studioso, tuttavia, conferma il parere di Renzo Grandi circa «una certa precedenza cronologica» del *Redentore* sulle cose pistoiesi di Guido Bigarelli (i rilievi del pulpito di San Bartolomeo in Pantano, la cui realizzazione è da collocare tra gli estremi temporali forniti dalle due epigrafi ad esso collegate, vale a dire tra il 1239 e il 1250)<sup>19</sup>. Ma se si accetta l'idea che le sculture poste al di sopra del rosone, tanto quella realizzata *ex novo* (il *Redentore* bigarelliano) quanto i reimpieghi (gli evangelisti wiligelmic), siano state messe in opera contestualmente ai lavori per l'apertura del rosone stesso, idea che Lomartire non contraddice, proprio la «precedenza» del *Redentore* sulle sculture pistoiesi sconsiglia di condensare tutti e tre gli episodi (rosone, *Redentore*, pulpito di San Bartolomeo in Pantano) alla metà del secolo.

Per una datazione agli anni Cinquanta propende anche Laura Cavazzini,<sup>20</sup> evidenziando giustamente come il già citato documento del 1244, nel quale si tessono le lodi del massaro Ubaldino per aver promosso l'avanzamento delle fabbriche della cattedrale,<sup>21</sup> non possa costituire un termine *ante quem* per l'intera stagione campionesa di Modena: la miglior prova di ciò è il rinnovo del contratto a Enrico da Campione, stipulato nello stesso anno.<sup>22</sup> Ciò, tuttavia, non vieta di ritenere l'impresa del rosone comunque anteriore a tale data, così come l'idea secondo cui successivamente al pulpito annesso al pontile della cattedrale negli anni del massaro Bozzalino (1208-1225),<sup>23</sup> e in particolare dopo la morte di Ottavio da Campione, non siano presenti, a Modena, artefici in grado di portare a compimento commissioni scultoree di rilievo,<sup>24</sup> e che proprio da tale mancanza scaturisca la necessità di «andare in cerca di un vero scultore in grado di ripetere i successi del pulpito», e la conseguente chiamata di Guido Bigarelli, non implica necessariamente che tra il pulpito e il *Redentore* debba essere trascorsa una generazione: nulla impedisce

---

<sup>18</sup> Lomartire (1992: 74), Lomartire (2015: 158-159). Prima di lui già Grandi (1984b) non escludeva una cronologia più tarda rispetto alla proposta di Salvini, mentre Autenrieth (1984: 244), seguito in Lorenzoni-Valenzano (2000), propendeva per una soluzione intermedia, datando il rosone tra il 1230 e il 1244, ed ascrivendolo tra le opere che valsero al massaro Ubaldino (in carica 1230-1263) le lodi contenute nel documento del 1244 (Archivio Capitolare di Modena, II, 11, cc. 215-216, trascritto in Tiraboschi 1795, *Cod. Dipl. DCCCXXIV*: 23-24).

<sup>19</sup> Sul pulpito si veda principalmente Tigler (2001); sulla vicenda del suo reimpiego in età moderna e della successiva anastilosi è in corso di pubblicazione un breve contributo da parte di chi scrive.

<sup>20</sup> Cavazzini (2008: 624-625).

<sup>21</sup> Il testo del documento è trascritto in Dondi (1896: 143-144).

<sup>22</sup> Archivio Capitolare di Modena, II, 11, cc. 215-216, trascritto in Lomartire (1992: 79).

<sup>23</sup> Su cui si veda Lomartire (2015).

<sup>24</sup> Opinione già espressa in Grandi (1984: 556).

di pensare che il passaggio di testimone possa essere avvenuto in tempi più ravvicinati, tanto più che Ottavio muore in un momento anteriore, non si sa di quanto, al 1244, data a cui l'eredità della sua bottega risulta già affidata ai fratelli Giacomo e Alberto e al figlio Enrico.

Oltre a elementi legati agli sviluppi delle fabbriche duecentesche di San Geminiano, anche una riflessione sulle tappe biografiche di Guido Bigarelli, così come ce le presentano i documenti, concorre a rendere plausibile l'idea che l'esperienza modenese debba situarsi in un momento precoce della sua carriera. Procedendo a ritroso, ci si accorge che le testimonianze d'archivio per gli anni Cinquanta, vale a dire gli ultimi della vita dello scultore (che muore nel 1257), lo vedono impegnato tra Lucca e Pistoia, con una notevole continuità di menzioni: l'8 marzo 1252 Guido è a Lucca, dove affitta da Bonaventura di Vezio un corpetto metallico; il 3 giugno dello stesso anno, sempre in Lucca, confessa un debito di dieci lire, mentre in ottobre è a Pistoia, con i discepoli Luca e Giannino, dove riceve il pagamento dagli operai di San Iacopo per quindici giornate di lavoro a diverse parti della cattedrale e per la riparazione del fonte battesimale; il 3 marzo 1253 Guido è nuovamente a Lucca, dove è testimone di un atto rogato in San Martino e riceve un prestito che sarà restituito il 25 marzo del 1254; la menzione successiva è di tre anni più tarda, il 21 aprile 1257, data a cui il maestro riceve un prestito; del suo impegno sul cantiere dei portali di San Martino ci informa l'ultima menzione di Guido Bigarelli in vita, successiva di appena una settimana: il 28 aprile 1257 lo scultore è testimone di un atto rogato a Lucca *apud locum ubi marmi laborantur*.<sup>25</sup> L'unica possibile finestra temporale per un viaggio a Modena in questo decennio si colloca quindi tra il 1254 e il 1257: tuttavia, è difficile immaginare che il *magister* abbia scelto – e gli sia stato accordato il permesso – di allontanarsi da Lucca, città dove era ormai stabilmente affermato, proprio in uno dei momenti di maggior fervore sul cantiere dei portali della cattedrale, di cui aveva la conduzione, per farsi carico delle fatiche e dei rischi di un viaggio di non poco impegno, oltretutto per un uomo ormai non più giovane. Andando indietro al decennio precedente, le menzioni documentarie in Toscana erano state assai più rade (il 26 novembre 1244 il maestro si obbliga a restituire una somma di denaro, e solo quattro anni più tardi, il 5 agosto 1248, ritorna la menzione di un maestro Guido, plausibilmente identificabile con il Bigarelli, testimone di un atto nella canonica di San Martino),<sup>26</sup> il che consentirebbe di situare con

<sup>25</sup> Le signature dei documenti citati sono, rispettivamente: Archivio Capitolare di Lucca (da ora in poi ACL), *LL*, 26, c. 29; ACL, *LL*, 27, c. 82; Archivio di Stato di Pistoia, *Opera di S. Jacopo*, 373, c. 16v; ACL, *LL*, 27, c. 38v; ACL, *LL*, 28, c. 76v; ACL, *LL*, 31, c. 5v; ACL, *LL*, 31, c. 4 (trascritti in Guidi 1929: 219-220, 223-224; Bacci 1910: 33-35; Supino 1916: 11 nota 2).

<sup>26</sup> ACL, *LL*, 18, c. 113v; ACL, *LL*, 22, c. 94 (in Bacci 1910: 30-31; Guidi 1929: 219).

più agio la parentesi emiliana in questi anni, che però, non dimentichiamolo, sono anche quelli in cui Guido porta a termine due delle commesse più importanti della sua carriera, il pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia (1239-1250) e il fonte battesimale del battistero di Pisa (1245), che presuppongono entrambe un impegno pluriennale. Gli anni Trenta, al contrario, restano il momento migliore per immaginare il passaggio di Guido Bigarelli da Modena. Del maestro non si sa nulla fino al 1238, quando compare in due menzioni separate tra loro di pochi mesi a Barga (21 agosto) e a Lucca (5 novembre).<sup>27</sup> Non soltanto, dunque, niente assicura del fatto che Guido si trovasse in Toscana già prima di queste date, ma esiste almeno un indizio del contrario: nel documento lucchese il maestro concede in prestito una somma di denaro in *veneziani grossi*, la stessa valuta di cui risulta in possesso pochi mesi prima, il 9 agosto, anche maestro Lombardo, il figlio di Guidetto,<sup>28</sup> e che anteriormente alla metà del secolo suona esotica anche per le tavole di cambio lucchesi, pur con il loro giro d'affari internazionale. Il che lascia spazio per supporre un viaggio dei due colleghi nei territori della Repubblica di Venezia, ipotesi ancora da vagliare, ma che sembra aprire in direzione di una stagione settentrionale di Guido Bigarelli, che potrebbe aver compreso un passaggio da Verona, oltretutto l'esperienza di Modena, tra il termine del suo percorso di formazione e i primi anni della sua piena maturità, vale a dire proprio tra il 1230 circa e il 1238.

Che i fatti possano essersi svolti in questi termini sono testimonianza eloquente anche i dati di stile.

I rilievi veronesi di Brioloto, con il loro classicismo austero e bizantineggiante, presentano affinità non generiche con la scultura di Guido Bigarelli, tanto da indurre a ritenerli, a fianco degli autorevoli esempi che un manipolo di maestri greci aveva lasciato a Pisa agli inizi del secolo, tra i possibili testi di formazione del giovane Bigarelli. La figura virile barbata del rosone di San Zeno<sup>29</sup> (fig. 11) si dimostra affine alla prima fase della scultura bigarelliana tanto nella tecnica quanto nello studio complessivo della figura. Il trapano usato in funzione decorativa in barba e capelli, le pupille piombate, la sicura impostazione dei volumi che relega il tratto grafico dello scalpello a brani limitati, accuratamente selezionati, sono componenti che si ritroviamo con sorprendente aderenza nel volto della figura di Verona così come in quello del *Redentore* di Modena. Il panneggio secco e compendiario che soltanto nelle parti terminali della veste fa qualche conces-

<sup>27</sup> Archivio Arcivescovile di Lucca (AAL), *Decanato di S. Michele*, 1238 agosto 21 (in Guidi 1929: 217-218); ACL, *LL*, 11, c. 257v. Il documento lucchese del 1238 costituisce una nuova acquisizione per gli studi su Guido Bigarelli, su cui si rimanda a Corio (2018).

<sup>28</sup> ACL, *LL*, 11, c. 235 (in Guidi 1929: 217).

<sup>29</sup> Sulla basilica di San Zeno e il suo rosone si vedano principalmente Valenzano (2000b); Musetti (2013).



sione a un piegheggiare più morbido, cadenzato secondo ritmi dei quali Guido si imporrà in seguito con maggiore disinvoltura, e che nella figura del *Redentore* appaiono ancora *in nuce*; una certa dilatazione delle masse, che apparenta la figura di Verona ai due arcangeli modenesi, a loro volta legati, dal punto di vista tipologico, a esempi veneziani;<sup>30</sup> infine, la corrispondenza di alcuni elementi accessori, come il suppedaneo disadorno che, tanto a Verona quanto nel Cristo di Modena, proietta in primo piano i piedi nudi della figura. L'essenzialità di questo dettaglio è un tratto peculiare, che ha un antecedente nel *Cristo benedicente* del già citato pulpito di Ottavio da Campione, annesso al pontile del duomo,<sup>31</sup> che rimane un confronto ineludibile per il *Redentore* di Modena (fig. 13). A ben vedere, tuttavia, ciò che lega le due opere è la ripresa di un insieme di elementi esteriori, piuttosto che una convinta adesione al medesimo linguaggio: ritornano, nel *Redentore* di Guido, la posa pressoché identica (con uno scarto evidente soltanto nella posizione della mano che impartisce la benedizione, nella quale Guido dichiara, per la prima volta, una presa di possesso sull'indagine della terza dimensione che darà i suoi risultati più alti nel Cristo della lunetta di Lucca), i dettagli della coperta del Libro replicati mimeticamente, così come le baccellature dell'aureola e l'orchestrazione del panneggio. Ma quel tanto di ruvido naturalismo campionesese, pure avvertito e replicato (si noti, ad esempio, la manica che si arrotola sull'avambraccio del *Redentore*, così come avviene per il Cristo del pulpito e parimenti nel generico soggetto del rosone di Verona), non dovette toccare intimamente le corde di Guido, già in quel momento instradato sul filone del classicismo ellenizzante:<sup>32</sup> la lezione dell'ambone campionesese di Modena è nel *Redentore* ancora, soprattutto, imposizione di un modello iconografico, da cui con tutta evidenza non si poteva prescindere,<sup>33</sup> e anche questo porta a supporre che all'arrivo di Guido quel testo fosse ancora relativamente fresco; lo stesso modello, a cui malgrado tutto Guido sembra tributare lungo tutta la propria carriera un'aura di *auctoritas*, apparirà più consapevolmente meditato, a posteriori, negli apostoli dell'architrave del portale maggiore di San Martino a Lucca, nel pulpito di Pistoia, e ancora in alcuni dettagli delle storie di san Regolo (figg. 14-15).

Naturalmente, il *Redentore* di Modena deve essere raffrontato con la produzione

<sup>30</sup> Tigler (2009: 934 nota 273); Dorigo (1999).

<sup>31</sup> Impianto simile si ritrova nel *Redentore* del catino absidale della cattedrale di Fidenza (proveniente forse dalla lunetta del portale), il quale a sua volta intrattiene con il Cristo di Modena notevoli affinità nel potente impianto volumetrico, nel trattamento dei panneggi, semplificati e fortemente direzionali, nella resa di capelli e barba (fig. 12). Sulle sculture di Fidenza si vedano De Francovich (1952: 375-376); Quintavalle (1969: 126); Quintavalle (1990: 137-140). La datazione dell'opera, proposta da Arturo Carlo Quintavalle agli anni Novanta del XII secolo, in stretta relazione al cantiere antelamico di Borgo San Donnino, si potrebbe posticipare al primo quarto del secolo successivo.

<sup>32</sup> Era già stato notato come colui a cui si dava ancora il nome convenzionale di Maestro del Redentore «mostra d'aver recepito il sostrato più esplicitamente classicista della tradizione campionesese, stimolato anche da esempi d'arte sontuaria e da modelli paleocristiani.» (Fantini 1999a, sulla scorta di Grandi 1984: 556).

<sup>33</sup> Cavazzini (2008: 623).

toscana di Guido Bigarelli al fine di tentarne la sistemazione all'interno del percorso dello scultore. Le maggiori analogie si rilevano con San Bartolomeo in Pantano a Pistoia: al confronto tra il volto del *Redentore* modenese e quello di uno dei Re Magi o del *Cristo al Limbo* del pulpito di San Bartolomeo, già segnalate negli studi di Renzo Grandi e Laura Cavazzini, si possono aggiungere quello con il san Giuseppe dello stesso pulpito o con l'arcangelo di San Michele in Cioncio (che ho proposto di datare agli anni 1246-1252), nella stessa Pistoia, scultura che condivide con il *Redentore* lo stesso rigore, sebbene lo studio del panneggio sia ormai avviato su ricerche più chiaroscurali (figg. 16-20). Lo scarto, invece, appare maggiore rispetto ai testi più maturi della produzione di Guido, vale a dire le Storie di San Regolo del portale destro di San Martino, da ritenersi le ultime cose a cui lo scultore poté mettere mano, con ogni probabilità al tempo della sua ultima menzione lucchese. In particolare, si nota l'assenza, a Modena, di una ponderata rielaborazione dei modelli bizantini di Pisa, presente invece nelle ultime cose di Lucca, che il maestro dovette conquistarsi soltanto a seguito del soggiorno pisano compiuto negli anni della sua piena maturità: quelli, cioè, della realizzazione del fonte. A Modena è evidente, al contrario, una compattezza volumetrica che è in fondo ancora quella di Guidetto, seppure portata a ben più aulici esiti: nel suo *Redentore* Guido professa le rigidità ed il vigore, l'insistita, radicale coerenza linguistica di uno scultore giovane ma già pienamente conscio dei suoi mezzi, che manifesta la sua adesione a modelli (il portato classicista della tradizione campionesa, e forse anche degli avori ottoniani da più parti tirati in causa nella valutazione del suo linguaggio) fortemente sentiti e fatti propri, ma non ancora del tutto riformulati: è questo ciò che avvertono Renzo Grandi, quando parla di «testo di grande rigore stilistico», di «algida, ma attenta e ben calibrata concezione», di «calibro formale potente», non a caso in «non trascurabile anticipo» sui rilievi pistoiesi, che gli appaiono «svigoriti»,<sup>34</sup> e Saverio Lomartire, che, similmente, vede nelle sculture modenese una «tanto più intensa attitudine espressiva» rispetto a Pistoia.<sup>35</sup> Di certo, le riflessioni in chiave nettamente evolutiva vanno temperate tenendo in conto i diversi registri linguistici di cui Guido si dimostra capace, evidentissimi nello iato che separa il freddo rigore degli apostoli di Lucca, anch'essi un testo precoce, dalla quasi concitata distensione delle storie pistoiesi: la compostezza iconica del *Redentore* di Modena si motiva anche per questa via,<sup>36</sup> senza, comunque, che ciò costituisca un dato a sfavore della sua precedenza sulle cose toscane.

La precocità del soggiorno modenese di Guido può essere dedotta anche giudican-

<sup>34</sup> Grandi (1984: 556, 558).

<sup>35</sup> Lomartire (1992: 77).

<sup>36</sup> «l'assenza di "cordialità e facilità narrativa" sono implicite nel soggetto stesso del *Cristo in maestà*» (Cavazzini 2008: 622, citando Renzo Grandi).

done gli echi che lasciò nella sua produzione successiva. Si è già accennato alla rimediatazione sull'ambone campionesese negli apostoli dell'architrave di San Martino, evidente nella scelta delle capigliature, in una certa fissità un po' dinoccolata delle figure, nel panneggio che si fa più corposo e ridondante, rigido ma non più propriamente secco (figg. 21-22), così come in parte avverrà ancora nelle storie di san Regolo, in cui ritorna con sorprendente attinenza il dettaglio naturalistico delle tonsure dei chierici, che non è mai stato notato, probabilmente a causa del fatto che esso non sarebbe visibile se non ponendosi alla stessa altezza delle sculture, mentre risulta del tutto nascosto all'osservazione da terra (figg. 23-24). A ciò si devono aggiungere dettagli minuti, ma non meno significanti, come alcuni intarsi degli stipiti del portale maggiore di Lucca, che possiedono il brio di miniature a penna del tutto ignoto alla tarsia guidettesca, del quale invece si possono gustare saggi nel ricco corredo della Porta Regia di Modena (figg. 25-27). Anche in questo caso, una delle spie più eclatanti del ricordo della Porta Regia nel portale di San Martino a Lucca è stata individuata da Sonja Testi in un dettaglio della decorazione, e cioè nella terminazione fogliata in cui confluiscono le scanalature dei pilastrini degli strombi, che connota entrambi gli episodi (figg. 28-32), particolare di cui si registra la totale assenza nei portali toscani, che si fa notare per il suo portato di modernità, nella direzione della ricerca di un naturalismo che trasfigura gli elementi architettonici, di marca "gotica", nel quale si palesa un senso di sottile compiacimento inventivo che dobbiamo immaginarci ben si attagliasse ai maestri campionesi (di cui Guido Bigarelli è da considerarsi, come sarà ormai chiaro, l'avamposto toscano), artefici di abilità consumata nell'apparecchiatura di elementi architettonici, che in casi come questo è esibita nel minuto indugiare sulle finiture, arricchendole di variazioni "non necessarie". In definitiva, dunque, anche caratteri stilistici e fattori interni all'evoluzione della personalità artistica di Guido convincono ad assegnare all'esperienza modenese una cronologia precoce.

Passando, infine, a considerare aspetti ideativo-compositivi, si potrebbe credere che una suggestione della facciata modenese debba leggersi, a Lucca, nell'idea di disporre gli elementi del Tetramorfo del portale maggiore negli spazi di risulta della muratura soprastante gli estradossi delle arcate, lasciandoli al di fuori, contrariamente a quanto avviene di solito, dallo spazio della lunetta, che in questo modo è interamente dedicato alla giganteggiante figura del Cristo in mandorla e ai due angeli che gli fanno ala.<sup>37</sup> Oltretutto, ci sono ottime ragioni per credere che, a Modena, la ricomposizione dei quattro rilievi

---

<sup>37</sup> Sono in dubbio se Guido Tigler, descrivendo come un confronto illuminante per il timpano del portale maggiore di Lucca proprio gli Evangelisti di Modena, si riferisse all'analogia nella soluzione compositiva, o se non pensasse piuttosto già a un confronto stilistico con il *Redentore*, attribuito direttamente a Guido, come si è detto, soltanto qualche anno più tardi (Tigler 2001: 102, nota 62).

wiligelmicici con i simboli degli Evangelisti<sup>38</sup> attorno alla figura centrale del *Redentore* in mandorla, anch'essa evidentemente contestuale all'apertura del rosone, sia stata progettata dallo stesso Guido, il cui intervento in cattedrale non deve quindi essersi tradotto semplicemente nell'addizione meccanica di componenti figurate per le quali i *magistri* della fabbrica di San Geminiano non disponevano in quel momento di adeguati esecutori, ma deve aver compreso una dimensione progettuale improntata a una visione globale del compimento dell'edificio nelle sue parti alte. Guido Bigarelli lascia il suo segno in punti "strategici" della cattedrale, ad altissima visibilità: il coronamento della facciata, il culmine degli spioventi del tetto, e, possiamo ora aggiungere, alcune testate degli archidiaframma delle navate (gli si dovrà infatti riconoscere la paternità progettuale di tutte e quattro le teste messe in opera in queste parti, anche se l'esecuzione di quelle della navata meridionale venne demandata a una diversa bottega).

Tratteggiate le coordinate ipotetiche del soggiorno modenese di Guido Bigarelli, resta da chiedersi quali abbiano dovuto esserne i vettori. Come si è detto, Modena dovette rientrare nella traiettoria dei suoi spostamenti giovanili, ammettendo un viaggio dello scultore, all'inizio degli anni Trenta, nei territori di Verona e Venezia, che potrebbe probabilmente aver compreso una tappa anche a Trento, dove è noto dai documenti che operasse un ramo della sua famiglia:<sup>39</sup> si dovrà anzi notare che Modena e Verona si trovano proprio sulla direttrice Lucca-Trento, lungo la quale i Bigarelli – lo prova il testamento di Guidobono Bigarelli, il cugino di Guido – devono essersi spostati in più di un'occasione.<sup>40</sup> Accanto ai legami familiari, un altro dei motivi alla base dello spostamento di questi maestri costruttori dovette senza dubbio essere costituito dalla necessità di approvvigionarsi di marmo rosso di Verona e trasportarlo verso il cantiere di San Martino a Lucca, in cui viene introdotto proprio nella fase bigarelliana dei portali. Muovendosi tra Verona e Trento, forse proprio sulle vie del marmo, Guido avrà dunque dovuto trovarsi al centro della

---

<sup>38</sup> Di questi pezzi, che chiaramente non assolvono alla loro funzione originale, è stata ipotizzata l'originaria provenienza da un pulpito, forse smantellato all'epoca della realizzazione del nuovo ambone campionesese, ai tempi del massaro Bozzalino, e dunque in concomitanza dei fatti che si sono finora descritti (Salvini 1966: 168).

<sup>39</sup> I Bigarelli di Trento sono attori di una storia parallela, sebbene certo interallacciata, rispetto alle vicende toscane della famiglia. I contorni di questa vicenda, dal punto di vista materiale, restano sfuggenti. Appare infatti sostanzialmente infondata l'attribuzione a Guidobono Bigarelli, da parte di Valerio Ascani, di diverse cose trentine, tra cui il rilievo con la *Lapidazione di santo Stefano* murato all'interno dell'abside meridionale della cattedrale (Ascani 1991: 122-124), mentre è vero che il gruppo di telamoni del protiro del portale sud-est di San Vigilio, che Ascani attribuisce all'attività della generazione successiva dei Bigarelli di Trento, quella di Giannibono (Ascani 1991: 131-133), rivela, in effetti, una certa aria di famiglia rispetto alla corrente bigarelliana in Toscana (il confronto proposto è, naturalmente, con l'analogo soggetto di Pistoia). Sul tema si veda di recente Siracusano (2010) e Siracusano (2012), nei quali purtroppo si dà seguito all'idea di fare di Guidobono Bigarelli un contenitore di comodo.

<sup>40</sup> Come notava già Bozzoli (2014: 267).

sinergia scaturita tra i cantieri delle cattedrali delle due città atesine e quello del duomo di Modena sulla spinta delle imprese dei grandi rosoni di facciata, *milieu* di fervente scambio di un bagaglio tecnico<sup>41</sup> che avrà convogliato l'allacciarsi di contatti tra artefici provenienti da contesti disparati, che dovettero attivarsi proprio in anni di poco precedenti all'arrivo del giovane Bigarelli, e di cui egli stesso poté avvantaggiarsi. È probabile, in altre parole, che proprio tra Verona e Trento Guido sia stato individuato e cooptato sul cantiere di San Geminiano, che in quel momento – lo si è più volte ripetuto – difettava di scultori di figura di buon livello. Tracciato in questi termini il percorso iniziale del maestro, mi sembra infatti più probabile una connessione settentrionale, piuttosto che una spedizione nel centro emiliano partita dalla Toscana. Andrà lasciata cadere la proposta di Sonja Testi di un ingaggio legato all'idea della costruzione del battistero, poi mai realizzato, per il quale Guido sarebbe stato il candidato ideale a motivo della consuetudine della sua famiglia con questa tipologia:<sup>42</sup> Guido, infatti, non appare mai nei documenti in veste di architetto, e tanto lui quanto lo zio Lanfranco realizzano un fonte battesimale (a Pisa Guido, a Pistoia Lanfranco), cioè un'impresa eminentemente scultorea, rimanendo di fatto estranei alla fabbrica architettonica dell'edificio (questo è certo in particolare per Guido, poiché, come si sa, quella di Pisa è una fabbrica di Diotisalvi, del secolo precedente). Allo stesso modo non pare imprescindibile la ricerca di nessi di committenza puntuali al fine di motivare gli spostamenti di maestranze che si dimostrano in grado, in pari tempo, di insediarsi su un dato contesto fino a instaurarvi regimi di monopolio artistico (è ciò che avviene a Lucca) e di mantenere una salda e ramificata rete di interconnessioni familiari e professionali tale per cui gli spostamenti su contesti anche disparati dovevano costituire poco meno che regolare prassi. Non sorprenderebbe, anzi, scoprire che proprio tale rete abbia potuto in qualche caso attivare nuovi nessi di committenza.<sup>43</sup>

Aurora Corio  
Università di Genova

---

<sup>41</sup> Giovanna Valenzano parla giustamente di «grandi innovazioni tecnologiche sicuramente impiegate da Brioloto» (Valenzano 2000b: 194).

<sup>42</sup> Testi (2013: 129 nota 144).

<sup>43</sup> Una dinamica di questo tipo potrebbe nascondersi dietro al san Francesco dipinto da Bonaventura Berlinghieri nel 1235 (e dunque proprio negli anni che ci riguardano) per la Rocca di Guiglia, feudo dei marchesi di Montecuccoli nel territorio di Modena. Si potrebbe avanzare l'ipotesi che la commissione, contemporanea alla pala di Pescia, di soggetto analogo, gli fosse magari stata procacciata da maestro Lombardo, che, lo si è detto, potrebbe aver affiancato Guido nel suo viaggio verso Venezia, e dunque essere presente anche a Modena, e che di lì a un decennio, nel 1244, lavorerà in tandem con Bonaventura alla decorazione della camera del canonico Paolo di San Martino ACL, *LL*, 18, c. 114v (in Concioni 1995: 64). La notizia della perduta pala di Montecuccoli è menzionata in Tiraboschi (1774: 397), che non la vede direttamente ma cita la presenza dell'iscrizione *Bonaventura Berlinghieri me pinxit de Luca Anno 1235*, e riportata in Belli Barsali (1967: 120), Caleca (1992: 621), Concioni-Ferri-Ghilarducci (1994: 252).

## Bibliografia

- Ascani, Valerio, 1991, *La bottega dei Bigarelli. Scultori ticinesi in Toscana e in Trentino nel Duecento sulla scia degli studi di Mario Salmi*, in *Mario Salmi storico dell'arte e umanista*, Atti della giornata di studio (Roma, 30 novembre 1990), Spoleto (Accademia Nazionale dei Lincei, Miscellanea, 6), pp. 107-134.
- Ascani, Valerio, 2014, *Gli scultori-architetti ticinesi di stanza a Lucca nel contesto italiano tra tardo Romanico e Gotico*, in *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, a cura di Maria Teresa Filieri e Chiara Bozzoli, Lucca, Fondazione Ragghianti Studi Sull'Arte, pp. 275-286.
- Autenrieth, Hans Peter, 1984, *Il colore nell'architettura*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, a cura di Enrico Castelnuovo, Modena, Panini, pp. 241-264.
- Bacci, Peleo, 1910, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, I, Firenze, Gonnelli.
- Belli Barsali, Isa, 1967, *Berlinghieri, Bonaventura*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, Roma, pp. 120-121.
- Caleca, Antonino, 1992, *Bonaventura Berlinghieri*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, pp. 621-623.
- Cavazzini, Laura, 2008, *Il Maestro della loggia degli Osii: l'ultimo dei campionesi?*, in *Medioevo: arte e storia*, I convegni di Parma, X, Atti (Parma, 18 – 22 settembre 2007), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, pp. 621-630.
- Concioni, Graziano, 1995, *San Martino di Lucca: la cattedrale medioevale*, «Rivista di archeologia, storia e costume» 22/1-4.
- Concioni, Graziano – Ferri, Claudio – Ghilarducci, Giuseppe, 1994 (a cura di), *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Lucca, Matteoni.
- Corio, Aurora, 2019, “Doctus in arte”. *Guido Bigarelli da Como*. Ph.D. diss, Università di Genova.
- Corio, Aurora, 2018, *Un documento e nuove linee di ricerca per Guido Bigarelli*, «Rivista d'arte» 8, pp. 71-83.
- Cuppini, Maria Teresa, 1972, *Brioloto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, p. 319.
- De Francovich, Géza, 1952, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano, Electa.
- Dondi, Antonio, 1896, *Notizie storiche ed artistiche del duomo di Modena*, Modena, Tipografia pontificia ed arciepiscopale dell'Immacolata Concezione.
- Dorigo, Wladimiro, 1999, *Angeli veneziani del XIII-XIV secolo*, in *Arte d'Occidente, temi e metodi: studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di Antonio Cadei, I, Roma, Sintesi Informazione, pp. 473-481.
- Fantini, Maria Pia, 1999a n. 171, in *Il Duomo di Modena. Testi*, a cura di Chiara Frugoni, Modena, Panini (Mirabilia Italiae, 9), p. 215.
- Fantini, Maria Pia, 1999b, n. 174, in *Il Duomo di Modena. Testi*, a cura di Chiara Frugoni, Modena, Panini (Mirabilia Italiae, 9), p. 216.
- Fantini, Maria Pia, 1999c, n. 441, in *Il Duomo di Modena. Testi*, a cura di Chiara Frugoni, Modena, Panini (Mirabilia Italiae, 9), p. 240.
- Fantini, Maria Pia, 1999d, n. 442, in *Il Duomo di Modena. Testi*, a cura di Chiara Frugoni, Modena, Panini (Mirabilia Italiae, 9), p. 240.
- Fantini, Maria Pia, 1999e, n. 1539, in *Il Duomo di Modena. Testi*, a cura di Chiara Frugoni, Modena, Panini (Mirabilia Italiae, 9), pp. 435-436.
- Franzoni, Claudio, 1999, nn. 545-546, in *Il Duomo di Modena. Testi*, a cura di Chiara Frugoni, Modena, Panini (Mirabilia Italiae, 9), pp. 248-249.
- Grandi, Renzo, 1984, *I campionesi a Modena*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, a cura di Enrico Castelnuovo, Modena, Panini, pp. 545-559.



- Grandi, Renzo, 1997, *Il balcone di Dio. I Maestri campionesi nel Duomo di Modena*, «FMR: rivista trimestrale d'arte e cultura visiva» 16/123, pp. 103-125.
- Guidi, Pietro, 1929, *Di alcuni maestri lombardi a Lucca nel secolo XIII: appunti d'archivio per la loro biografia e per la storia dell'arte*, «Archivio storico italiano» 12, pp. 209-231.
- Lomartire, Saverio, 1992, *I campionesi al duomo di Modena*, in *I maestri campionesi*, a cura di Rossana Bossaglia e Gian Alberto Dell'Acqua, Bergamo, Bolis, pp. 37-81.
- Lomartire, Saverio, 2010a, *Comacini, Campionesi, Antelami, "Lombardi". Problemi di terminologia e di storiografia*, in *Els "Comacini" i l'arquitectura romànica a Catalunya*, a cura di Pere Freixas e Jordi Camps i Sòria, Atti del convegno internazionale (Girona - Barcelona, 25 - 26 novembre 2005), Barcelona, pp. 9-31.
- Lomartire, Saverio, 2010b, *L'apparato scultoreo e le fasi di costruzione della Ghirlandina*, in *La torre Ghirlandina. Storia e restauro*, a cura di Rossella Cadignani, Roma, Sossella, II, pp. 60-142.
- Lomartire, Saverio, 2013, *Mobilità / stanzialità dei cantieri artistici nel medioevo italiano e trasmissione delle competenze*, in *Circolazione di uomini e scambi culturali tra città (secoli XII-XIV)*, Atti del ventitreesimo convegno internazionale di studi (Pistoia, 13-16 maggio 2011), Roma, Viella, pp. 367-431.
- Lomartire, Saverio, 2015, *Anselmo da Campione y los inicios de la actividad de los maestros campioneses en el duomo de Módena*, «Románico» 20, pp. 150-159.
- Lorenzoni, Giovanni –Valenzano, Giovanna, 2000, *Il duomo di Modena e la basilica di San Zeno*, Verona, Banca Popolare di Verona.
- Lucchini, Emanuela, 2004, *Il fonte battesimale del battistero del duomo di Verona*, in *Medioevo: arte lombarda*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 26 - 29 settembre 2001), Milano, Electa, pp. 261-264.
- Mellini, Gian Lorenzo, 1995, *Il fonte battesimale di S. Giovanni a Verona*, «Labyrinthos» 14/27-28, pp. 3-33.
- Musetti, Silvia, 2011, *Brioloto "de Balneo": una riconsiderazione sui documenti*, «Annuario storico zenoniano» 21, pp. 21-46.
- Musetti, Silvia, 2013 *Il rosone della chiesa di San Zeno Maggiore a Verona. Alcune considerazioni*, «Annuario storico zenoniano» 23, pp. 31-50.
- Musetti, Silvia, 2015, *Il fonte battesimale*, in *San Giovanni in Fonte nel complesso episcopale veronese. Storia e architettura*, a cura di Fabio Agostini, Verona, Scripta Edizioni, pp. 113-145.
- Quintavalle, Arturo Carlo, 1969, *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Firenze, Marchi & Bertolli.
- Quintavalle, Arturo Carlo, 1990 (a cura di), *Benedetto Antelami*, catalogo della mostra (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 31 marzo - 30 settembre 1990), Milano, Electa.
- Salvini, Roberto, 1960-1961, *Appunti tratti dalle lezioni di "Storia dell'arte medioevale" tenute dal chiarissimo Prof. F. R. Salvini nell'anno accademico 1960-1961*, Firenze, Biblioteca universitaria di Storia dell'Arte, IV A 516.
- Salvini, Roberto, 1966, *Il Duomo di Modena e il romanico nel Modenese*, Modena.
- Silvestri, Elena, 2013, *Una rilettura delle fasi costruttive del duomo di Modena*, «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi» 35, pp. 117-149.
- Siracusano, Luca, 2010, *Alcune riflessioni sulla presenza di Guidobono Bigarelli nel Duomo di San Vigilio a Trento*, «Studi trentini di scienze storiche» 89, pp. 17-36.
- Siracusano, Luca, 2012, *Una cattedrale e il suo magister. Adamo da Arogo e un manipolo di campionesi in viaggio*, in *Un vescovo, la sua cattedrale, il suo tesoro: la committenza artistica di Federico Vanga (1207-1218)*, catalogo della mostra (Trento, Museo Diocesano Tridentino, 15 dicembre 2012 – 7 aprile 2013) a cura di Marco Collareta e Domenica Primerano, Trento, Tipografia Editrice Terni, pp. 106-123.
- Supino, Iginio Benvenuto, 1916, *La patria di Niccola Pisano*, Bologna, Gamberini & Parmeggiani.

ni.

- Testi, Sonja, 2013, *La Regia di Piazza, la Porta dei Leoni, La Porta dei Mesi: nuovi portali per nuove facciate tra Ferrara, Modena e Bologna. Implicazioni simboliche, maestranze e circolazione di modelli*, Ph.D. diss, Università di Genova.
- Tigler, Guido, 2001, *Il pergamo di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia di Guido Bigarelli da Como*, «Arte cristiana» 89, pp. 87-102.
- Tigler, Guido, 2009, *Maestri lombardi del Duecento a Lucca: le sculture della facciata del duomo*, in *I magistri commacini: mito e realtà del Medioevo lombardo*, Atti del XIX congresso internazionale di studio sull'alto Medioevo (Varese - Como, 23 - 25 ottobre 2008), Spoleto, CISAM, II, pp. 827-935.
- Tiraboschi, Girolamo, 1774 *Storia della letteratura italiana*, IV, Modena, Società Tipografica.
- Tiraboschi, Girolamo, 1795, *Memorie storiche modenesi*, V, Modena, Società Tipografica.
- Trovabene, Giordana, 1984 (a cura di), *Il Museo Lapidario del Duomo*, Modena, Panini.
- Valenzano, Giovanna, 2000a, *Il duomo di Modena dal 1099 al XIII secolo*, in *Il duomo di Modena e la basilica di San Zeno*, a cura di Giovanni Lorenzoni e Giovanni Valenzano, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 37-120.
- Valenzano, Giovanna, 2000b, *San Zeno tra XII e XIII secolo*, in *Il duomo di Modena e la basilica di San Zeno*, a cura di Giovanni Lorenzoni e Giovanna Valenzano, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 131-224.



Figura 1. Guido Bigarelli, Modena, cattedrale di San Geminiano, facciata, Cristo Redentore in mandorla, ca. 1230-1238 (fotografia in Frugoni 1999, Atlante fotografico, I, n. 171 p. 132)

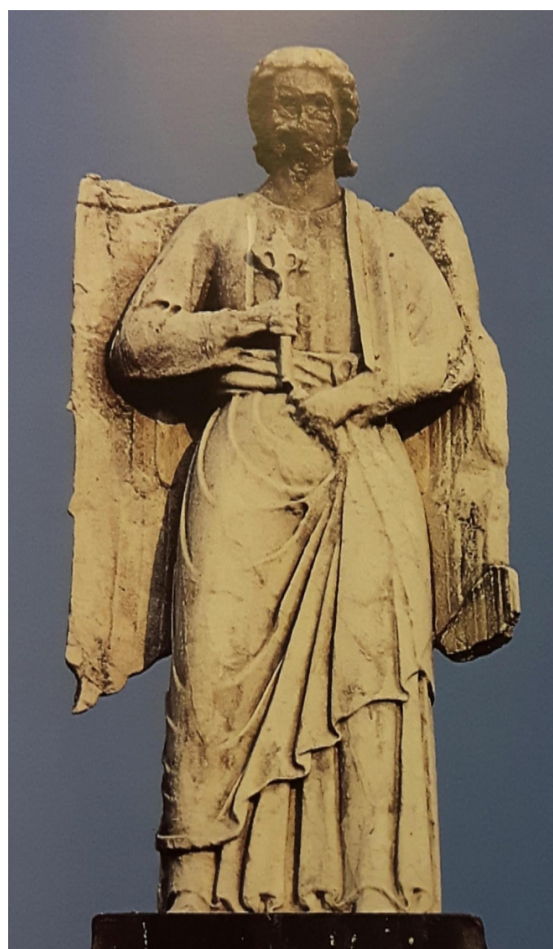


Figura 2. Guido Bigarelli, Modena, cattedrale di San Geminiano, tetto (facciata), Arcangelo Michele, ca. 1230-1238 (fotografia Frugoni 1999, Atlante fotografico, I, n. 174 p. 135)



Figura 4. Guido Bigarelli, Modena, Museo Lapidario del Duomo, dalla cattedrale di San Geminiano, testata del quarto arco diaframma della navata centrale, lato nord, antefissa con teste virili barbute entro arcate, ca. 1230-1238 (fotografia Frugoni 1999, Atlante fotografico, II, n. 1539 p. 778)

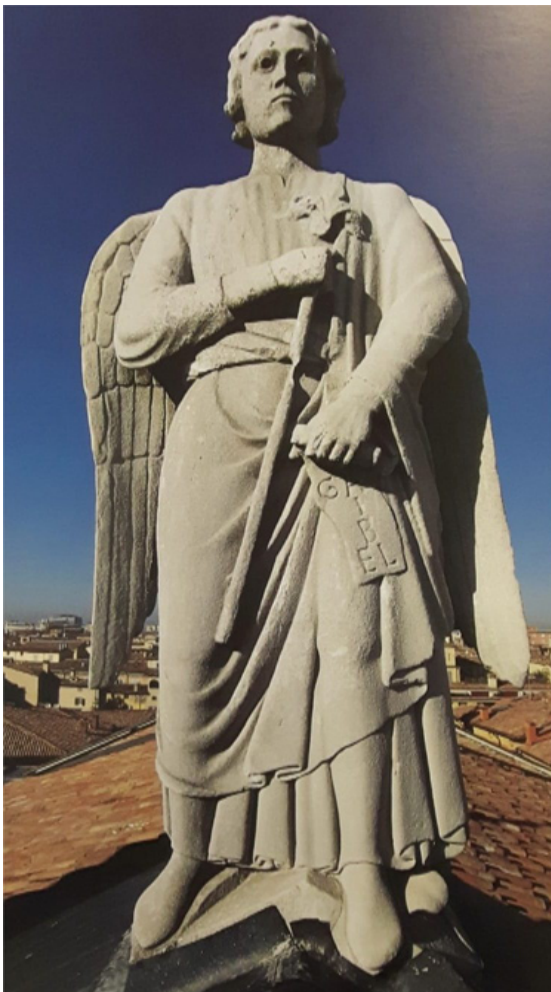


Figura 3. Guido Bigarelli, Modena, cattedrale di San Geminiano, tetto (pseudotransetto), Arcangelo Gabriele, ca. 1230-1238 (fotografia Frugoni 1999, Atlante fotografico, I, n. 545 p. 300)



Figura 5. Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, architrave del portale centrale, Giuda Taddeo, ca. 1238-1246, particolare



Figura 6. Bottega campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, testata del primo arco-diaframma della navata sud, busto virile barbato entro arcata, ca. 1230-1238 (fotografia Frugoni 1999, Atlante fotografico, I, n. 441 p. 254)



Figura 7. Bottega campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, testata del secondo arco-diaframma della navata centrale, lato sud, busto giovanile entro arcata, ca. 1230-1238 (fotografia Frugoni 1999, Atlante fotografico, I, n. 442 p. 254)



Figura 8. Maestranza campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, Porta Regia, secondo ordine del protiro, capitello con fogliami a colpo di vento, ante 1231 (fotografia Salvini 1966a, fig. 204a)



Figura 9. Maestranza campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, portale maggiore della facciata, protiro, capitello con fogliami a colpo di vento, ca. 1230-1240 (fotografia Salvini 1966a, fig. 204b)





Figura 10. Maestranza cistercense, Chiusdino, abbazia di San Galgano, navata sinistra, capitello con fogliami a colpo di vento, ca. 1218-1230



Figura 11. Brioloto, Verona, basilica di San Zeno, rosone di facciata, figura virile barbata, ca. 1189-1215, particolare (fotografia Musetti 2013, p. 40)



Figura 13. Ottavio da Campione, Modena, cattedrale di San Geminiano, ambone del pontile, Cristo benedicente, ca. 1208-1225 (fotografia Grandi 1997, p. 113)



Figura 12. Scultore campionesse, Fidenza, cattedrale di San Donnino, catino absidale, Cristo Redentore, primo quarto del XIII secolo (fotografia Quintavalle 1990, tav. 262 n. 437)





Figura 14. Ottavio da Campione, Modena, cattedrale di San Geminiano, ambone del pontile, Cristo nell'orto degli ulivi, ca. 1208-1225, particolare (fotografia Grandi 1997, p. 119)



Figura 15. Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con Discesa al Limbo e Cristo in Emmaus, 1239-1250, particolare



Figura 16. Guido Bigarelli, Modena, cattedrale di San Geminiano, facciata, Cristo Redentore in mandorla, ca. 1230-1238 (fotografia in Frugoni 1999, Atlante fotografico, I, n. 171 p. 132), particolare



Figura 17. Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con Adorazione dei Magi, Re Mago offerente, 1239-1250, particolare

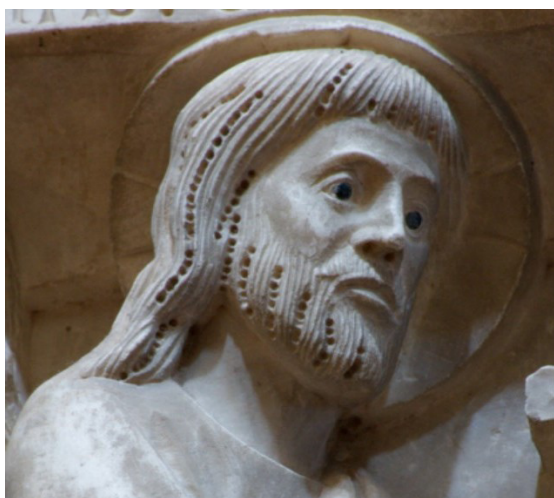


Figura 18. Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con Discesa al Limbo e Cristo in Emmaus, Cristo al Limbo 1239-1250, particolare



Figura 19. Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con Natività, san Giuseppe 1239-1250, particolare



Figura 20. Guido Bigarelli, Pistoia, San Michele in Cioncio, Arcangelo Michele, 1246-1252, particolare



Figura 21. Ottavio da Campione, Modena, cattedrale di San Geminiano, ambone del pontile, Pietro nell'orto degli ulivi, ca. 1208-1225 (fotografia Grandi 1997, p. 119)





Figura 22. Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, architrave del portale centrale, Pietro, ca. 1238-1246, particolare



Figura 23. Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, architrave del portale destro, Disputa di San Regolo, ca. 1250-1257, particolare



Figura 24. Ottavio da Campione, Modena, cattedrale di San Geminiano, ambone del pontile, sant'Agostino e san Gregorio Magno, ca. 1208-1225, particolare (fotografia Grandi 1997, p. 115)



Figura 25. Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, stipite sinistro del portale centrale, tarsia con cane che vomita un tralcio, ca. 1238-1246, particolare



Figura 26. Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, stipite destro del portale centrale, tarsia con cane che vomita un tralcio, ca. 1238-1246, particolare



Figura 27. Maestranza campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, Porta Regia, decorazione degli strombi, ante 1231, particolare (fotografia Frugoni 1999, Atlante fotografico, I, n. 346 p. 212)



Figura 28. Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, strombo sinistro del portale centrale, terminazione fogliata, ca. 1238-1246, particolare



Figura 29. Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, strombo destro del portale centrale, terminazione fogliata, ca. 1238-1246, particolare



Figura 30. Bottega di Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, strombo destro del portale sinistro, terminazione fogliata, ca. 1258, particolare





Figura 31. Maestranza campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, Porta Regia, decorazione degli strombi, ante 1231 (fotografia Salvini 1966, fig. 204c)



Figura 32. Maestranza campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, Porta Regia, decorazione degli strombi, ante 1231 (fotografia Testi 2013, fig. 91 p. 23)





**Aimeric de Pegulhan, *Hom ditz que gaugz non es senes amor* (BEdT 10.29): problemi attributivi e nuova edizione**

Abstract: Il testo di *Hom ditz que gaugz non es senes amor* di Aimeric de Pegulhan è trådito da cinque testimoni: **CRTOc**. L'attribuzione al trovatore di Tolosa è dei soli **CR**, mentre **T** e **c** danno la canzone a Arnaut de Maruelh; in **O** il componimento, che manca dei primi undici versi, risulta fuso con *Si com l'arbres, que per sobracargar* dello stesso Aimeric, e non ha un'attribuzione esplicita. L'articolo indaga proprio il problema di paternità del testo, giungendo alla conclusione che *Hom ditz* è probabilmente, ma non sicuramente, di Aimeric. Segue una nuova edizione critica del testo con traduzione in italiano e commento.

Abstract: The text of *Hom ditz que gaugz non es senes amor* by Aimeric de Pegulhan is preserved in five manuscripts: **CRTOc**. The attribution to the troubadour of Toulouse is only by **CR**, while **T** and **c** attribute the song to Arnaut de Maruelh; in **O** the composition, which lacks the first eleven verses, is merged with *Si com l'arbres, que per sobracargar* by Aimeric himself, and does not have an explicit attribution. The article investigates the problem of the authorship of the text, concluding that *Hom ditz* is probably, but not definitely, by Aimeric. A new critical edition of the text with the Italian translation and commentary follows.

PAROLE-CHIAVE: lirica trobadorica, letteratura occitana, Aimeric de Pegulhan, attribuzione, critica del testo

KEYWORDS: Troubadour Lyric, Occitan Literature, Aimeric de Pegulhan, Attribution, Textual Criticism

## 1. La canzone

Il testo di *Hom ditz que gaugz non es senes amor* di Aimeric de Pegulhan è trådito da cinque testimoni: Paris, BNF, fr. 856, f. 98<sup>rv</sup> (C); Paris, BNF, fr. 22543, f. 51<sup>r</sup> (R); Paris, BNF, fr. 15211, f. 138<sup>rv</sup> (T); Città del Vaticano, BAV, lat. 3208, pp. 8b-9a (O); Firenze, BML, Pl. 90 inf, 26, f. 37<sup>v</sup> (c). Tanto in T quanto in c la canzone è attribuita a Arnaut de Maruelh; per quanto riguarda O, invece, questo testimone non trasmette i primi undici versi, e il testo risulta fuso, lo vedremo meglio tra poco, a *Si com l'arbres, que per sobracargar* dello stesso Aimeric (BEDT 010.050).

Si tratta di una canzone di tutti *décasyllabes*, secondo il seguente schema: a<sub>10</sub> b<sub>10</sub> a<sub>10</sub> b<sub>10</sub> b<sub>10</sub> c<sub>10</sub> c<sub>10</sub> (Frank 324:2); la medesima successione rimica è in altri tre componimenti: Pons de Chapdoil, *Per joi d'amor e de fis amadors* (canzone), Folquet de Marselha, *Amors, merce: no mueira tan soven* (canzone), Anonimo, *A vos volgra metre lo veit qe m pent* (cobla). La canzone di Pons ha *décasyllabes* esclusivamente maschili, mentre la canzone di Folquet e la *cobla* anonima, che ne è del resto una parodia, hanno la stessa successione di *décasyllabes* maschili e femminili presente anche in Aimeric. Il modello, ammesso che non sia un componimento andato perduto, sarà dunque Folquet de Marselha.<sup>1</sup>

### 1.1. Il problema attributivo

Gli editori<sup>2</sup> non hanno troppi dubbi: *Hom ditz* è frutto dell'attività poetica di Aimeric de Pegulhan. Ronald C. Johnston, che pubblica la canzone tra quelle «d'authenticité douteuse», alla fine dell'esiguo commento scrive: «Le conflit entre les yeux, le cœur et le poète, quoique ce soit un thème usuel chez les troubadours (...) ne trouverait que ce seul développement dans les chansons d'Arnaut. Ce n'est pas à elle seule une raison pour nier qu'il ait composé cette chanson, mais tout de même cela appuie l'attribution de CR» (Johnston 1935: 158). Già nell'introduzione, al momento di confutare la posizione di Wilhelm Friedmann, che era invece favorevole all'attribuzione ad Arnaut, Johnston aveva usato l'argomento tematico per escludere *Hom ditz* dal novero dei testi da attribuire al trovatore di Maruelh. Lo studioso tedesco, al contrario, ravvisava una certa affinità stilistico-tematica tra *Hom ditz* e il canzoniere arnaldiano; scrive Friedmann: «Der Gedankengang der Kanzone (...) erinnert gleichfalls stark an Arnaut, namentlich der Schluss veranlasst mich, sie ihm und nicht Aimeric de Peguilhan zuzuweisen». E dopo aver constatato che tanto per l'attribuzione quanto per il testo si oppongono due coppie di testimoni, CR da una parte e Tc dall'altra, concludeva: «nach den Hs. haben also beide gleichen Anspruch

<sup>1</sup> Le edizioni sono le seguenti: Martorano (2017: 308-315) per Pons; Squillaciotti (1999: 181-194) per Folquet; Appel (1898: 126) e poi Sansone (1992: 112) per la *cobla*.

<sup>2</sup> Johnston (1935: 155) e Shepard-Chambers (1950: 158).

auf das Lied, nach dem Inhalt möchte ich es Arnaut zuweisen» (Friedmann 1910: 35). Ma Friedmann, commenta Johnston, non tiene conto di **O**, «qui contient une version estropiée de la chanson, mais qui doit pourtant remonter au même chef de file que Tc»; pur non avendo alcuna rubrica attributiva, aggiunge Johnston, in **O** la canzone si trova in un gruppo di testi sicuramente di Aimeric de Pegulhan: «donc le témoignage des mss. est plutôt en faveur de l'attribution à Aimeric» (Johnston 1935: XXI-XXII). E nemmeno le somiglianze stilistiche con le canzoni autenticamente arnaldiane ravvisate da Friedmann convincono Johnston: il quale, come abbiamo visto, preferisce rifiutare l'attribuzione a Arnaut. Dopo Friedmann, ma prima di Johnston c'erano stati altri due brevi interventi sulla questione: uno di Stanisław Stroński, che si era mostrato contrario all'attribuzione ad Arnaut (Stroński 1910: 124\*), l'altro di Adolf Kolsen,<sup>3</sup> che si era invece schierato con Friedmann; Stroński afferma che **Tc** attribuiscono la canzone «à Arnaut de Maruelh évidemment parce qu'on y trouve le vers: “Qu'ilh [sc. mei huelh] en ploran quasqun jorn ses doptansa” qui se rattache à la strophe du Monge de Montaudon sur Arnaut». Arnaut de Maruelh è il nono trovatore celebrato in *Pos Peire d'Alvenh'a cantat* (strofe X, vv. 55-60);<sup>4</sup> i versi che ci riguardano sono gli ultimi due: «qu'ades clamon merce sey huelh; / on plus canta l'aiguan dissen». Mi pare che questa caratterizzazione del trovatore da parte del Monge sia piuttosto generica; e comunque non può sfuggire che il ragionamento di Stroński possa anche essere rovesciato: si potrebbe cioè pensare che il Monge abbia scritto quei versi perché conosceva *Hom ditz* come canzone attribuita a Arnaut, e non a Aimeric.

Frank M. Chambers accetta, come già Stroński e Johnston, la testimonianza attributiva di **CR** (ai quali egli – come già Johnston – aggiunge **O**, sul quale, però, bisognerà fare qualche precisazione, come vedremo tra poco), «particularly because it appears that *Tc* had one common original, and so do not present two really independent testimonies [ma, a rigor di termini, questo vale anche per **CR**]. Furthermore, they belong to the same family as *O*, which puts this poem definitely among the poems of Aimeric, as do *CR*, belonging to a different family» (Shepard–Chambers 1950: 27). Lo studioso americano aggiunge che in **T** e in **c** la nostra canzone è relegata nella parte finale della serie di Arnaut de Maruelh, «always a weak position when questions of attribution are being discussed». Il fatto che **O** appartenga, per il testo di questa canzone, «to the same family» di **Tc** mi pare poco facilmente dimostrabile; si rinvia al paragrafo sulla discussione testuale.

<sup>3</sup> Kolsen (1921: 542). Kolsen sta parlando di *S'eu anc chantei* (*BEdT* 10.48), attribuita dagli unici due testimoni, **CR**, a Aimeric de Pegulhan; lo studioso mette in dubbio la veridicità dell'attribuzione (il testo sarebbe di Falquet de Romans), perché secondo lui i due testimoni non sono attendibili al punto che, scrive, «man auch das von ihnen ebenfalls dem Aim. de Pegulha beigelegte Gedicht *Hom ditz* (...) diesem Dichter aberkannt und mit Tc dem A. de Maruelh zugeschrieben hat».

<sup>4</sup> Cfr. Routledge (1977: 155).

Secondo Carlo Pulsoni, infine, il caso della doppia attribuzione di questo componimento «risulta particolarmente interessante» perché «separa nettamente i rami della tradizione» (Pulsoni 2001: 117 nota 21); lo studioso, che, seguendo quanto scritto da Giuseppina Brunetti per **T** (vedi sotto), colloca il caso sotto l'etichetta *cambi di fonte*, non tiene però in considerazione, né qui, né nelle relative schede, il quinto testimone, ovvero **O**.

Partiamo da quest'ultimo. A Uc Brunenc, *Puois l'adrechs temps* (450.7) segue, senza rubrica attributiva, *Si com l'arbres* (10.50), alla quale mancano gli ultimi quattro versi dell'ultima *cobla* e la *tornada* di due versi, perché dopo il v. 36 si leggono, senza soluzione di continuità e senza alcun rispetto per la struttura metrica (sillabismo e schema rimico), i vv. 12-28 di *Hom ditz*. Seguono, nell'ordine: 10.39, *Nulhs hom no sap* (è la stessa canzone che in **R** segue 10.29), 10.27 *En greu pantais* e 10.15 *Cel que s'irais*, alla quale si attacca, anche in questo caso senza soluzione di continuità, *Chant e deport* di Gaucelm Faidit (167.15). Mentre 10.39 e 10.27 non hanno alcuna rubrica, ma sono separate dal testo che precede da uno stacco, e hanno l'iniziale di componimento più grande, in testa a *Cel que s'irais* c'è la rubrica *Naimeric de putham* (ms. **O**, p. 10a).

Per quanto concerne l'attribuzione, la posizione di **O** non è facile da valutare; Chambers, che in apparato alla canzone scrive che in questo testimone il testo è «anonymous» (p. 159), nel capitolo dell'introduzione dedicato alle attribuzioni dichiara, come abbiamo visto, che il codice «puts this poem definitely among the poems of Aimeric» (Shepard–Chambers 1950: 27). Ma la testimonianza di **O** è davvero tanto definitiva? Mi pare che si debba rispondere con grande prudenza. In questo codice ci sono undici casi di componimenti che seguono il testo che precede senza soluzione di continuità, dunque senza uno stacco e, ovviamente, senza una rubrica;<sup>5</sup> ma, e il dato per noi è più interessante, ci sono anche cinque casi in cui due componimenti sono compattati in modo arbitrario, come accade con 10.50 e 10.29. Si riporta per comodità l'elenco:<sup>6</sup> Aimeric de Pegulhan, *Si com l'arbres* (10.50), interrotta al v. 36 + Aimeric, *Hom ditz* (10.29), dal v. 12; Albertet ~ Gaucelm Faidit, *Gaucelm Faidit, eu vos deman* (16.16-167.25), interrotta al v. 16 + Uc Brunenc, *Cortesamen mou en mon cor mesclanza* (450.4), dal v. 21; Raimon Jordan, *Per qual forfait o per qual falhimen* (404.6), interrotta al v. 27 + Aimeric de Sarlat, *Fis e lejals e senes tot engan* (11.2), dal v. 28; Aimeric de Pegulhan, *Lonjamen m'a trebalhat*

<sup>5</sup> Elenco in Lombardi (1998: 239, nota 7).

<sup>6</sup> Lombardi (1998: 239, nota 7). Non inserisco il quinto esempio, che riguarda una canzone francese, risultato della «commistione disordinata delle strofe di due canzoni». Si veda anche De Lollis (1886: 5-6): «Oltre agli errori comuni, quelli cioè che importano il guasto o la lacuna d'una parola, ve ne ha frequentemente d'un'altra specie; come sarebbe travolger l'ordine dei versi o delle coble in un componimento, oppure lasciare a metà una poesia per fonderla col frammento d'un'altra. Dei primi è senza dubbio da far carico all'ignoranza e alla disattenzione del copista; quanto ai secondi ci sarebbe da porre il quesito se non preesistessero negli esemplari da cui il cod. 3208 fu derivato».

e *malmes* (10.33), interrotta al v. 44 + Gui d'Uisel, *Ja no cuidei quem desplagues amors* (194.11),<sup>7</sup> dal v. 8. Il fatto che Aimeric sia l'unico trovatore implicato due volte in queste fusioni incongrue non è rilevante; è invece degno di nota il fatto che il nostro caso (10.50 + 10.29) è l'unico nel quale entrambi i componimenti appartenerebbero allo stesso autore, e questo potrebbe indurre in sospetto circa la reale attribuzione di 10.29, visto che per *Si com l'arbres* non ci sono dubbi, nella ricca testimonianza manoscritta, sulla sua appartenenza al *corpus* di Aimeric.<sup>8</sup> È doveroso però aggiungere, per completezza d'informazione, che soltanto in questo abbinamento la canzone che segue è attribuita, almeno in parte della tradizione manoscritta, all'autore del testo che precede.<sup>9</sup> Mi pare quindi di poter concludere che sarebbe pericoloso, e forse fuorviante, accordare troppa importanza alla deposizione di **O**; credo anzi che sia legittimo diffidare della testimonianza di un teste così poco trasparente, che non contribuisce, almeno questo è il mio parere, a diradare in modo definitivo i dubbi attributivi della canzone. Pur permanendo uno stato di incertezza, dunque, non esiterei a smorzare l'affermazione di Chambers dalla quale siamo partiti.

Si può aggiungere un'ulteriore considerazione. Come è noto, in coda agli ultimi fogli antichi nel codice **O** hanno trovato posto alcune carte vergate nel XVI secolo, quando il manoscritto era già nella biblioteca di Fulvio Orsini, giacché tra le altre cose queste carte contengono una tavola del codice scritta dalla mano dell'illustre bibliofilo. A queste carte, come fu riconosciuto già da De Lollis, si devono aggiungere quelle che chiudono il canzoniere provenzale **g**<sup>1</sup> (BAV, lat. 3205), una delle copie di **M** fatta esemplare da Angelo Colocci e poi passata a Orsini.<sup>10</sup> Nei fogli annessi a **g**<sup>1</sup> c'è, tra le altre cose, una traduzione di *Si com l'arbres* fusa a *Hom ditz que gaugz*, quindi come si presenta in **O**; in testa alla traduzione c'è la rubrica attributiva: *Ugo Brunengo* (f. 192r della numerazione di **O**, f. 4r delle carte annesse a **g**<sup>1</sup>). Questo significa che un fruitore del canzoniere **O** poteva tranquillamente attribuire la canzone a Uc Brunenc, effettivamente autore, come testimonia in questo caso anche la rubrica, della canzone che nel codice la precede. Tutto il materiale aggiunto a **O** e a **g**<sup>1</sup> (complessivamente sette fogli)<sup>11</sup> si riferisce al contenuto del primo dei due manoscritti, tant'è che esso comprende, come detto, una tavola del

<sup>7</sup> In realtà questo caso differisce dai precedenti, perché l'innesto di 194.11 avviene dopo la prima *tornada*: dunque la parte mancante a **O** di 10.33 è solo il secondo invio, che però è assente anche in molti altri testimoni (**CDMNP**), e quindi non si può essere certi che la testimonianza di **O** per questa canzone di Aimeric sia tronca.

<sup>8</sup> Interessante su un piano quasi aneddotico, l'assegnazione a Uc Brunenc della versione in italiano di questo testo, della quale parlerò nelle righe che seguono, è ininfluale per l'attribuzione del componimento.

<sup>9</sup> La canzone di Aimeric de Sarlat è contesa da Aimeric de Belenoi e da Peirol, ma nessun testimone l'attribuisce a Raimon Jordan.

<sup>10</sup> Si vedano De Lollis (1886: 6-8) e Debenedetti (1995: 86-91).

<sup>11</sup> Cfr. Debenedetti (1995: 86).

codice stilata da Orsini: e poco importa che lì la canzone sia correttamente attribuita ad Aimeric de Pegulhan, giacché sappiamo che per la compilazione di questa tavola l'erudito si servì anche di altri codici in suo possesso, o comunque di cui poteva disporre, a partire proprio da **g**<sup>1</sup>, dove *Si com l'arbres* risulta, appunto, di Aimeric.<sup>12</sup> Tenderei quindi a non ritenere l'attribuzione della traduzione di *Si com l'arbres* a Uc Brunenc un semplice *lapsus calami*,<sup>13</sup> quanto una scelta consapevole *faute de mieux*, cioè in assenza di una rubrica attributiva specifica.

Come anticipato con le parole di Chambers, in **T** e **c** *Hom ditz* trova spazio alla fine della sezione dedicata ad Arnaut de Maruelh, posizione che certo induce in sospetto: questo fatto, che da solo non forma nemmeno un indizio, abbinato a una discordanza attributiva nella tradizione manoscritta acquista un qualche valore, che però non va enfatizzato. In **T** è preceduta da *Us jois d'amor* (30.26), dello stesso Arnaut de Maruelh, e seguita da Gaucelm Faidit, *Chant et deport* (167.15), che, come abbiamo visto, è in zona anche in **O**. In **c**, invece, è preceduta da Arnaut de Maruelh, *Franques'e noirimens* (30.13) e seguita, ma dopo un foglio bianco, da Arnaut Daniel, *Sim fos amors* (29.17). In base a quanto repertoriato da Carlo Pulsoni questo è l'unico caso in cui **T** e **c** si accordano in una attribuzione considerevole errata.<sup>14</sup> Secondo Giuseppina Brunetti ci sarebbe stato un cambio di fonte nella sezione dedicata a Arnaut de Maruelh nel canzoniere **T** «sottolineato da una falsa attribuzione»; scrive infatti la studiosa: «dopo i primi tre componimenti: *BdT* 30,8; 30,21; 30,25 (...) in cui il ms. **T** sembra utilizzare una fonte simile a quella di **D** e forse di **A**, e dopo l'attribuzione isolata di *BdT* 70,16 ad Arnaut, seguono due testi tràditi il primo (*BdT* 30,26 Johnston IV) dai soli **CT**, e l'altro (*BdT* 10,29) da **CRTOc** i quali, a parte le divergenze di attribuzione, sembrano rimontare allo stesso capostipite» (Brunetti 1990: 62-63). Sembrerebbe dunque di capire che il cambio di fonte sia intervenuto all'altezza di 30.26; ma se in *Us jois d'amor* **T** è solidale con l'unico altro relatore del testo, **C**, tanto nell'attribuzione quanto nella *varia lectio*,<sup>15</sup> per quanto riguarda 10.29 il nostro codice si distacca da **C**, sia dal punto di vista attributivo, sia per alcune varianti importanti (per esempio il rimante del v. 18: *fin'amansa C+R*, *malanansa T+c*). Va anche sottolineato che i due canzonieri **T** e **c** hanno in comune solo quattro componimenti di Aimeric de Pegulhan: 10.7, 10.14, 10.29, 10.40. Per quanto riguarda l'ordine dei testi nei due codici, possiamo dire che in **T** 10.40 è isolato, come isolato è 10.29; 10.7 e 10.14 sono invece

<sup>12</sup> Per i manoscritti provenzali presenti nella biblioteca di Fulvio Orsini, o comunque a sua disposizione, si veda l'imprescindibile De Nohac (1887), in particolare le pp. 313 sgg.; e si aggiunga, ovviamente, Debenedetti (1995: 276 sgg.).

<sup>13</sup> Cfr. Pulsoni (2001: 74 nota 138).

<sup>14</sup> Cfr. Pulsoni (2001: 287).

<sup>15</sup> Addirittura Johnston sceglie **T** come manoscritto-base, a causa del «nombre important de fautes et d'incompréhensions» contenuto in **C** (Johnston 1935: 22).



contigui; in **c** – che trasmette molti più testi di Aimeric rispetto a **T** (venti contro sei) – la successione è 10.7 ~ 10.14 ~ 10.40 ~ 10.29, ma senza che ci sia contiguità alcuna (e ovviamente 10.29 è separata dal *corpus*). Certo, a ben vedere l'unica differenza nella successione dei componimenti tra **T** e **c** è l'inversione delle coppie 10.40/10.29 ~ 10.7/10.14, ma non mi pare se ne possa dedurre granché. Dalle analisi testuali compiute da Shepard e Chambers non sembra risultare alcuna spiccata vicinanza tra **T** e **c** per quanto riguarda queste quattro canzoni: si può solo segnalare, ma è un dato di nessuna rilevanza, che in 10.14 i testimoni **MTUc** sono gli unici, su diciassette, che non trasmettono la *tornada*. Considerando che in **c** sono rappresentate più tradizioni, tra le quali troviamo anche quella che risale a **T**, come segnala A Valle per la canzone di Peire Vidal, *Baron, Jhesus, qu'en crotz fon mes*,<sup>16</sup> questa attribuzione ad Arnaut, che avvicina **c** a **T** come in nessun'altro caso, relativamente almeno al *corpus* di Aimeric, potrebbe derivare da uno dei prodotti di  $y$ , quello che D'Arco Silvio A Valle chiama  $\theta$ , dal quale, in modo particolare, discenderebbero **MQRTc**;<sup>17</sup> in questo caso specifico **R** avrà preferito la fonte che lo lega a **C**, cioè  $\omega$ .

Per quanto riguarda **C**, la canzone è in quart'ultima posizione nel *corpus* dedicato ad Aimeric, preceduta da *A lei de fol camiador* (10.4) e seguita, oltre che dalla già citata *Si tot m'es greus l'afan* (10.51, trasmessa peraltro dai soli **CR**), da *Us jois novelhs complitz de grans beutatz* (10.53, ma in realtà 124.6) e da *Nulhs hom no sap que s'es gaugz ni dolors* (10.39). In **C<sup>tav</sup>** la nostra canzone si trova al penultimo posto,<sup>18</sup> prima dell'inizio della sezione dedicata a Peirol, giacché l'ordine è: 10.51-10.53-10.4-10.29-10.39. Secondo l'analisi di Anna Radaelli<sup>19</sup> questo sarebbe l'unico caso (a parte 370.9 ~ 155.11 di **C<sup>tav</sup>** che diventa 155.11 ~ 370.9 nel corpo del canzoniere) in cui **C** modifica l'ordine di **C<sup>tav</sup>**. Per quanto riguarda *Us jois novelhs* si aggiunga che in realtà si tratta, come anticipato, della canzone *Ben ay' Amors quar anc me fe chazir* di Daude de Pradas privata della prima *cobla* (124.6);<sup>20</sup> questo testo nei canzonieri **CR** è trasmesso due volte: una con l'attribuzione corretta, l'altra con l'attribuzione a Aimeric de Pegulhan (la seconda attestazione, quella con l'attribuzione al trovatore tolosano, in **R** è a f. 49v., anche lì priva della prima *cobla*). In **R** *Hom ditz* si trova al terz'ultimo posto, preceduta da *S'eu tan ben non aves* (10.49) e seguita, oltre che da *Nulhs hom no sap*, anche da *Meravilh me con pot hom apelar*, che in realtà è di Aimeric de Belenoi (9.12); in **C<sup>tav</sup>** quest'ultima canzone è data a Aimeric de Belenoi, ma con l'attribuzione alternativa a Aimeric de Pegulhan, mentre

<sup>16</sup> Cfr. A Valle (1960: cxv-cxvi e 113).

<sup>17</sup> Cfr. A Valle (1961: 113).

<sup>18</sup> Con la sigla **C<sup>tav</sup>** rinvio alla prima delle due tavole che aprono il canzoniere **C**.

<sup>19</sup> Cfr. Radaelli (2005: 22 nota 7).

<sup>20</sup> Cfr. Melani (2016: 139-148).

nel canzoniere figura nel *corpus* del primo. Mi pare che da questa breve analisi si possa dedurre che tanto in **C** quanto in **R** la canzone *Hom ditz que gaugz* si trova in una zona non priva di incertezze attributive.

Mettere al servizio dell'indagine che si sta facendo anche l'*expertise* stilistica è forse, come usa dire, un atto dovuto, anche se difficilmente sarà decisivo, data l'alta formalizzazione della lirica amorosa trobadorica, e, nello specifico, la "medietà" che caratterizza la canzone in oggetto.

Partiamo dal dato metrico. Lo schema non ci dà alcun conforto, giacché sia che si voglia attribuire il testo a Aimeric, sia che lo si voglia attribuire a Arnaut, si tratterebbe di un *unicum* all'interno del canzoniere dell'uno e dell'altro. Nemmeno aiuta spostare l'attenzione sul verso usato: le *coblas* che costituiscono la canzone sono esclusivamente di *décasyllabes*; si tratta di un'opzione molto cara a Aimeric, visto che, stando all'edizione Shepard–Chambers (1950), su un totale di cinquanta componimenti ben ventiquattro sono di soli *décasyllabes*; ma discorso identico si può fare per Arnaut, nel cui canzoniere in ben dodici testi sui venticinque dell'edizione Johnston figura esclusivamente questo tipo di verso. Per entrambi i trovatori, dunque, abbiamo una percentuale di componimenti di soli *décasyllabes* che sfiora il cinquanta per cento.

Più interessante, invece, sembra essere l'indagine sui rimanti. Quasi nessuna delle parole usate in posizione di rima può essere propriamente etichettata come "rara";<sup>21</sup> spicca, però, il *desfiansa* del v. 9, che totalizza tre presenze nei trovatori, oltre a questa, tra le quali una proprio in Aimeric: si tratta di *Car fui de dura acoindansa* (10.14), v. 7: «per tal que m'a trazit ses d.» (Shepard–Chambers 1950: 97). Nessuna presenza, invece, in Arnaut. In non pochi casi si può osservare che i rimanti di *Hom ditz que gaugz* sono ben presenti in Aimeric e totalmente assenti in Arnaut: per fare solo un paio di esempi, *ve* del v. 14 è presente sette volte<sup>22</sup> nel canzoniere di Aimeric e nessuna in quello di Arnaut, mentre *amansa* del v. 18 è usato da Aimeric cinque volte, e mai da Arnaut. Il rimante di *Hom ditz* che totalizza il maggior numero di presenze nel canzoniere di Arnaut è *me* del v. 6: ma anche in questo caso Aimeric supera il rivale ampiamente, tredici contro quattro. Sarebbe inutile prostrarre ancora questa analisi: come ho detto, si tratta in quasi tutti<sup>23</sup> i casi di rimanti diffusi nel canzoniere di Aimeric, ma assenti o molto scarsamente rappresentati in quello di Arnaut. Quale peso hanno questi dati nella questione relativa all'attribuzione? È difficile dirlo, ma certo la frequenza con la quale i rimanti di *Hom ditz* si ripercuotono

<sup>21</sup> La ricerca è stata svolta ovviamente con l'ausilio delle *COM*<sup>2</sup>.

<sup>22</sup> In questi conteggi non ho considerato *Hom ditz* come definitivamente di Aimeric, e dunque ho sottratto alle occorrenze delle *COM*<sup>2</sup> la presenza in questa canzone di ciascun rimante.

<sup>23</sup> Non figurerebbero mai nei componimenti di Aimeric, qualora *Hom ditz* non fosse sua, solo: *esmansa* (v. 16) e *benestansa* (v. 23); sono comunque rimanti assenti in Arnaut de Marueilh.

sul canzoniere di Aimeric mi pare degna di attenzione; non sarà (di fatto non è) una prova, ma un indizio probabilmente sì.

Continuando con gli indizi, ce n'è un altro che, per quanto assai debole (forse più debole della frequenza dei rimanti), potrebbe far pendere la bilancia a favore di Aimeric: la citazione della *reyna de Fransa* al v. 19. Se, come sostiene Stefano Asperti (si veda la nota al verso), qui si deve vedere un rimando al personaggio di *Andrieus de Fransa*, o *de Paris*, e alle sue disavventure amorose, dobbiamo ricordare che Aimeric cita questo personaggio altre due volte, in *Qui sofrir s'en pogues*, vv. 27-28 e in *S'eu tant be non ames* (10.49), vv. 30-31, segno di una particolare predilezione per il famoso personaggio romanzesco: il tolosano sarebbe infatti l'unico trovatore che cita Andrieus per tre volte, a fronte della totale assenza nel canzoniere di Arnaut de Marueilh. Lo stesso Asperti (1990: 490), però, sottolinea che il riferimento alla regina di Francia esce «dallo schema consueto del paragone iperbolico», e di fatto questa sarebbe l'unica allusione a Andrieus senza la citazione esplicita del nome, il che la rende piuttosto sospetta. L'iperbole in verità c'è – la regina di Francia come ipotetica amante del poeta –, ma verosimilmente sganciata dal mito di *Andrieus de Fransa*.

Quale conclusione trarre da tutto ciò? È indubbio che ci sono prove indirette varie, e di varia natura, che, confermando le scelte di Johnston e di Shepard e Chambers, porterebbero verso Aimeric de Pegulhan; tuttavia non mi sentirei di certificare come al di là di ogni ragionevole dubbio l'attribuzione al trovatore tolosano, e insomma, in una teorica riedizione dell'intero *corpus* di Aimeric, metterei forse un punto interrogativo dopo il nome dell'autore. In definitiva, l'ambiguità della tradizione manoscritta non mi pare del tutto dissipata.

## 1.2. *Discussione stemmatica.*

La lacuna di un verso nella prima *cobla* comune a tutti i testimoni fa ipotizzare un errore d'archetipo, anche se, in senso almeno strettamente teorico, l'ammanco potrebbe essere dovuto a un poligenetico *saut du même au même*, visto che, in base allo schema metrico, è saltato uno dei due versi con rima baciata in *-ansa*. Gli editori precedenti ipotizzano che sia caduto il v. 5, ma in realtà non c'è ragione per non ipotizzare che sia caduto il v. 4. La tradizione manoscritta di *Hom ditz* non dispensa luoghi di difficile o ambigua interpretazione, la sua lettura è nel complesso piuttosto semplice. C'è un solo punto nel quale i testimoni offrono una divaricazione interessante: per la parte finale del v. 13, infatti, **CR**, che leggono *que va ab se*, si separano dal resto della tradizione, che offre una lezione solidale, anche se con sfumature diverse nei singoli testimoni: **T** *qen an ancse*, **O** *qen ac anc se*, **c** *qe nan anch se*. Si aggiunga che sia **T** sia **O** sono ipometri, giacché al primo testimone manca, in apertura di verso, *lo cor*, mentre il secondo non ha il sostantivo *sospir*. Tanto Johnston quanto Shepard–Chambers (1950) seguono **CR**: «lo cor del sieu

sospir que va ab se» (l'unica differenza è che Shepard–Chambers 1950 correggono *cor*, qui unanime in tutti i testimoni, in *cors*). Johnston (1935) traduce ‘le cœur de son soupir qui s'en va avec lui’, Shepard–Chambers (1950) ‘my heart for its sigh which goes with it’; ma Chambers confessa nella nota al verso: «I am not sure what Aimeric means by *va ab se*» (Shepard–Chambers 1950: 160). La confusione potrebbe essersi generata da una cattiva lettura di *n*, diventata *u = v*, e forse dalla caduta di un *titulus*, per cui *gen a > qe ua > qe va*, mentre il passaggio *acse* → *ab se* rimane non chiarissimo; la terza persona plurale *an* (**Tc**) potrebbe essere una dittografia. Quanto a **O**, la sua lezione sembra quella più corretta, anche se il passato remoto sembra qui poco pertinente. Si opta quindi per la lettura *quen a ancse*.

Al v. 12 sembra che la lezione corretta sia trasmessa dal solo **O**; in **CR** abbiamo: «en pren lo cors en eus (*eis* R) lo iorn venjansa», in **T** «et cum lo cor en prent lo iorn v.», in **c** «en pren lo cor et en lo iorn v.». Poiché i due versi seguenti spiegano in che cosa consista questa *venjansa*, e viene specificato «lo cor del sieu sospir ecc. / et ieu del mal ecc.» (vv. 13-14), sembra logica la lettura di **O**, che al v. 12 legge «en pren lo cor et ieu lo iorn v.».

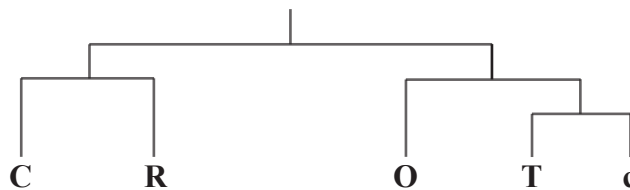
Al v. 22 **CR** leggono *E non guardetz*, mentre **Tc** sopprimono la congiunzione iniziale e sopperiscono alla sillaba mancante con la forma composta del verbo: *esgardatç* **T**, *esgardez c*. Il testimone **O** legge invece *do nes garetz*, che può essere interpretato *don esgaretz*, senza la negazione, necessaria per quel che segue, oppure *do[n] n'esgaretz*. A meno che non sia una banale anticipazione del *dona* che apre il verso seguente.

La vicinanza tra **Tc** è garantita – oltre che dall'attribuzione ad Arnaut de Marueilh, qualora si potesse dimostrare effettivamente erronea – e dalla già citata lettura del v. 22, dall'errore in rima del v. 18, dove hanno *malanansa*, con ripetizione del rimante del v. 5, in luogo di *fin'amansa*. Si può aggiungere *nos T*, *mos c* vs *mey* al v. 8.

**CR** sono accomunati ai vv. 12 (*en eus C*, *en eis R* vs *et eu*), 13 e 14 (ma di fatto l'inversione *del dan e del mal* è adiafora).

**O**: v. 12 con **Tc** *cor* vs *cors*; v. 13 con **Tc**, ma si tratta forse della lezione corretta; v. 14 con **Tc**, nella formulazione *del mal e del dan* contro *del dan e del mal* di **CR**, ma si tratta di variante adiafora; v. 16 con **T** *esinanza* per *esmansa*, ma potrebbe essere una cattiva lettura poligenetica; v. 22 con **Tc** *esgar(d)etz* vs. *gardez*; v. 25 ipermetro con **T** *e vostra n'es l'onranza* (**T**: *e vostra er l'o.*) vs *e vostra l'onransa*.

Lo stemma disegnato da Shepard–Chambers (1950) è



ma di fatto la posizione di **O**, come si è visto, non è facilmente desumibile dalla *varia lectio*, giacché la presunta vicinanza a **Tc** è basata su semplici e deboli fatti indiziari.

È chiaro che tutti i testimoni hanno lezioni *singulares* quando più quando meno significative.

## 2. Testo (grafia: C)

I  
 Hom ditz que gaugz non es senes amor,  
 mas hieu no'i truep mas enueg e pezansa  
 qu'anc non aic ioy que no'm costes un plor,  
 et enaissi dobla ma malanansa  
 [.....-ansa] 5  
 Qu'al prim q'eu vi ma domna et ylh me  
 m'agra be ops q'adoncs no vis ieu re.

II  
 Anc mai mey huelh no'm foron traïdor,  
 mas eras m'an trayt ses desfiansa;  
 quar m'an trahit, assatz an trahit lor, 10  
 qu'ilh en ploran qascun iorn, ses duptansa.  
 En pren lo cor et eu lo iorn venjansa:  
 lo cor del sieu sospir, que'n a ancse,  
 et ieu del mal e del dan que m'en ve.

III  
 A lor ops an chاوزit en la gensor, 15  
 mey huelh, e pres, segon la lur esmansa,  
 mas a mos ops cauziron la peior,  
 pus descobrir non l'aus ma fin'amansa,  
 qu'atressi puec la reyna de Fransa  
 amar: aisso no'm pot vedar, so cre, 20  
 pus non l'enquier ni l'aus clamar merce.

IV  
 E non guardetz paratge ni ricor,  
 dona, vas mi, mas vostra benestansa,  
 quar ben podetz de bon faire melhor,  
 et er lo pro mieus e vostra l'onransa 25  
 quar no fai trop qui-lhs enansatz enansa:  
 mas qui-lhs humils enansa e soste  
 Dieu et amics e bon pretz en rete.

### *Errori e varianti significative*

**I. 1** *om.* O; gaug R, gauc T; sens amors T    **2** *om.* O    **3** *om.* O; *om.* qu' R; qe anc noi ac c; un gioi T; nom] non c; un] *om.* C, un plurs T    **4** *om.* O    **5** *om.* CRTOc    **6** *om.* O; me] mi c    **7** *om.* O; be m'agra R; noi T; *om.* ieu T, en c

**II. 8** *om.* O; mey] nos T, mos c; nom] non T, nō c    **9** *om.* O    **10** *om.* O; m'an] ay R; traid c; ay R; traids c; lur T    **11** *om.* O    **12** en pren] et cum T; cors CR; et eu] en eus C, en eis R, en prent T, et en c    **13** lo cor] *om.* T; del seus sospirs c; sospir] *om.* O; que va ab se CR, qen an ancse Tc (qe non anch se c), qen ac

anc se O 14 om. ieu T; del dan e del mal CR.

III. 15 Per O; causida T; en] om. T; meglior T 16 oilz espres O; la lur esmansa] lo cor esinança T, esinan-  
za O 17 mon O 18 fin'amansa] malanansa Tc 19 m] om. T 20 nō c 21 l'aus] li aus T

IV. 22 E] om. Tc; Do nes garetz O; es gardatç T, esgardez c 24 faire de bon O 25 pros meu O, miieu  
T; nes l'o. O, er l'o. T 27 quil O, quis c 28 Dieus CT; reve O

#### *Varianti formali*

I.1 ditç T, diz c; qe c; gauc T, gauz c 2 yeu noy R; mais R; mais ieu T; eu c; trob Tc; enuoi T, enug c;  
pesansa T, peçansa c 3 qe c; qanc T; ayc R; ioi Rc, gioi T; qe Tc 4 en aissi c; malānansa 6 cal R, chal  
T, qal c; qieu RT; ma dona R, madopna T, madōna c; il Tc 7 ben Tc; obs c; obs cadonx R; cadoncs T

II. 8 mais Tc; may miei R; uogll T, oils c; traydor R, traitor T 9 aras R, oras T; trait RT, traid c 10  
car RT, qar c; trait RT, traid c; assatç T, assaz c; trait RT 11 qil Tc; plurān T; cascun RT, chascun c; giorn  
T; doptansa Rc, dotansa T 12 giorn T; uenzanza O, ueniānsa Rc, uengiansa T 13 seu O; ab *su* ap o  
*viceversa* R 14 eu Oc; qe Tc

III. 15 Allor T; obs ORTc; chausit Oc 16 mei OTc, miei R; ogll T, oill c; segont O; lor OR 17 obs  
ORTc chausiron O, chausiron R, causiron T, çausiron c 18 pois Oc, puois T; no T 19 qatressim  
O, catressim R, cautresi T, cautresim c; posc O, puosc T, pues c; raina O, reina Tc; franza O 20 aizo O,  
ayso R, aiso Tc; pod c; zo O 21 pois no O, puois no T, pois nō c; no R; enqier Oc, encier T

IV. 22 gardetz R; paratie R, paragie T, paradge c; parages ne O 23 dompna T, dōna c; me c; benestanza  
O 24 qar Oc, car RT; be T; podez Oc, podes T; bo R; meillor Oc, meglior T 25 meus c; onranza O,  
onrantça T, ondransa c 26 car R; car nō Oc (*qar* c), car non T; fay R; qils Rc, cils T; enansas T, enansaz  
c; q̄ls inanzatz inanza O 27 mais qils R; qils umils enanza T; enanza O 28 amicx R; pres O, pretç T,  
prez c.

#### Traduzione:

I. Si dice che non c'è piacere senza amore, / ma io non trovo in lui se non dolore  
e angoscia, / da lui non ebbi gioia che non costasse pianto, / e in tal modo raddoppia la  
mia disperazione. / [.....] / Non appena vidi  
madonna, ed ella vide me, / meglio sarebbe stato che non vedessi nulla.

II. Non mi capitò mai che gli occhi mi tradissero: / mi hanno tradito ora, e senza una  
disfida. / Però tradendo me, loro stessi han tradito, / tanto che tutti i giorni ne piangono a  
dirotto. / Il cuore, ed io con lui, ci facciamo vendetta: / il cuore del sospiro, che sempre lo  
accompagna, / e io del grave danno che mi viene da ciò.

III. A loro beneficio, la più nobile hanno scelto / e preso gli occhi miei, seguendo il  
loro istinto; / per quanto mi riguarda, han scelto la peggiore, / perché non oso dirle il mio  
amore perfetto, / e in tal modo potrei amare la regina / di Francia. E non credo me lo possa  
vietare, / ché non le sto chiedendo amore né pietà.

IV. E non vi preoccupate di Lignaggio o Ricchezza, / mia signora, con me, ma del  
vostro benessere, / perché potete rendere chi è buono migliore, / e a me verrà il vantaggio,  
l'onore sarà vostro; / infatti non fa gran cosa chi innalza i fortunati, / ma colui che innalza  
gli umili e li sostiene / guadagna, con ciò, Dio e gli amici e il valore.

#### Commento:

1-2. *L'incipit* ricorda da vicino un altro di Aimeric: «Nulhs hom no sap que s'es gautz  
ni dolors / s'en son poder non l'a tengut Amors, / mas ieu sai be la dolor e'l turmen, / e res  
no say cals es sa benanansa» (10.39, cfr. Gresti 2017: 16). Si veda anche Lanfranc Cigala,  
*Glorioza Santa Maria* (282.10), vv. 8-9: «que autr'amors no vueill que-m vensa / qu'anc  
no i trobei ioi mas pezansa» (Branciforti 1954: 232) – Per la clausola *enuieg e pezansa*  
del v. 2, di fatto una «iterazione sinonimica» (Avalle), si veda Bernart de Ventadorn,



*Ab joi mou lo vers el comens* (70.1), v. 30 (Appel 1915: 4) e Peire Vidal, *Car'amigua dols'e franca* (364.15), v. 15 (Avalle 1960: 136), nonché, ma leggermente diversa («e mor d'enoï e de pezansa»), ancora Bernart, *Tuïh cil quem preyon qu'eu chan* (70.45), v. 13 (Appel 1915: 271).

3. Il rimante *plor* abbinato al tema degli occhi traditori, qui sviluppato nella seconda *cobla*, richiama *S'ieu tan ben non ames* (10.49), vv. 21-22: «don miei huelh trichador / an camjat ris per plor» (Shepard–Chambers 1950: 229).

4. Nel commento ai vv. 25-32 di *Ades vol de l'aondansa* (10.2) Shepard e Chambers scrivono che «Folquet d Marseille, whom Aimeric often imitates, is found of “doubling” his woes or his desires» (Shepard–Chambers 1950: 52); una nuova edizione della canzone, a cura di Luca Gatti, è in *Rialto* (<http://www.rialto.unina.it>). Sui rapporti tra Folquet e Aimeric si veda Mancini (1993: 221-24), ripreso da Squillaciotti (1999: 96-97).

8 sgg. Il tema degli occhi traditori è anche, relativamente al canzoniere di Aimeric, al v. 21 di *S'ieu tan ben non ames* (10.49), vedi qui la nota al v. 3.

9. *desfiansa*: come si è detto, è un rimante poco diffuso nella lirica trobadorica; tranne che nella canzone d'argomento religioso di Lanfranc, il vocabolo significa sempre 'sfida', 'disfida', 'avvertimento'.

10. Folquet de Marselha, *inc.* «Ben an mort mi e lor / miei huoilh galiador» (155.5; Squillaciotti 1999: 125). Johnston (1935: 158) preferisce seguire la *singularis* di **R** nella seconda metà del verso: *assatz ai trahit lor*; questa la spiegazione: «nous gardons la leçon de R, contre tous les autres mss., parce que le verbe à la 1<sup>re</sup> pers. est nécessité par le sujet *ieu* au v. 14». Mi pare invece evidente che qui il legame sia con il verso successivo, nel quale viene spiegato che il pianto continuo è il risultato appunto del tradimento che gli occhi hanno perpetrato non solo contro l'amante, ma anche contro sé stessi.

12-13. Shepard–Chambers (1950), seguendo **CR**, stampano *lo cors*; al v. 13 tutti i mss. hanno *lo cor*, ma Shepard–Chambers (1950) correggono: la correzione non è necessaria, giacché per *cor* il caso soggetto singolare con la *-s* è solo un'opzione; è noto come nella tradizione della lirica trobadorica sia normale trattare come indeclinabili *cors* 'corpo' (< CORPUS) e *cor* 'cuore' (< \*COREM), e come si possa creare ambiguità tra i due termini quando il secondo abbia la *-s* flessionale del caso soggetto singolare: ma non è questo il caso, visto che la tradizione manoscritta è, appunto, unanime nel trasmettere la forma asigmatica; ho preferito, in questo caso, seguire **OTc** anche per il v. 12.

15. *la gensor*: il ms **T** ha *la meglior*; si tratta di un errore *singularis* e abbastanza banale, per la quasi perfetta sovrapposibilità semantica dei due vocaboli, almeno in un contesto amoroso: si veda, all'interno dello stesso canzoniere di Aimeric, al v. 9 di *En greu pantais m'a tengut longamen* (10.27), «lieys qu'ilh m'a fag cauzir part las gensors» i testimoni **Oa**<sup>1</sup> leggono *la meillor* e **CM** *las melhors*. – Vicino a Aimeric, ma solo per il sintagma, perché il contesto è molto diverso, è Albert Marques, *Aram digatz, Rambautz, si vos agrada*, v. 37 (*BEdT* 15.1 = 392.1): «Per Dieu, Rambaut, segon la mia esmansa» (Harvey–Paterson 2010: I, 70).

18. La lezione erronea di **Tc**, con *malanansa* in funzione di rimante, richiama da vicino Aimeric de Belenoi, *Meravilh me con pot hom apellar* (9.12), v. 8: «ni descubrir non l'aus ma malanansa» (Poli 1997: 191; non cita Aimeric).

19. *reyna de Fransa*: come anticipato nella scheda sull'attribuzione del componimento, questo esempio di Aimeric dovrebbe essere aggiunto, secondo Asperti (1990: 490), al nutrito catalogo di citazioni trobadoriche di *Andreus de Fransa* o *de Paris*, protagonista di un romanzo non giunto fino a noi, morto perché incapace di manifestare il proprio amore alla regina di Francia; il catalogo delle molte presenze trobadoriche di *Andrieus* è in Barachini (2015: 290-291). François Zufferey non esclude che il frammento provenzale conservato nella parte non lirica del canzoniere provenzale **N** (New York, Pierpont Morgan Library, M 819, f. 27), in cui c'è un dialogo tra un conte e una regina, possa essere

una parte del romanzo di Andrieus: «Est-it téméraire de penser que notre comte, exilé tout jeune encore de son pays et au bord du désespoir à la fin de l'extrait, pourrait se confondre avec le héros de ce roman perdu (...)?» (Zufferey 2000: 116 nota 11).

22 sgg. Cfr. Aimeric de Pegulhan, *En greu pantais* (10.27), vv. 24 ss: «valha m Merces et oblit vos ricors / e no'i gardetz Razo, mas Chausimen; / que so que l'us pueja, l'autre dissen...» (Shepard-Chambers 1950: 150) – Per l'incipit del v. 22 si vedano Elias Cairel, *Mout me platz lo dous temps d'abril* (133.6), v. 36: «e non gardetz al vostre pretz valen» (Lachin 2004: 170) e Guilhem de Cabestanh, *En pessamen me fai estar Amors* (213.4), v. 50: «ja non guardetz a vostre pretz tan gran» (Långfors 1924: 13); ma particolarmente congruente, e collima con la variante di **Tc**, mi sembra Giraut de Salinhac, *A vos cui tenc per domn'e per senhor* (235.1), v. 17: «Non esgardetz ves mi vostre ricor!» (Strepel 1916: 66). Ma si veda anche Bonifacio Calvo, *Finz e lejals mi sui mes* (101.6), vv. 27-29: «e prec vos c'al chaptener / voillatz gardar e non ges / al parage...» (Branciforti 1955: 79).

24. Si veda Daude de Pradas, *Qui finamen sap consirar* (124.15), v. 25: «del mal fai bon, del bon meillor» (Melani 2016: 250), e anche Guilhem de Montanhagol, *Ar ab lo coinde pascor* (225.2) vv. 14-15: «qar amors non es peccatz, / anz es vertutz que'ls malvatz / fai bons, e'll bo'n son meillor» (Ricketts 1964: 122). In contesto differente, cfr. Folquet de Marselha, *Chant volgra mon fin cor descobrir* (155.6), v. 45: «mas bon deu hon canjar per meillor» (Squillaciotti 1999: 363). Sul concetto del *melhurar* si veda anche Cropp (1975: 142).

Paolo Gresti

Università Cattolica del Sacro Cuore

#### Bibliografia

- Appel, Carl, 1898, *Poésies provençales inédites tirées des manuscrits d'Italie*, par Carl Appel, Paris-Leipzig, Welter.
- Appel, Carl, 1915 (ed.), Bernart de Ventadorn, *Seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von Carl Appel, Halle, Niemeyer.
- Asperti, Stefano, 1990, *Il trovatore Raimon Jordan*. Edizione critica a cura di Stefano Asperti, Modena, Mucchi.
- Avalle, D'Arco Silvio, 1960 (ed.), Peire Vidal, *Poesie*. Edizione critica e commento a cura di D'Arco Silvio Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Avalle, D'Arco Silvio, 1961, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, Torino, Einaudi.
- Branciforti, Francesco, 1954, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki.
- Branciforti, Francesco, 1955, *Le rime di Bonifacio Calvo*, Catania, Università di Catania.
- Brunetti, Giuseppina, 1990, *Sul canzoniere Provenzale T (Parigi, Bibl. Nat. fr. 15211)*, «Cultura neolatina» 50, pp. 45-73.
- Debenedetti, Santorre, 1995, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*, Padova, Antenore (ristampa a cura di Cesare Segre).
- De Lollis, Cesare, 1886 Lollis, *Il canzoniere provenzale O (Codice Vaticano 3208)*, «Atti della R. Accademia dei Lincei», s. IV, Classe di scienze morali, storiche e filologiche, II, pp. 4-111.
- De Nolhac, Pierre, 1887, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris, F. Vieweg.
- Frank, István, 1953-1957, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion.
- Friedmann, Wilhelm, 1910, *Einleitung zu einer kritischen Ausgabe der Gedichte der Troubadours Arnaut de Mareuil*, Halle, Druck von E. Karras.
- Gresti, Paolo, 2017, *Aimeric de Pegulhan «Nulhs hom no sap que s'es gautz ni dolors» (BdT 10.39)*, «Lecturae tropatorum» 10, 27 pp. (<http://www.lt.unina.it/Gresti-2017.pdf>).

- Harvey, Ruth – Paterson, Linda, 2010, *The Troubadour “Tensos” and “Partimens”*, in collaboration with Anna Radaelli (...), Cambridge, D. S. Brewer, 3 voll.
- Johnston, Ronald C., 1935, *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, publiées avec une introduction, une traduction, des notes et un glossaire par R. C. Johnston, Paris, Droz.
- Kolsen 1921, Adolf Kolsen, *Altprovenzalisches (Nr 9-13)*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 41, pp. 538-554.
- Lachin, Giosuè, 2004, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi.
- Långfors, Arthur, 1924, *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, éditées par Arthur Långfors, Paris, Champion.
- Lombardi, Antonella, 1998, «Intavulare». *Tavole di manoscritti romanzi. I. Canzonieri provenzali 2. Biblioteca Apostolica Vaticana A (...), F (...), L (...), O (...), H (...)*, a cura di Maria Careri e Antonella Lombardi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Mancini, Mario, 1993, *Aimeric de Peguilhan, “rhétoriqueur” e giullare*, in Idem, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna, il Mulino, pp. 207-243.
- Martorano, Antonella, 2017, *Pons de Chaptail, Poesie*. Edizione critica a cura di Antonella Martorano, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo.
- Melani, Silvio, 2016, *Per sen de trobar. L’opera lirica di Daude de Pradas*. Texte édité par Silvio Melani, Turnhout, Brepols.
- Pelaez, Mario, 1899, *Il canzoniere provenzale c (Laurenziano, Pl. 90 Inf. 26)*, «Studj di filologia romanza» 7, pp. 244-401.
- Poli, Andrea, 1997, *Aimeric de Belenoi, Le poesie*. Edizione critica a cura di Andrea Poli, Firenze, Positivamail Editore.
- Pulsoni, Carlo, 2001, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi.
- Radaelli, Anna, 2005, «Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali, 7. Paris, Bibliothèque nationale de France C (fr. 856)*, Modena, Mucchi.
- Ricketts, Peter T., 1964, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII<sup>e</sup> siècle*. Éditées par Peter T. Ricketts, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Routledge, Michel J., 1977, *Les Poésies du Moine de Montaudon*, Montpellier, Publications du Centre des études occitanes de l’Université Paul Valéry.
- Sansone, Giuseppe E., 1992, *I trovatori licenziosi*, Milano, ES.
- Shepard, William P. – Chambers, Frank M., 1950, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Edited and translated with introduction and commentary by William P. Shepard and Frank M. Chambers, Evanston (Illinois), Northwestern University Press.
- Squillacioti, Paolo, 1999, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*. Edizione critica a cura di Paolo Squillacioti, Pisa, Pacini.
- Strepel, Alexander, 1916, *Giraut de Salinhac, ein provenzalischer Trobador*, Leipzig, Druck von August Hofmann.
- Stroński, Stanisław, 1910, *Le troubadour Folquet de Marseille*. Édition critique (...) par Stanisław Stroński, Cracovie, Académie des Sciences.
- Zufferey, François, 1987, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz.
- Zufferey, François, 2000, *Un fragment de roman provençal en décasyllabes monorimes*, in *Carmina semper et citharae cordi. Etudes de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*. Éditées par Marie-Claire Gérard Zai, Paolo Gresti, Sonia Perrin, Philippe Vernay, Massimo Zenari, Genève, Slatkine, pp. 105-116.



## **Anno 1792. Una scoperta negli orti dei monaci di San Vitale di Ravenna**

**ABSTRACT:** Attraverso una notizia rinvenuta in una cronaca della città di Ravenna, si sono potute individuare informazioni sul ritrovamento di un coperchio di sarcofago conservato presso il Museo Nazionale di Ravenna. Sul coperchio è presente una epigrafe del XIV secolo da riferire alla persona che fu sepolta nella cassa cui il coperchio si associava. Il contributo ricostruisce la storia del coperchio e analizza l'iscrizione inserendola nella produzione epigrafica ravennate del Medioevo.

**ABSTRACT:** Thanks to a piece of news found in a chronicle of Ravenna, it was possible to deduce information on the discovery of a sarcophagus lid kept at the National Museum in Ravenna. On the lid there is a 14th century epigraph that is to be referred to the person buried in the coffin to which the lid was associated. The paper reconstructs the history of the lid and analyzes the inscription by inserting it into the Ravenna epigraphic production in the Middle Ages.

**PAROLE-CHIAVE:** Ravenna, sarcofago, epigrafia, gotica epigrafica, sepolture privilegiate  
**KEYWORDS:** Ravenna, Sarcophagus, Epigraphy, Epigraphic Gothic, Burials



Nel manoscritto degli *Annali ravennati dalla fondazione della città sino alla fine del secolo XVIII*, una ricchissima opera che ricostruisce la storia di Ravenna dalle origini fino all'entrata dei Giacobini in città, il monaco Benedetto Fiandrini, archivista in San Vitale, alla data del 13 maggio 1792 annota la seguente informazione:

Alli 13 di maggio furono levate da' monaci di S. Vitale due urne di marmo da certo orto detto della Spezieria vicino a quella chiesa, e furono trasportate nel piazzale della detta chiesa sopra due piedistalli, furono aperte e vi si trovarono varie ossa di morto; nel coperchio di una non appariva alcuna iscrizione, fuori di due croci scolpite nel marmo, e nell'altra che è pretesa per sua dalla casa Artusini per esservi intagliata in essa una arma con sei stelle, vedevasi incisa la seguente iscrizione in carattere gotico: «Sepulcrum Cini quodam Ghirardini de Guidottis de Bononia et eorum haeredum obiit anno Domini 1373, indict. II, die 19 mensis novembris». (ms. a. 1794, Biblioteca Classense di Ravenna, Mob. 3.1.O/3; vol. III, c. 62)

Si tratta di una notizia molto interessante perché, di buona parte dei numerosi sarcofagi presenti in città e nelle aree limitrofe, non conosciamo il luogo di conservazione prima della metà del XIX secolo.<sup>1</sup>

Dei manufatti citati nel manoscritto, al momento possiamo riconoscere solo uno dei pezzi, sulla base della iscrizione che ancora vi si legge. Si tratta del coperchio a doppio spiovente con piccoli acroteri, attualmente conservato lungo il lato ovest del Secondo chiostro del Museo Nazionale di Ravenna (fig. 1).<sup>2</sup>

Usufruendo di un'altra opera dell'infaticabile Fiandrini, vale a dire la grande «Pianta dimostrativa del celebre tempio, ed insigne Monastero di S. Vitale di Ravenna [...]» (fig. 2) e della legenda allegata in duplice copia, «1798, 16 agosto. Pianta dimostrativa della Chiesa e Monastero di S. Vitale di Ravenna» (fig. 3),<sup>3</sup> siamo in grado di precisare il luogo del ritrovamento. La legenda individua l'Orto della Speziaria al n. 59, vale a dire nel piccolo settore contenuto tra l'abside e i due *pastoforia* della basilica e quello che all'epoca era il muro di recinzione del monastero. Un piccolo lembo di terreno che a meridione era delimitato da un muretto con una porta che comunicava con lo spazio corrispondente all'attuale area di accesso agli uffici della Soprintendenza di Ravenna e alla porta di uscita dalla basilica, e a settentrione, dal muro di chiusura del corridoio che dava accesso dalla strada all'ingresso medievale della chiesa, che riutilizzava la porta nord-est della basilica, monumentalizzata da un protiro (fig. 4).

In prossimità di quel luogo, e con maggiore precisione a ridosso dell'accesso

<sup>1</sup> Novara (2015-2016: 284-312).

<sup>2</sup> Inv. 900. L'inventario individua il coperchio come «proveniente da una casa vicino al cimitero».

<sup>3</sup> Planimetria e legenda si conservano presso la Biblioteca Malatestiana di Cesena (ms. 166. 103). Ringrazio la dott.ssa Paola Errani per avermi dato modo di consultare i manoscritti in questione e di fare alcune riproduzioni fotografiche.

medievale e di altre strutture annesse, demolite nel 1890,<sup>4</sup> attorno al 1932, nell'ambito dell'ultima fase dei restauri del San Vitale diretti da Renato Bartoccini,<sup>5</sup> per riportare alla luce le soglie del piano primitivo dell'edificio, fu asportato uno spessore di terreno fino a raggiungere una quota al di sotto della soglia, che rese possibile rimettere in luce alcune tombe a cassa e altre sepolture terragne (figg. 5-6),<sup>6</sup> facenti parte probabilmente di un settore del cimitero dei monaci residenti a partire dall'alto Medioevo.<sup>7</sup> Dunque è assai probabile che alcuni spazi a Oriente dell'abside fossero utilizzati a scopo cimiteriale.

Il coperchio è di pietra calcarea e appartiene alla produzione di sarcofagi che si sviluppò nella tarda antichità lungo la costa istriana, esemplificata da casse con pareti lisce, o decorate con una semplice croce latina al centro della fronte, e da un semplice coperchio a superfici lisce. Gli studi della seconda metà del XX secolo, che hanno visto negli interventi di Igor Fisković e Nenad Cambi i più importanti contributi dedicati a tale produzione,<sup>8</sup> hanno chiarito che le officine di lavorazione lungo la costa alto adriatica furono numerose<sup>9</sup> e operative fino alla chiusura delle cave, avvenuta tra la fine del VI e

---

<sup>4</sup> Come attestano i documenti e i carteggi conservati negli archivi e nelle biblioteche locali, Novara (2004: 97-103) e presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, Romanelli (2016: 197-216).

<sup>5</sup> Bartoccini (1932: 133-165).

<sup>6</sup> Dalla planimetria si ricava che le casse erano tre e che erano state realizzate quando il piano d'uso in prossimità della soglia primitiva della chiesa era ad una quota superiore rispetto a quella della soglia. Bartoccini attribuì le tombe in modo molto generico "ai monaci" residenti nel monastero, senza fornire ulteriori spiegazioni. Non descrive gli scheletri ritrovati e non accenna all'eventuale ritrovamento di elementi del vestiario o del corredo.

<sup>7</sup> Novara (2017: 629-639).

<sup>8</sup> I primi interventi di Cambi si collocano nel 1975, cfr. Budriesi (1996: 230-237); dapprima, nel recensire la monografia di Gabelmann *Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarkophage* (1973), il quale aveva individuato nell'area alto adriatica due antichi centri di produzione di sarcofagi (Aquileia e Ravenna), Cambi suggerì di individuare un terzo centro, vale a dire Salona, la cui produzione aveva caratteristiche autonome, non influenzate da Ravenna e Aquileia, ma che, come queste ultime, aveva fatto tesoro dell'esperienza della produzione microasiatica. Nello stesso anno Cambi, attraverso la tesi di dottorato, chiarì anche che la produzione delle officine salonitane non aveva avuto interruzioni dall'antichità pagana fino alla tarda antichità cristiana, mantenendo la stessa morfologia dei sarcofagi. Si deve a Igor Fisković (1981: 105-135), invece, l'individuazione nelle cave dell'isola di Brač il centro di produzione dei sarcofagi conservati a Salona e, come chiari poco dopo Cambi, esportati lungo la costa opposta dell'Adriatico, Cambi (1984: 75-92).

<sup>9</sup> Nel 1972 Ante Šonje individuò i resti di alcune cave in Istria, dalle quali veniva ricavato il calcare detto comunemente "Pietra d'Istria" (Šonje 1972: 485-499) e a quelle associò la produzione di sarcofagi che si conservano in alcune città limitrofe, e in particolare Rovigno e Pola. Un'altra importante cava, impiegata sin dall'antichità, era quella di pietra Aurisina presso Trieste. Sarcofagi lavorati in queste cave sono stati individuati presso Cittanova (Novigrad). Probabilmente da queste cave furono acquisiti anche i blocchi usati nelle officine antiche e tarde di Vicenza, documentate attraverso il ritrovamento del sepolcreto lungo l'antica Postumia in prossimità della chiesa dei SS. Felice e Fortunato, Pais (1978: n. 7, 160-161, tav. LXIII, 2 e 151-152), Noviello (2003: 441-442), e Concordia, attestate dal ritrovamento del sepolcreto scavato da Dario Bertolini nel 1873, Noviello (2003: 409-467), e di quello nell'area della cattedrale, Pais (1978: n. 13, 177, tav. LXX, 3). Infine, un altro importante centro di produzione fu quello presso le cave dell'isola di Brač, le cui officine rifornirono anche la costa opposta dell'Adriatico fino a raggiungere Trani, in Puglia, Bertelli (2002), Nuzzo (2008: 193-219), D'Angela (2008: 539-551); la più alta concentrazione di

gli inizi del VII secolo a seguito della invasione degli Slavi. La produzione salonitana, alla quale dobbiamo attribuire i sarcofagi ravennati provenienti dalla costa dalmata, come chiarito da Cambi (2002: 47), prese il via nel II secolo, quando ancora il materiale in uso non era il calcare locale ma il marmo proconnesio importato in blocchi dal mar di Marmara (Cambi 2008: 285). Il motivo decorativo impiegato in questa prima fase di produzione era costituito da una *tabula ansata* centrale con pannelli rettangolari laterali, a volte lavorati, spesso sostenuti da eroti (Cambi 2008: 285), elementi che vennero a scomparire durante il III secolo per lasciare spazio ad altri motivi afferenti al repertorio iconografico pagano, talvolta portatori di temi criptocristiani, come il Buon Pastore (Cambi 2002: 47 e 2008: 285), che scomparvero nel IV secolo, quando anche la *tabula ansata* fu abbandonata per lasciare spazio alla superficie liscia, aniconica, che poteva anche essere occupata dall'iscrizione senza specchio o inquadramento (Cambi 2002: 47 e 2008: 293). In un periodo imprecisato, successivo al IV secolo, sulla fronte liscia fu introdotta la croce, proposta in numerose varianti.<sup>10</sup> Per tutto il periodo di produzione non modificarono la forma e le dimensioni delle casse e dei coperchi (Cambi 2002: 47-56); questi ultimi potevano essere di tre tipi: a doppio spiovente (con acroteri angolari a forma di semicerchio o a quarto di ellisse), a baule, spesso con croce incisa alla sommità, e a lastra orizzontale.

Ravenna conserva una trentina fra pezzi interi (per lo più decontestualizzati) o frammentari,<sup>11</sup> alcuni dei quali inediti.<sup>12</sup> La presenza di questo gruppo di sarcofagi nella città esarcale è stata evidenziata per la prima volta nel “Corpus della scultura”, negli anni Sessanta del XX secolo.<sup>13</sup> Successivamente, un aggiornamento è stato proposto da Raffaella Farioli Campanati nel 1977 (Farioli 1977: 133-159), la quale ha aggiunto all'elenco già noto alcuni pezzi e frammenti ignoti e soprattutto ha riconosciuto come pertinenti a sarcofagi dalmatici lastre che in precedenza erano state interpretate come porzioni di plutei.

Il coperchio oggetto di questo contributo è a doppio spiovente, con le pareti lisce, molto basso e con acroteri schiacciati. Nella parte superiore, al colmo dei due spioventi, è tagliato. Lungo le pareti sono presenti alcuni fori.

Su uno dei due spioventi sono visibili, anche se molto ammalorati, uno scudo a bassissimo rilievo definito da una fascia piatta e includente sei stelle disposte a piramide, affiancato da un testo inciso (Figg. 7-8).

---

sarcofagi provenienti da Brač si trova nell'area cimiteriale della basilica di Manastirine: cfr. Marin (1994: XV-XXVI), Mladineo (1999: 191-211), Cambi (2000: 226-257), Matejčić–Mustać (2014: 162-168).

<sup>10</sup> Cambi ha classificato sei tipi di croce: cfr. Cambi (2002: 47-56).

<sup>11</sup> Kollwitz–Herdejürgen (1979: 75-83); Dresken-Weiland (1998: pp. 110-114).

<sup>12</sup> Per l'elenco completo e aggiornato dei sarcofagi interi e frammentari conservati a Ravenna, cfr. Novara (c.s.).

<sup>13</sup> Valenti Zucchini–Bucci (1968: 53-56, 59-60).

- 1 S(epulcrum) Cini q(uon)dam Ghirardini  
de Guidotti(s) de Bo=  
nonia et eor(um) h(ae)r(e)d(u)m q(ui)  
obiit anno D(omi)ni MCCCCL
- 5 XXIII ind(ictione) XI die XXIII m(ensis)  
[novembris].<sup>14</sup>

[Sepolcro di Cino del fu Ghirardino de Guidotti di Bologna e degli eredi di lui, il quale morì nell'anno del Signore 1373, nell'indizione undicesima, il giorno 24 del mese di novembre.]

L'epigrafe occupa solo una parte dello spiovente. Lo specchio epigrafico è a campo aperto. Il testo è distribuito su sei righe con andamento parallelo al margine del coperchio ed è disposto su una sola colonna. L'impaginazione è regolare. Il quarto rigo sporge a sinistra. I vocaboli sono distanziati, la distanza fra singole lettere è regolare.

Date le condizioni della superficie del supporto, il testo è solo parzialmente leggibile. Ne consegue che le considerazioni riguardanti le lettere non possono essere esaustive.

L'iscrizione è in gotica epigrafica, una scrittura dal carattere profondamente decorativo, impiegata nei secoli XIII-XV prevalentemente per i testi esposti, che traeva origine dalla scrittura libraria, con influenze della capitale romanica (De Rubeis 2008: 33-43). A Ravenna, pur mancando studi specifici che ne abbiano messo in evidenza la diffusione e i caratteri, sappiamo, alla luce delle testimonianze presenti soprattutto nei musei, che trovò frequente impiego nei secoli XIV-XV sia nell'epigrafia funeraria e civile su pietra e marmo,<sup>15</sup> sia nella produzione campanaria.<sup>16</sup> Ad oggi, mancando ancora una analisi dell'intero gruppo di esemplari conservati in città e nel territorio, non è possibile sintetiz-

<sup>14</sup> Ormai illeggibile, si è compendiato con la lettura di Fiandrini.

<sup>15</sup> Come nelle lastre reimpiegate nello stilobate del Chiostro della Cassa in San Francesco, Cicognani – Novara (1995: 229-259); Novara (2010: 19-29) e nella cattedra medievale della basilica di S. Giovanni Evangelista, Novara (2020: 36-40). Le più note iscrizioni gotiche ravennati sono quelle incise sulle due lastre terragne conservate nella chiesa di S. Francesco che ricoprivano le sepolture di Ostasio IV e del beato Enrico Alfieri, Trerè (2012: 135-155); delle due epigrafi non è stata ancora proposta una lettura critica.

<sup>16</sup> A Ravenna sono note sette campane realizzate nel Medioevo recanti un'iscrizione. Le più antiche sono le due della basilica di S. Giovanni Evangelista, del 1208 (Novara 2013: 186-190), a seguire quella del Giubileo del 1300, proveniente da Primaro (Novara 2013: 191), poi la Campana vecchia di S. Vitale e la Campana Grossa della Torre del pubblico, realizzate da Luca da Venezia per Guido Novello da Polenta nel 1317 (Novara 2013: 191-195), quella di S. Maria Maggiore del 1344, attualmente conservata presso il Museo Nazionale di Ravenna (Novara 2013: 194-195) e infine, quella della chiesa di S. Eufemia, del 1358 (Novara 2013: 195). Di quelle, solo quattro sopravvivono. Le due più antiche, quelle di S. Giovanni, hanno interessato gli studiosi a partire dai primi anni del Novecento. Le prime indagini furono condotte da Corrado Ricci (1923: 29-43) e Giuseppe Gerola (1918: 1-5), che, nel rendere nota la leggenda legata alla realizzazione dei due bronzi, affrontarono anche la lettura e interpretazione delle iscrizioni e in particolare del motto "Mentem Sanctam Spontaneam Honorem Deo et Patriae Liberationem" con la quale si scioglieva l'abbreviazione M. S. S. H. D. E. P. L., che Gerola ritenne fosse da leggere come "Monumentum sive sepulcrum heres devotur erexit patrono libertus" (Gerola 1931: 472-473).

zare i caratteri distintivi di tale produzione e individuare eventuali localismi.

Nel caso specifico possiamo parlare di una impaginazione equilibrata. Per quanto riguarda la scelta delle singole lettere, vi troviamo combinati elementi del sistema grafico della capitale con quelli del sistema onciale, secondo uno schema che già si riscontrava a Ravenna nell'epigrafia dei secoli XII<sup>17</sup> e XIII.<sup>18</sup>

Visto lo stato di abrasione della superficie, non è possibile precisare l'altezza e la larghezza delle singole lettere. L'interlinea è regolare. L'incisione è ottenuta con lo scalpello che ha intagliato un solco con sezione a V; la terminazione delle lettere è a spatola. Il tratteggio accentua il contrasto tra pieni e filetti. Anche se lo stato della superficie non consente ulteriori approfondimenti, è possibile ipotizzare che nelle lettere E e C l'apicatura si sviluppasse fino a sfociare in un filetto che andava chiudere la lettera a destra.

Le lettere A, seppure difficilmente leggibili, sembrano asimmetriche, con il tratto destro dritto. La G ha il ricciolo. Sono minuscole di derivazione onciale le D, E, H, M (simmetrica), N, U/V (fig. 9). In un solo caso la U onciale viene sostituita dalla V capitale.

Sono presenti due nessi con la lettera A (AN e AR), che sfruttano la verticalità del tratto destro della lettera.

I segni di interpunzione sono circolari, ma non frequenti.

Le abbreviazioni non sono numerose. Sono sia per troncamento, sia per contrazione. Sono individuabili solo tre segni di abbreviatura; in due casi una linea dritta e in un caso una linea a forma di tegola. In due casi la Q è abbreviata (per *qui* e *quon* in *quondam*) ma l'abbreviazione non è segnalata da alcun segno. Un dubbio può sussistere per l'abbreviazione della S finale in *Guidottis* che sembra ottenuta con il simbolo a C capovolto impiegato, in genere, per il suffisso *-is* o *-ibus*.

L'epigrafe riferisce che la cassa tamponata da quel coperchio fu occupata nel Trecento da un membro della famiglia bolognese dei Guidotti e per la precisione da Cino del fu Gherardino, e dagli eredi di lui. Da ciò si ricava che la pretesa avanzata dalla famiglia Artusini, riportata dal Fiandrini, solo sulla base dell'arma, era priva di fondamento. Gli stemmi delle due famiglie erano molto simili (sei stelle di otto raggi d'oro su fondo azzurro per gli Artusini di Forlì [fig. 10] e sei stelle su fondo azzurro, accompagnate in capo da 3 gigli divisi da un rastrello a quattro pendenti di rosso per i Guidotti di Bologna [fig. 11]). Tuttavia ciò che fa fede è l'iscrizione.

<sup>17</sup> Novara (2017a: 83-83); Novara (2018a: 382-390); Novara (2018b:105-122). Questa ibridazione si verificò con maggiore frequenza nelle città estranee all'ambito universitario. Nei centri universitari, dove la gotica veniva utilizzata in modo massiccio per i testi di studio, la gotica epigrafica fu fortemente influenzata da quella libraria. Cfr. De Rubeis (2008).

<sup>18</sup> Novara (2020: 36-40).



La famiglia Guidotti era originaria di Modena e da Modena si trasferì a Bologna nei primi anni del Trecento (Dolfi 1670: 420-423). Uno dei primi membri noti fu Martino, che ebbe per figlio Guidotto, che a sua volta, ebbe un figlio di nome Cino. Cino ebbe un figlio di nome Ghirardino, che fra il 1347 e il 1363 ricoprì alcuni incarichi pubblici.<sup>19</sup> Ghirardino sposò Tuccimana figlia di Giacomo Oretti, ed ebbe tre figli, Cino, intestatario della epigrafe, Filippo (attivo nel 1366) e Alberto (attivo nel 1368). Nelle biografie bolognesi della famiglia Guidotti non si parla mai della vita di Cino. Questo ci può fare ipotizzare che avesse lasciato Bologna molto giovane per sposare una ravennate, uscendo formalmente dalla famiglia d'origine e dalle raffigurazioni genealogiche riguardanti la casata. Le cronache e le storie locali ravennate non riportano, tuttavia, informazioni utili a ricostruire la vita di questo personaggio.

Per concludere, volendo ripercorrere la storia di questo coperchio, possiamo dire che non sappiamo nulla della vita di questo pezzo prima del reimpiego documentato dall'epigrafe. Il ritrovamento del coperchio nell'area funeraria di San Vitale, inoltre, non implica necessariamente che Cino Guidotti e i suoi eredi avessero trovato sepoltura entro il recinto del monastero. Infatti non si può escludere che in un periodo successivo al XIV secolo, il coperchio, e forse anche la cassa pertinente, fossero stati riutilizzati per la tomba di un monaco di San Vitale.

Il taglio alla sommità e il foro di maggiori dimensioni al centro, denunciano un riutilizzo come abbeveratoio, secondo una prassi molto comune in Romagna. Si può ipotizzare che prima di essere reimpiegato nel XIV secolo, il coperchio avesse vissuto un periodo di defunzionalizzazione. Tuttavia, visto che l'inventario del Museo Nazionale riporta la notizia secondo la quale il coperchio sarebbe stato recuperato sul finire dell'Ottocento, in "una casa vicino al cimitero", è più probabile che la defunzionalizzazione sia avvenuta all'indomani del recupero da parte dei monaci, i quali probabilmente vendettero il marmo a privati cittadini che lo utilizzarono con nuove finalità.

Paola Novara  
Museo Nazionale di Ravenna

## Bibliografia

- Bartoccini, Renato, 1932, *Restauro in S. Vitale in Ravenna. II. Il tempio*, «Felix Ravenna», n. s. III/2, pp. 133-165.  
Bertelli, Gioia, 2002, *Corpus della scultura altomedievale. 15. Le diocesi della Puglia centro settentrionale. Aecae, Bari, Bovino, Canosa, Egnathia, Herdonia, Lucera*,

<sup>19</sup> Nel 1347 sostituì Taddeo Pepoli in Consiglio, nel 1350 fu nominato fra gli Anziani e nel 1363 fra i Savi.

- Siponto, Trani, Vieste, Spoleto*, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo.
- Budriesi, Roberta, 1996, *Salona, Costantinopoli, Ravenna. Note sui sarcofagi tardo-antichi. Riflessioni sull'opera di Nenad Cambi*, «Epigraphica» 58, pp. 230-237.
- Cambi, Nenad, 1984, *Il reimpiego dei sarcofagi romani in Dalmazia*, in *Symposium uber die antiken Sarkophage (Pisa 5-12 September 1982)*, Marburg, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars (Marburger Winckelmann Programm), pp. 75-92.
- Cambi, Nenad, 2000, *Les sarcophages de Manastirine. Sarcophages décorés et typologie*, in N. Duval, E. Marin (a cura di), *Salona. Recherches archéologiques franco-croates à Salone. III. Manastirine. Établissement préromain, nécropole et basilique paléochrétienne à Salone*, Rome, École française de Rome; Split, Musée archéologique, pp. 226-257.
- Cambi, Nenad, 2002, *Sarcofagi con la croce al centro della cassa*, in G. Koch (a cura di), *Frühchristliche Sarkophage (Akten des Symposiums, Marburg, 30 giugno - 4 luglio 1999, unter Mitarbeit von Karin Kirchhainer)*, Mainz, pp. 47-56.
- Cambi, Nenad, 2008, *Cristianizzazione della Dalmazia. Aspetto archeologico*, in G. Cuscito (a cura di), *La cristianizzazione dell'Adriatico (AAAd, LXVI)*, Trieste, pp. 263-300.
- Cicognani, Egle – Novara, Paola, 1995, *I chiostrici francescani di Ravenna: fasi costruttive e materiali*, «Studi Romagnoli» XLVI, pp. 229-259.
- D'Angela, Cosimo, 2008, *Produzione e commercio di sarcofagi tra le due sponde adriatiche nel VI secolo*, in G. Cuscito (a cura di), *La cristianizzazione dell'Adriatico (AAAd, LXVI)*, Trieste, Editreg, pp. 539-551.
- De Rubeis, Flavia, 2008, *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile*, «Scripta. An Internationale Journal of Codicology and Paleography» I, pp. 33-43.
- Dolfi Pompeo Scipione, 1670, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna con le loro insegne, e nel fine i cimieri. Centuria prima*, In Bologna, presso Gio. Battista Ferroni.
- Dresken-Weiland, Jutta, 1998, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. II. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Mainz am Rhein, Zabern.
- Farioli, Raffaella, 1977, *I sarcofagi ravennati con segni cristologici. Contributo per un completamento del "Corpus" II*, «Felix Ravenna» 1-2, pp. 133-159.
- Fiscović, Igor, 1981, *Ranokršćanski sarkofazi s otoka Brača*, «Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku» 75, pp. 105-135.
- Gerola, Giuseppe, 1918, *Il segreto di due campane*, Ravenna (Nozze Cinotti-Cena, Milano 3 luglio 1918).
- Gerola, Giuseppe, 1931, *Mentem sanctam spontaneam...*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione» s. II, X/X, pp. 472-473.
- Kollwitz, Johannes - Herdejürgen, Helga, 1979, *Die antiken Sarkophagreliefs. 8. Die Sarkophage der westlichen Gebiete des Imperium Romanum. 2. Die ravennatischen Sarkophage*, Berlin, Mann.
- Marin, Emilio, 1994, *Le contexte archeologique de la sculpture architectural de Salone. Les églises et les cimetières*, in N. Duval, E. Marin (a cura di), *Salona. Recherches archéologiques franco-croates à Salone. I. Catalogue de la sculpture architecturale paléochrétienne de Salone*, Rome, École française de Rome; Split, Musée archéologique, pp. XV-XXVI.
- Matejčić, Ivan – Mustač, Sunčica, 2014, *Umjetnička baština istarske crkve. I, Kiparstvo od IV do*

- XIII stoljeća (Il patrimonio artistico della chiesa istriana. I. Scultura dal IV al XIII secolo)*, Parenzo, Porečka i Pulska biskupija.
- Mladineo, 1999, *Osservazioni sulla produzione e sullo studio dei sarcofagi tardoantichi di Salona alla luce dei nuovi ritrovamenti*, «Atti e Memorie della Società dalmata di Storia Patria» XXVIII, pp. 191-211.
- Novara, Paola, 2004, *Pel bene dei nostri monumenti. Odoardo Gardella. Archeologia e antichità locali nella Ravenna dell'Ottocento*, Bologna, Edizioni Nuova S1.
- Novara, Paola, 2010, *I chiostri di San Francesco: storia e archeologia*, in *Antichi Chiostri Francescani della Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna. Il restauro dell'area monumentale*, Ravenna, Edizioni Mistral, pp. 19-29.
- Novara, Paola, 2013, *Campane ravennati*, «Pagani e Cristiani» XII, pp. 185-207.
- Novara, Paola, 2015-2016, *Le ricerche di Paolo Pavirani e Enrico Pazzi. I sarcofagi cristiani di Ravenna*, «Parola e Tempo» XIV, pp. 284-312.
- Novara, Paola, 2017a, *Motti e sottoscrizioni su alcuni arredi architettonici del Museo Nazionale di Ravenna*, in Coden, Fabio (a cura di), *Minima medievalia*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», s. IX, VII/A, pp. 83-83.
- Novara, Paola, 2017b, *Sepulture privilegiate nei monasteri alto medievali ravennati*, «Hortus Artium Medievalium», 23/2 (Atti 23. IRCLAMA Colloquium, Zadar, 29 maggio-3 giugno 2016), pp. 629-639.
- Novara, Paola, 2018a, *Iscrizioni dedicatorie e sottoscrizioni attributive nell'edilizia di culto ravennate dei secoli IX-XII*, in *IV Ciclo di Studi Medievali. Atti del Convegno*, Firenze, 4-5 giugno 2018, Monza, EBS (NUME, Gruppo di ricerca sul medioevo), pp. 382-390.
- Novara, Paola, 2018b, *L'arcivescovo Gerardo e l'epigrafia ravennate del XII secolo*, «Torricelliana» 69, pp. 105-122.
- Novara, Paola, 2020, *La cattedra di San Giovanni Evangelista di Ravenna. Il reimpiego medievale di un arredo tardo antico*, in *VI Ciclo di Studi Medievali. Atti del convegno*, Firenze, 8-9 giugno 2020, Monza, EBS (NUME, Gruppo di ricerca sul medioevo), pp. 36-40.
- Novara, Paola, c.s., *Limestone sarcophagi's trade from Brac's island quarries. New evidences from Ravenna and Northern Adriatic*, in *TRADE 2nd-9th c. Transformations of Adriatic Europe*, Zadar, 11th-13th february 2016.
- Noviello, Claudio, 2003, *Su alcuni disegni di interesse concordiese del Cod. Vat. Lat. 10524 (con osservazioni sui sarcofagi di Concordia)*, «Rivista di Archeologia Cristiana» 74, pp. 409-467.
- Nuzzo, Donatella, 2008, *Insepolture funerari tardoantichi in area adriatica: riflessioni sui cimiteri della Puglia costiera*, in G. Cuscito (a cura di), *La cristianizzazione dell'Adriatico* (AAAd, LXVI), Trieste, Editreg, pp. 193-219.
- Pais, Anna Maria, 1978, *Sarcofagi romani delle Venezie di manifattura locale*, «Archeologia Classica» 30, pp. 147-185.
- Ricci, Corrado, 1923, *La voce del dolore*, in *Fra storia e leggenda*, Milano, Fratelli Treves, pp. 29-43.
- Romanelli, Rita, 2016, *Baracche, catapecchie e capannucce. La distruzione del protiro medievale della chiesa di S. Vitale di Ravenna*, in *Il pane di segale. Diciannove esercizi di storia dell'arte presentati da Adriano Peroni*, Varzi, Guardamagna, pp. 197-216.
- Šonje, Ante, 1972, *Sarcofagi paleocristiani dell'Istria*, in *Actas del VIII Congreso Inter-*

- nacional de Arqueologia cristiana (Barcelona, 5-11 ottobre 1969)*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, pp. 485-499.
- Trerè, Filippo, 2012, *Tracce di scultura tardogotica a Ravenna: le lastre terragne*, in P. Novara, F. Fabbi, F. Trerè (a cura di) *Luigi Maria Malkowski. Memorial Day 2010. Studiare Ravenna a Ravenna, (Atti della Giornata di Studi, Ravenna, 4 dicembre 2010)*, Ravenna, Fernandel, pp. 135-155.
- Valenti Zucchini, Giselda – Bucci, Mileda 1968, *Corpus della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedioevale di Ravenna. II. I sarcofagi a figure e a carattere simbolico*, Roma, De Luca.





Fig. 1. Ravenna, Museo Nazionale. Coperchio di sarcofago nel Secondo Chiostro

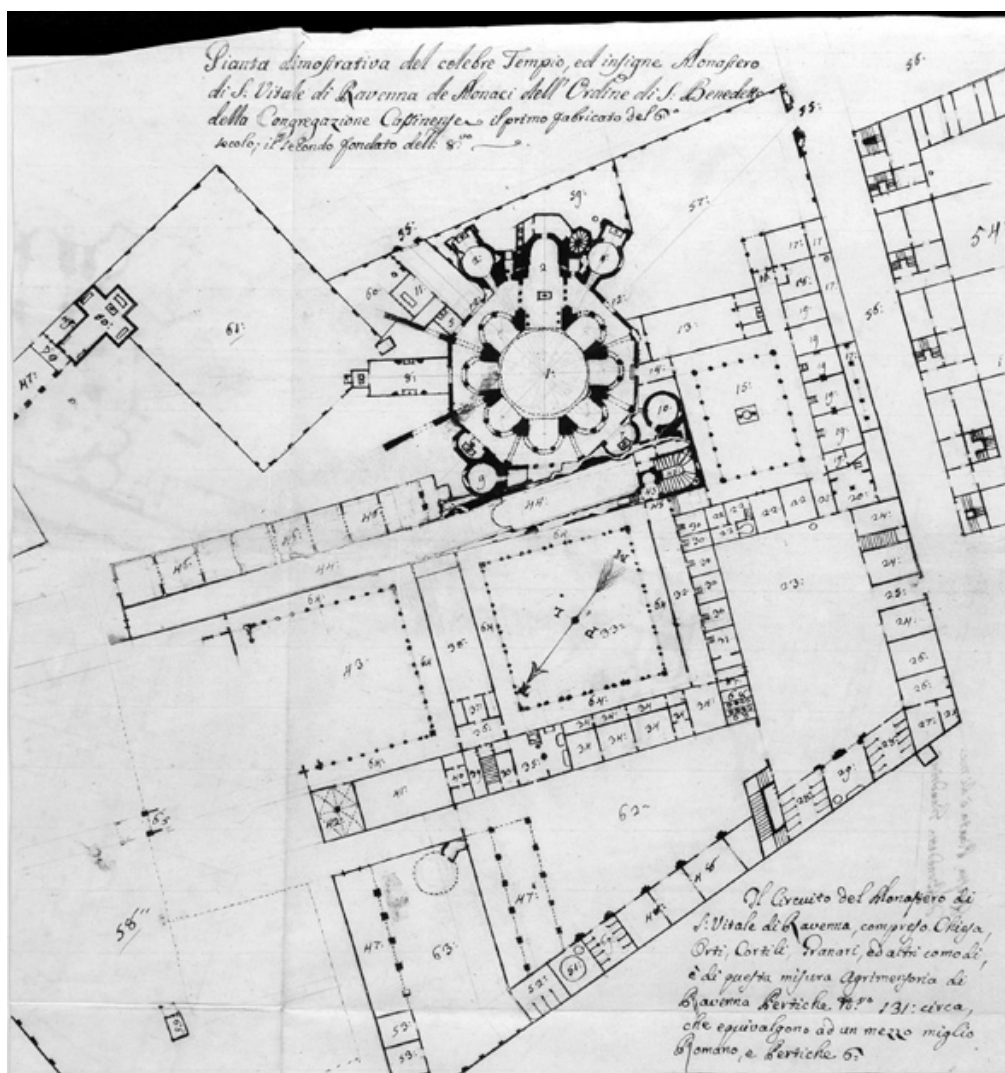


Fig. 2. Planimetria di Benedetto Fiandrini raffigurante il monastero di S. Vitale, a. 1793 (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 166.103)





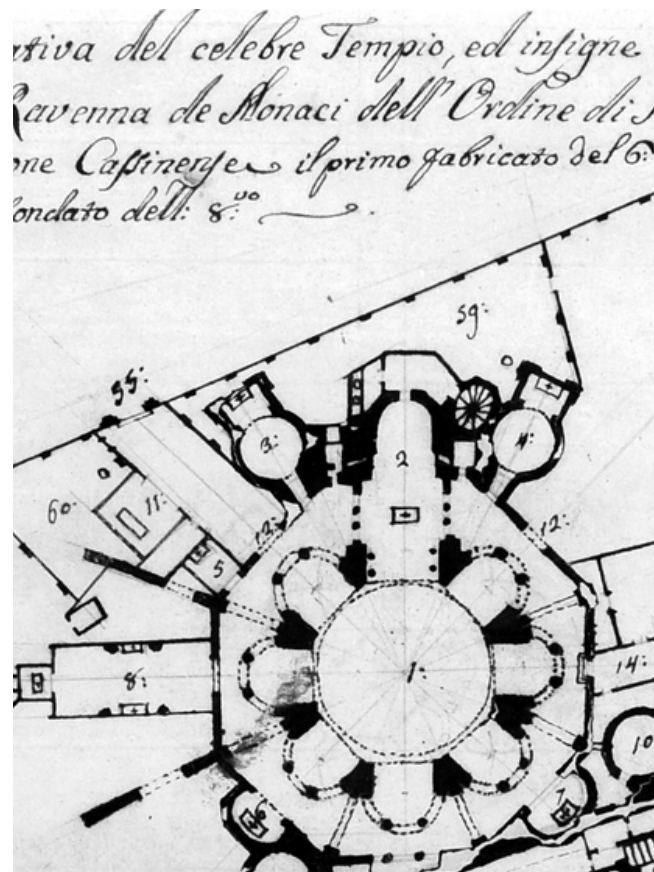


Fig. 4. Particolare della planimetria di Benedetto Fiandrini



Fig. 5. Ravenna. Chiesa di San Vitale, scavo antistante la porta nord-est  
(da Bartoccini 1932)



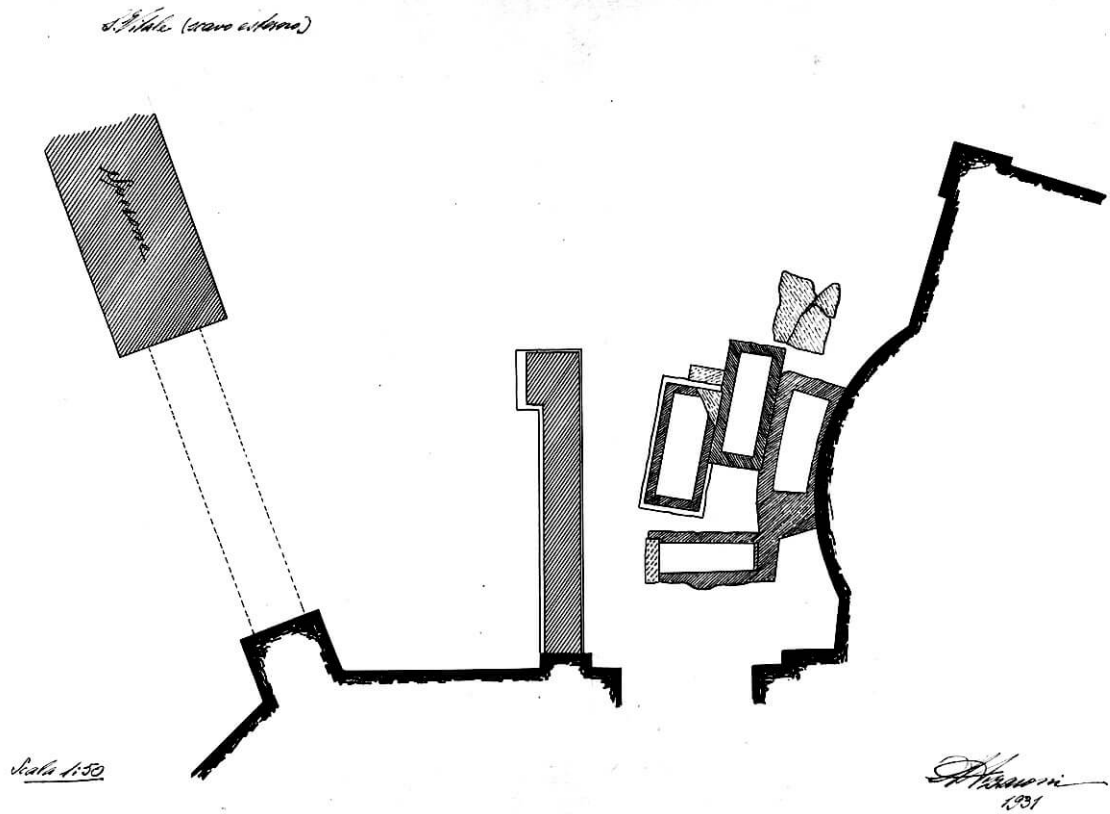


Fig. 6. Disegno raffigurante lo scavo antistante la porta nord-est della chiesa di San Vitale (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, Archivio disegni, 2848) (da Novara 2017)

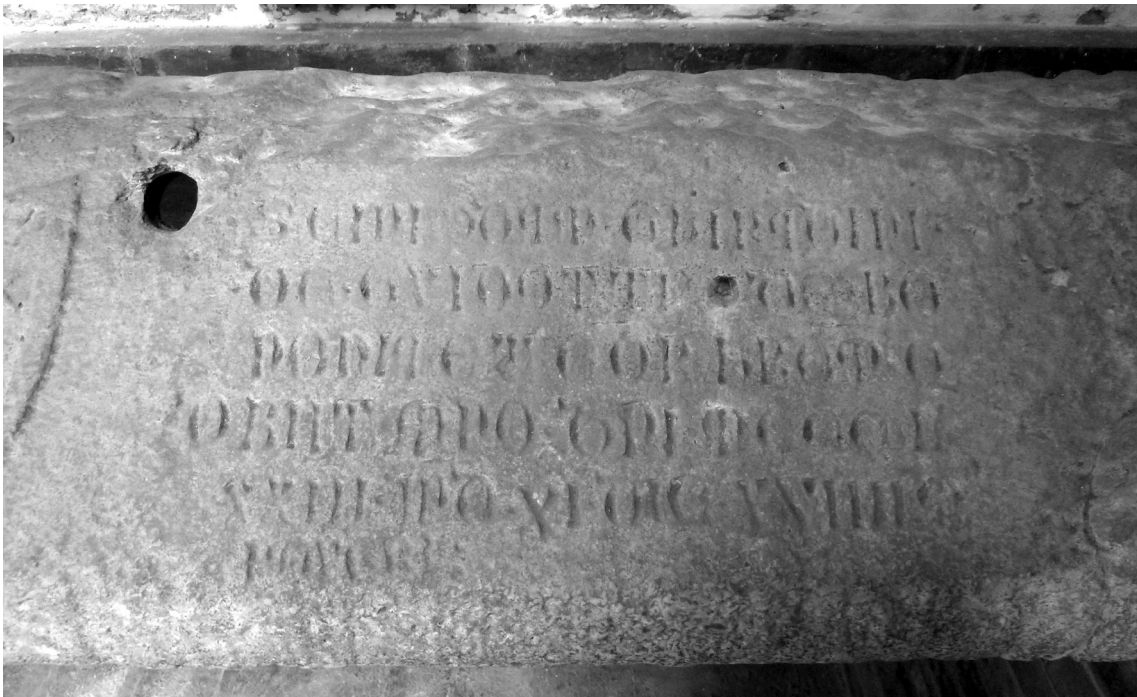


Fig. 7. Ravenna, Museo Nazionale. Particolare della iscrizione nel coperchio

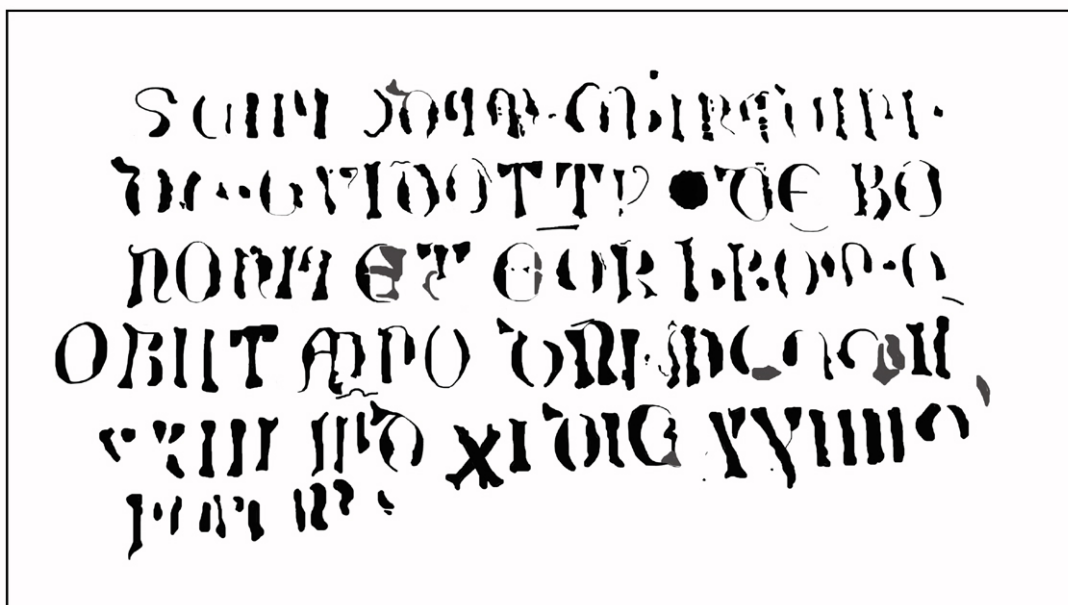


Fig. 8. Restituzione grafica dell'epigrafe



Fig. 9. Restituzione grafica di alcune delle lettere



Fig. 10. Arme della famiglia Artusini



Fig. 11. Arme della famiglia Guidotti







[www.medioevoeuropeo-unilupo.com](http://www.medioevoeuropeo-unilupo.com)



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DIPARTIMENTO DI  
LINGUE, LETTERATURE E  
STUDI INTERCULTURALI



UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE