

**Temi epici e cavallereschi in Italia.
Tra letteratura e immagini (XII-XV sec.)**

Direzione / Editors-in-chief

GIOVANNI BORRIERO, Università degli Studi di Padova
FRANCESCA GAMBINO, Università degli Studi di Padova

Comitato scientifico / Advisory Board

CARLOS ALVAR, Universidad de Alcalá
ALVISE ANDREOSE, Università degli Studi e-Campus
FRANCESCO BORGHESI, The University of Sidney
FURIO BRUGNOLO, Università degli Studi di Padova
KEITH BUSBY, The University of Wisconsin
ROBERTA CAPELLI, Università degli Studi di Trento
DAN OCTAVIAN CEPRAGA, Università degli Studi di Padova
CATHERINE GAULLIER-BOUGASSAS, Université de Lille 3
SIMON GAUNT, King's College London
JOHN HAJEK, The University of Melbourne
BERNHARD HUSS, Freie Universität Berlin, Germania
MARCO INFURNA, Università Ca' Foscari - Venezia
GIOSUÈ LACHIN, Università degli Studi di Padova
STEPHEN P. McCORMICK, Washington and Lee University
LUCA MORLINO, Università degli Studi di Trento
GIANFELICE PERON, Università degli Studi di Padova
LORENZO RENZI, Università degli Studi di Padova
ANDREA RIZZI, The University of Melbourne
RAYMUND WILHELM, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt
ZENO VERLATO, Opera del Vocabolario Italiano, CNR
LESLIE ZARKER MORGAN, Loyola University Maryland

Redazione / Editorial Staff

ALESSANDRO BAMPA, Università degli Studi di Padova
CHIARA CAPPELLI, Università degli Studi di Padova
RACHELE FASSANELLI, Università degli Studi di Padova
MARCO FRANCESCON, Università degli Studi di Trento, chief editor
LUCA GATTI, Sapienza Università di Roma
FEDERICO GUARIGLIA, Università di Verona
MARTA MATERNI, Università degli Studi di Padova
MARTA MILAZZO, Università degli Studi di Padova
ELENA MUZZOLON, Università degli Studi di Padova
ELEONORA POCHETTINO, Università degli Studi di Napoli Federico II
CARLO RETTORE, Università degli Studi di Cagliari
FABIO SANGIOVANNI, Università degli Studi di Padova
BENEDETTA VISCIDI, Università degli Studi di Padova, chief editor

*Francigena is an international peer-reviewed journal with an
accompanying monograph series entitled "Quaderni di Francigena"*

ISBN 9788886326032

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Via E. Vendramini, 13
35137 PADOVA

info@francigena-unipd.com

Temi epici e cavallereschi in Italia.
Tra letteratura e immagini
(XII-XV secolo)

Atti delle giornate di studi del 29-30 novembre 2018,
Università di Losanna

A cura di Ilaria Molteni e Irene Quadri

This work is licensed under <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Realizzazione grafica a cura di Arun Maltese (biblioteca.bear@gmail.com)

Volume pubblicato nel 2021

DOI: 10.25430/2724-0975/3

INDICE

Introduzione	5
Roberto Tagliani Metamorfosi di un bacio. Episodi della circolazione del tema del <i>fier baiser</i> tra Francia, Germania e Italia (e oltre)	17
Claudio Lagomarsini, Ilaria Molteni Dal manoscritto all'affresco: la <i>Compilation arthurienne</i> di Rustichello da Pisa e il ciclo di Saint-Floret	59
Nicola Morato Sull'integrabilità di racconto e figura nella storia della tradizione. Le copie italiane illustrate dei romanzi arturiani in prosa (secc. XIII-XIV)	113
Simonetta Castronovo Temi cavallereschi nella produzione figurativa di Piemonte e Savoia tra XIII e XIV secolo. Aggiornamenti	139
Viviana Maria Vallet Temi epici e cavallereschi in Valle d'Aosta nei secoli XIII e XIV: nuovi indizi e percorsi inediti	185
Irene Quadri Paladini cittadini. I rilievi cavallereschi della facciata di San Zeno a Verona e la costruzione dell'identità civica	233
Manuel Castiñeiras Otranto, Brindisi e Solsona (1163-1180): Alessandro, Artù e Rolando tra paesaggi leggendari, immaginario cavalleresco e identità collettiva	263

INTRODUZIONE

Questo volume raccoglie gli atti del convegno *Temi epici e cavallereschi in Italia. Tra letteratura e immagini (XII-XV secolo)* svoltosi all'Università di Losanna il 29 e 30 novembre 2018. L'idea di organizzare delle giornate di studio in cui specialisti di discipline letterarie e storico artistiche potessero confrontarsi sulla diffusione della materia epica e cavalleresca nell'Italia medievale è nata dalla volontà di dare seguito a una linea di ricerca, quella dei rapporti tra cultura testuale e cultura figurativa, che ha trovato all'Università di Losanna un contesto proficuo, fatto di numerose collaborazioni tra la Sezione di Storia dell'Arte e la Sezione di Italiano. Inaugurato nel 2005 in occasione delle giornate di studio *Figura e racconto / Figure et récit*¹, il dialogo sinergico è proseguito nell'ambito del progetto di ricerca *Constructing identity: visual, spatial, and literary cultures in Lombardy, 14th to 16th centuries* (FNS Sinergia, 2010-2014), che ha prodotto un'altra pubblicazione dedicata ai problemi testo-immagine: *Narrazioni e strategie dell'illustrazione. Codici e romanzi cavallereschi nell'Italia del Nord (secc. XIV-XVI)*, anch'essa frutto di un convegno tenutosi a Losanna nel quale specialisti di letteratura e di arti figurative si sono confrontati su un tema comune².

La nostra raccolta s'inserisce dunque nel solco di una ricerca quasi ventennale e apre la prospettiva su nuovi scenari e nuovi problemi. Nonostante indaghino la stessa grande problematica di fondo, infatti, i tre incontri si prefiggevano scopi diversi. Nel caso di *Figure et récit* il rapporto tra parole e immagini è stato esaminato con uno sguardo molto ampio, senza vincoli tematici né metodologici. Questa scelta rende perfettamente conto della molteplicità di campi della cultura medievale che il fenomeno investe e delle diverse forme che esso assume; al contempo, come osserva Cesare Segre nell'*Introduzione* al volume, ha indotto un avvicinamento a un linguaggio critico comune, che ha permesso alla condivisione di problemi di «uscire dal dibattito astratto»³. Proprio per stringere il confronto tra discipline diverse su temi comuni, il convegno *Narrazioni e strategie dell'illustrazione* ha voluto darsi un oggetto più specifico, circoscritto ai campi del libro illustrato e del romanzo cavalleresco e alla loro diffusione nelle realtà signorili dell'Italia settentrionale.

La tematica cavalleresca è al centro anche dei contributi che qui presentiamo. Il terreno d'indagine, tuttavia, in linea con gli interessi delle curatrici, è più vasto: include svariate tipologie di testimonianze figurative e letterarie e si concentra sull'intero spazio italiano, con le diverse realtà politiche e socio-culturali che lo caratterizzano, e sui suoi rapporti con altre

¹ Cfr. Bucchi (*et alii*) 2009.

² Cfr. Izzo – Molteni 2014.

³ Segre 2009, p. XX.

regioni della Romània medievale. Lo scopo è di mettere a fuoco sia la dimensione europea di questo fenomeno sia il ruolo chiave che l'Italia gioca al suo interno. Sin dalle prime fasi della sua formazione, infatti, l'immaginario che scaturisce dal materiale cavalleresco presenta un forte carattere di trasversalità che congiunge realtà distanti sul piano geografico, socio-politico e linguistico. Basti pensare alla presenza delle figure di Artù e Rolando nei pavimenti delle cattedrali di Otranto (1163-1165) e Brindisi (1178), da ricondurre alle rielaborazioni storiografiche e romanzesche delle storie arturiane e caroline in ambito anglo-normanno⁴. O ancora, nel secolo successivo, alla precoce diffusione dei romanzi cavallereschi in prosa nelle città-stato marinare toscane, venete e liguri, dove la ricezione delle opere d'oltralpe va di pari passo con numerose rielaborazioni e creazioni originali a loro volta destinate a seguire la traiettoria inversa, da Sud a Nord delle Alpi⁵. Oltre a tessere legami culturali tra regioni diverse, le tematiche epiche e cavalleresche diventano in numerosi contesti dell'Italia medievale veri e propri spazi di aggregazione identitaria, in grado di esprimere coesione sociale e adesione a gerarchie di valori condivise. E così, i centri comunali del XII secolo, quelli feudali a ridosso della catena alpina e quelli signorili e monarchici del Trecento fanno di questo immaginario uno strumento chiave nell'elaborazione di discorsi civici, dinastici e autocelebrativi.

Che le ragioni del successo di un fenomeno di tale ampiezza, trasversalità e *longue durée* temporale andassero ricercate nella tensione dialettica tra dato letterario e dato figurativo era già chiaro agli studiosi di fine Ottocento e primo Novecento, da Pio Rajna ai Loomis passando per Julius Von Schlosser⁶. Altrettanto evidente appariva come la penisola italiana costituisca un terreno particolarmente propizio per studiarne la genesi e la fortuna. Qui si trovano infatti le più antiche testimonianze figurative in ambito monumentale – i già citati mosaici normanni, il fregio arturiano che corona la celebre porta della Pescheria del Duomo di Modena o le sculture di quello di Verona – alcune delle quali precedono le serie manoscritte delle rispettive opere così come noi oggi le conosciamo⁷. Nei secoli successivi poi si moltiplicano i contesti che ospitano cicli pittorici e scultorei, i quali ornano fondazioni ecclesiastiche, spazi civici e complessi residenziali⁸. In modo analogo anche i testi letterari circolano fittamente in ambiti diversi, come provano inventari e testamenti, i quali ci informano sia sulla fisionomia delle grandi collezioni delle biblioteche signorili sia su quella di piccole o minime raccolte librerie appartenenti ad esponenti dei ceti borghesi e mercantili⁹. I libri di materia cavalleresca sono anche al centro di numerose lettere che Visconti, Gonzaga ed Estensi si scambiano nel corso del Trecento e del Quattrocento; questa corrispondenza apre uno spiraglio sulle abitudini di

⁴ Cfr. Frugoni 1968; Castiñeiras 2004 e 2006; D'Achille 2018.

⁵ Cfr. Delcorno Branca 1998 e 2003; Palumbo 2013.

⁶ Cfr. Rajna 1900²; Loomis – Loomis 1938; Von Schlosser 1965.

⁷ Per i mosaici salentini, cfr. *supra* n. 4. Per quanto riguarda la Porta della Pescheria del duomo di Modena si rinvia a Chiellini Nari 1991; Fox-Friedman 1994; Frugoni 1999. Per le sculture della facciata del duomo di Verona, Busetto 1987; Kahn 1997, pp. 364-369; Ortalli 2006; Meneghetti 2015, pp. 83-86.

⁸ Cfr. Meneghetti 2015.

⁹ Cfr. Braghirolli – Meyer – Paris 1880; Tisconi Benvenuti 1987; Folena 1990, p. 390; Delcorno Branca 1998, pp. 29-30; Albertini Ottolenghi 2001.

lettura dei romanzi: sono *livres de chevet* conservati gelosamente e prestati con circospezione nel timore che non vengano restituiti, oppure letti nel corso di lunghi viaggi per combattere la noia e, ancora, sfogliati con affezione in pieno Quattrocento, ormai alle soglie delle grandi interpretazioni rinascimentali di Boiardo e Ariosto¹⁰.

Tra le realtà del mondo romanzo medievale, il caso italiano è forse quello che meglio riflette la natura poliedrica della materia epica e cavalleresca, la sua funzione di luogo di proiezione delle esigenze e dell'autopercezione di categorie di pubblico disparate, nonché il costante mutamento e rinnovamento delle forme e dei contenuti dato proprio dall'avvicinarsi di innumerevoli rimaneggiamenti letterari e figurativi e dal dialogo che tra essi s'instaura. In anni recenti, la comprensione di questo dialogo, della sua natura bidirezionale e del suo esprimersi attraverso complesse e fitte ramificazioni, si è ampliata e precisata grazie agli affioramenti di nuove testimonianze e all'adozione di prospettive di ricerca interdisciplinari applicate allo studio dell'interazione tra testi e immagini nei manoscritti miniati¹¹, dei meccanismi che guidano il riuso di temi letterari in ambito artistico, delle possibilità figurative dei testi letterari e della carica narrativa e discorsiva delle sequenze di immagini¹².

Le problematiche appena descritte sono anche al cuore delle ricerche che qui presentiamo, che intendono esplorare le tematiche epiche e cavalleresche proprio a partire dalla rete di connessioni che legano cultura testuale e cultura visuale, come pure le specificità dei contesti culturali e politici da cui derivano gli episodi artistici. Nonostante i temi affrontati dagli studiosi siano disparati, i punti d'intersezione sono numerosi.

Un rapporto di complementarità lega per esempio i saggi di Viviana Vallet e Simonetta Castronovo, dedicati rispettivamente alla Valle d'Aosta e al Piemonte, due territori che presentano caratteristiche analoghe dal punto di vista della ricezione della materia cavalleresca. Entrambe le regioni mostrano infatti un altissimo grado di permeabilità nei confronti degli influssi culturali subalpini e transalpini, che qui si incontrano e sfociano in contaminazioni e sperimentazioni originali. La produzione cavalleresca di queste aree esprime così le caratteristiche del paesaggio culturale alpino delineate da Enrico Castelnuovo già negli anni Sessanta del Novecento: *carrefour* e luogo d'incontro estremamente dinamico e ricettivo nei confronti dei più importanti indirizzi figurativi e letterari europei¹³.

Questi aspetti emergono già nella rassegna di manoscritti cavallereschi presenti in Valle d'Aosta in epoca medievale con cui si apre il saggio di Vallet: alla famiglia Sarriod de la Tour è da ricollegare un frammento duecentesco del *Roman d'Escanor*, opera dalla tradizione manoscritta molto sparuta ma apprezzata dalle più importanti famiglie aristocratiche europee, come prova la sua presenza nella biblioteca di Carlo V. Dal castello di Châtillon proviene invece un lacerto dell'*Entrée d'Espagne*; i fogli, che trasmettono episodi sconosciuti alla

¹⁰ Cfr. Delcorno Branca 1998, p. 35; Praloran – Morato 2007.

¹¹ Cfr., per esempio, Rodríguez Porto 2013; Fabry-Teheranchi 2014; Camozzi 2018; Molteni 2020.

¹² Approcci di questo tipo elaborati per studiare episodi disparati si trovano, tra gli altri, in Piccat 1991 e 2006; Meneghetti 2015; Castronovo 2018; Infurna 2018; Meneghetti 2019; Molteni 2019; Morato 2019; Praloran 2019.

¹³ Cfr. Castelnuovo 1979 e 1980; Castelnuovo – De Gramatica 2002.

redazione contenuta nel più celebre codice dell'*Entrée* (Venezia, BM, fr.Z.21), testimoniano una pronta ricezione delle più aggiornate mode letterarie di marca veneta. I cicli ad affresco rinvenuti nei castelli della valle esibiscono relazioni a gradi d'intensità variabile con la cultura testuale e visuale legata all'allestimento e alla circolazione dei libri manoscritti. Si va dal caso della cappella del castello di Sarrion, decorata con motivi a *drôleries* che trovano i confronti più prossimi nell'ornamentazione marginale dei manoscritti gotici francesi, fino all'ecclettico ciclo del castello di Quart, dove, associate a rappresentazioni di vario genere (un calendario, Sansone, frammenti cortesi di difficile decifrazione) figurano le Storie di Alessandro Magno. I rapporti tra gli affreschi e il *Roman d'Alexandre* sono innegabili sul piano testuale ma non su quello figurativo. Infatti, l'episodio più celebre del ciclo, *Alessandro e gli alberi oracolari*, non trova riscontri nelle miniature dei manoscritti del *Roman* bensì in quelle di un'altra opera in antico francese in cui figurano le avventure del re macedone: l'*Histoire ancienne jusqu'à César*. Tale fenomeno d'intervisualità tra tradizioni iconografiche associate a testi diversi mostra la capillarità della diffusione della letteratura cavalleresca francese in Valle d'Aosta come anche le dinamiche d'interazione e di commistione che essa provoca nel campo della figuratività.

A una ricognizione dei manoscritti di materia cavalleresca è dedicata anche parte dello studio di Simonetta Castronovo, la quale propone di assegnare due testimoni del *Roman de la Rose* alla biblioteca di Amedeo V di Savoia (Torino, BN, L.III.22 e L.III.28). Si tratta di codici di lusso, profusamente miniati, databili al tardo XIII secolo e di provenienza parigina. Allargando lo sguardo ai codici di proprietà dell'aristocrazia del territorio piemontese, l'autrice osserva che agli acquisti di manoscritti parigini si affiancano anche le acquisizioni di testimoni allestiti nei principali centri di produzione di romanzi cavallereschi italiani, come Genova. Ancora più variegato è il panorama dell'arte monumentale, pitture murali e sculture mostrano come la cultura cavalleresca sia assai radicata nelle corti e nei centri urbani, declinandosi però in forme diverse tanto sul piano del rapporto con le fonti letterarie quanto per i telai narrativi che reggono i racconti per immagini. Castronovo, infatti, osserva che

in linea generale si può affermare che i casi noti di cicli profani in castelli e caseforti del territorio attestano l'influenza di specifici testi letterari, presi a modello dal pittore; mentre nei centri cittadini o in certi piccoli borghi di queste regioni, troviamo testimonianze figurative generiche della cultura cavalleresca.

Ciò è evidente se si confronta il ciclo ad affresco rinvenuto nel castello di Cruet, appartenente ai signori de la Rive, vassalli dei conti di Savoia, con le pitture che decorano la facciata del palazzo dell'Arengo a Novara. I dipinti di Cruet mettono in scena l'unico caso conosciuto di ciclo narrativo tratto dal *Girart de Vienne* e sono problematici dal punto di vista dei rapporti con i manoscritti del romanzo, che contano pochissime illustrazioni. Il fregio di Novara, invece, rappresenta scene cavalleresche che, irrelate tra loro e non riconducibili a una fonte letteraria precisa, sono selezionate e riunite in funzione del loro valore "esemplare", messo a servizio della celebrazione del nuovo Comune.

Interamente dedicato alla diffusione delle tematiche epiche e cavalleresche nelle realtà comunali è il contributo di Irene Quadri, incentrato su uno specifico caso di studio: i rilievi cavallereschi che accompagnano le storie testamentarie sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona. Come le altre occorrenze di soggetti profani e cavallereschi nei grandi insiemi figurativi ecclesiastici del XII secolo, anche queste sculture sono state molto studiate negli

ultimi decenni, ma prevalentemente con due obiettivi: l'identificazione dei temi rappresentati e le eventuali dipendenze da specifiche fonti letterarie. Se, infatti, i rilievi al di sotto delle storie del *Genesi* sono sicuramente identificabili con la *Caccia infernale di Teodorico*, la sequenza cavalleresca sulla quale poggiano le vicende cristologiche ha dato adito a diverse letture e interpretazioni, nessuna delle quali è riuscita a raccogliere consensi unanimi. Quadri adotta una prospettiva nuova che esamina le ragioni della presenza delle tematiche cavalleresche sulla facciata della basilica in relazione al ruolo chiave che essa viene a coprire nel nuovo assetto sociale veronese: reliquiario monumentale delle spoglie del santo patrono, San Zeno diventa il luogo nel quale il comune nascente s'identifica. I rilievi partecipano infatti alla costituzione di un programma articolato, che associa repertori figurativi disparati e nel quale storie sacre e profane interagiscono e convergono nella rappresentazione di una configurazione sociale idealizzata e dal valore modellizzante per la realtà cittadina. Il cavaliere che nei rilievi si batte per proteggere la celebre dama Mataliana – contrapponendosi al malvagio re Teodorico che gli fa da *pendant* dall'altra parte del portale – incarna quei valori di protezione e difesa che dovrebbero determinare il codice di comportamento dei *milites* al servizio della Chiesa e della comunità veronese. Il discorso civico culmina nella lunetta che corona il programma scultoreo, dove San Zeno è raffigurato in atto di elargire il vessillo cittadino a *pedites* e *milites*: equiparati, costoro vanno a comporre un'immagine unitaria e ideale della *civitas* veronese. L'analisi dei rilievi prova così in modo limpido come le classi dirigenti dei comuni abbiano rapidamente visto nell'immaginario cavalleresco uno strumento potente su cui fondare la costruzione di articolati disegni societari.

Nel XII secolo, l'appropriazione di tematiche cavalleresche in chiave identitaria non è appannaggio esclusivo degli organismi comunali e cittadini, come prova il contributo di Manuel Castiñeiras, il quale mette in luce come le figurazioni dell'epica carolingia nel Sud Italia partecipino a un circuito internazionale che lega la penisola iberica alla Terra Santa. La riflessione prende avvio con le storie tratte dalla *Chanson de Roland* nei perduti mosaici del pavimento della cattedrale di Brindisi. Innescando dinamiche identificative analoghe a quelle in atto a Verona, le immagini funzionano come una sorta di *speculum* morale per l'aristocrazia salentina in rivolta contro Guglielmo I: l'atto d'orgoglio di Rolando, che provoca la disfatta del proprio esercito e la morte dei suoi compagni, diventa infatti emblema della superbia dei baroni ribelli. Le esigenze di rappresentazione legate al contesto storico contingente, tuttavia, non bastano, secondo lo studioso, a spiegare la presenza di temi epici nel pavimento brindisino: questi vanno interpretati alla luce di una rete ben più ampia che coinvolge i rituali e le traiettorie legate alle crociate e alle rotte di pellegrinaggio, costellate da veri e propri *loci memoriae* delle leggende caroline. Ripercorrendo parte almeno di queste traiettorie, Castiñeiras sconfinava dapprima in Catalogna e poi in Portogallo e si concentra su due gruppi scultorei appartenenti rispettivamente alla decorazione del chiostro di Santa Maria di Solsona e del presbiterio della chiesa di São Cristovão de Rio Mau a Vila do Conde. Queste sculture raffigurano protagonisti e avvenimenti connessi alle vicende della *Chronica Turpini* e della *Chanson de Roland*, quando la guerra contro i musulmani diventò una vera e propria crociata. L'autore ne spiega la presenza alla luce della realtà storica della penisola iberica dell'epoca: nel caso dei capitelli di Rio Mau gli episodi carolingi sono funzionali al processo di affermazione dello stato del Portogallo. Le sculture di Solsona, invece, alluderebbero al ruolo cruciale avuto dai baroni di quelle terre

– cavalieri che avevano preso parte alla seconda crociata iberica – nella protezione della comunità agostiniana, insediatasi a Santa Maria di Solsona dalla fine dell’XI secolo. A Brindisi, Solsona e Rio Mau

le immagini sembrano rivendicare una memoria e identità collettiva costruita su un’interpretazione locale del passato, nella quale i paladini di Roncisvalle diventano veri e propri protagonisti. Lo spirito di crociata e la lettura moralistica eseguita dai chierici del XII secolo portò, per la prima volta, questo repertorio profano ad occupare uno spazio privilegiato nei contesti monumentali sacri, sia intorno all’altare sia all’interno del chiostro. In questo modo, Carlo Magno, Rolando e Olivieri raggiungono il presente per ribadire il proprio passato locale e si presentano come veri modelli di virtù da seguire per i fedeli cristiani, siano questi chierici, *militēs*, pellegrini o crociati.

Il contributo di Claudio Lagomarsini e Ilaria Molteni è dedicato invece a un esempio eccellente del *rayonnement* della cultura cavalleresca italiana fuori d’Italia: il ciclo di affreschi trecenteschi che orna l’aula del castello di Saint-Floret, in Alvernia. I dipinti, composti da ventiquattro scene accompagnate da lunghe didascalie in antico francese, sono tratti da un romanzo arturiano scritto in Italia nella seconda metà del XIII secolo – la *Compilation arthurienne* di Rustichello da Pisa – del quale costituiscono l’unica trasposizione figurativa in ambito monumentale, nonché l’unico esempio di *camera picta* arturiana che si sia conservata su territorio francese. Discutendo il rapporto tra gli affreschi e la fonte letteraria, i problemi di datazione e committenza e le soluzioni iconografiche e di *mise en page* adottate dal pittore, il saggio mostra come le dinamiche che regolano il passaggio dal testo letterario a quello figurativo siano legate a doppio filo alla costruzione di uno specifico discorso di autolegittimazione politica e dinastica. Gli affreschi selezionano due delle molte linee narrative presenti nella *Compilation*: quella legata ai personaggi di Branor, vecchio cavaliere della Tavola Rotonda, e di Tristan, eroe della nuova generazione, recuperando così uno dei temi portanti del romanzo di Rustichello, quello del confronto tra vecchi e giovani cavalieri. La scelta del tema narrativo è da leggere in relazione alle ragioni della committenza, occupata in questi anni ad affermare la propria continuità lignatica nonostante l’avvicendamento di famiglie distinte alla testa della signoria di Saint-Floret. L’accorta disposizione delle scene crea un gioco di risposnde tra le avventure di Branor e quelle di Tristan ed esprime così comunanza di valori e continuità tra le due generazioni, resa ancora più esplicita dall’organizzazione temporale del ciclo, sostenuto da una stretta interazione tra didascalie e dipinti. Riassumendo segmenti narrativi più estesi di quelli effettivamente rappresentati, le didascalie connettono singoli episodi tra loro, inserendoli in un tessuto narrativo unitario e coerente, e permettono di camuffare in questo modo l’operazione di ricompilazione che il racconto per immagini svolge nei confronti della sua fonte testuale. Lo studio del rapporto tra testi e immagini rivela così come i dipinti di Saint-Floret mettano in scena una narrazione autonoma, non una semplice trasposizione della fonte letteraria, dunque, bensì un racconto dotato di una propria coerenza narrativa e temporale.

Ai rapporti tra figura e narrazione nel romanzo arturiano in prosa è dedicato anche il saggio di Nicola Morato, il quale mette a fuoco un problema diverso, quello delle sofisticate forme d’interazione tra i due sistemi comunicativi nei manoscritti miniati, intesi sia in quanto singoli oggetti, che in quanto espressioni di più complesse pratiche culturali. La tensione tra dato materiale-codicologico e dato estetico-artistico si riflette nell’originalità dell’approccio, che interroga le nozioni di ambiente e *performance*. L’indagine descrive il rapporto tra tre poli: la

completezza della copia, l'articolazione degli apparati paratestuali e le caratteristiche dell'illustrazione. La standardizzazione del libro arturiano in Italia è molto elevata e stabile nel tempo: la quasi totalità dei romanzi sono trasmessi in copie frammentarie o incomplete, corredate da paratesti stringatissimi quando non del tutto assenti; a fronte di questi dati i corredi illustrativi mostrano invece un grande dinamismo e presentano gradi variabili di focalizzazione sul racconto. Analizzando alcuni manoscritti tardoduecenteschi, Morato descrive l'elasticità del rapporto tra testi ed immagini, con queste ultime caratterizzate da una flebile potenza mimetica cui fa da contrappunto la mobilità dei punti di vista, e così

la *performance* transmediale dell'oggetto finisce per fare in larga misura astrazione dal decorso del romanzo mentre quello che conta è la ripercussione di pochi motivi che fungono da altrettanti schemi d'identificazione, per cui chi guarda e riconosce le storie tende a situarsi in un paradigma, ne diventa in un certo senso il soggetto ideale.

Spostando lo sguardo sull'illustrazione arturiana del Trecento, appannaggio delle corti, emerge la grande originalità con cui le immagini si rapportano alla temporalità del racconto – trovando espedienti disparati ai problemi della rappresentazione della simultaneità e della profondità temporale – ma anche l'impossibilità di trasporre in una dimensione extraletteraria gli elementi contenutistici e formali del romanzo arturiano che di fatto ne sanciscono l'alto valore estetico. Nei codici di lusso a destinazione signorile, in particolare, l'illustrazione ovvia a quest'impossibilità sviluppando un discorso altamente autonomo, che, sfasato rispetto al ritmo della narrazione testuale,

recupera i valori profondi della *mimesis* del mondo arturiano ma li recupera con mezzi nuovi, prima di tutto di tipo tecnico e formale, solo secondariamente imitandoli sul piano contenutistico o morale-valoriale. Li recupera cioè non tanto per mezzo di un sistema di equivalenze o una trasposizione di figure e contenuti (la transmedialità nel senso più ovvio), ma perché riesce a tenersi all'altezza estetica degli originali.

La questione della figuratività della rappresentazione letteraria e la circolazione europea di motivi cavallereschi occupa anche il saggio di Roberto Tagliani, dedicato alla genesi e alla multiforme tradizione di un motivo letterario di grande successo: il *fier baiser*. L'episodio dell'incontro tra un cavaliere e un mostro serpentiforme e del bacio che ne svela le apparenze femminili è attestato sia in area romanza che germanica. Le continue riscritture e aggiustamenti non intaccano la forte potenzialità iconica del motivo, che ne fa una vera e propria *immagine testuale* alla quale però non fa da controparte una fortuna iconografica altrettanto ampia. Infatti, nonostante esistano punti di contiguità tra le caratteristiche dell'episodio e varie raffigurazioni medievali, a cominciare da quelle del *Peccato originale*, dove il bimorfismo del serpente è reso con corpo ofidico e testa femminile, non esiste un'iconografia in grado d'imporci. Snodandosi lungo un percorso affascinante, il saggio esplora le numerose forme di testualizzazione dell'episodio del *fier baiser*, seguendo le traiettorie della sua diffusione e analizzando le caratteristiche che ne fanno un *topos* della narrazione cavalleresca. Di origine probabilmente irlandese, il motivo circola in area anglonormanna e approda in Francia allo scadere del XII secolo, dove viene incapsulato in un testo da cui scaturisce un irraggiamento in aree distinte: nel giro di un trentennio, difatti, compare nel *Bel Inconnu*, nel *Lanzelet* e nel *Wigalois*, di volta in volta con caratteristiche diverse sul piano della rappresentazione e della

funzione narrativa. Nel primo caso il motivo costituisce la chiave di volta di un impianto molto raffinato: divide l'opera esattamente a metà e, comportando la rivelazione dell'identità dell'eroe, segna un punto di svolta nella vicenda. Questa complessità strutturale e questa raffinatezza diegetica non hanno uguali nelle altre *mise en texte* dell'episodio. Nel *Lanzelet*, per esempio, il *fier baiser* viene spogliato di qualsiasi valore strategico nella narrazione del romanzo mentre nel *Wigalois* l'episodio è solo alluso e la sovrapposizione con il *Bel Inconnu* è unicamente parziale. Nel Trecento, il motivo circola anche in Italia, come testimoniano un testo francoveneto e uno toscano, il *Roman de Belris* e il cantare di *Carduino*. In entrambe le opere l'episodio è rappresentato nei suoi tratti essenziali ma è inserito in organizzazioni narrative semplificate, che di fatto lo privano della profondità psicologica e della carica eroica che ne caratterizzavano la presenza nel romanzo francese. In ultima analisi lo studio di Tagliani mostra chiaramente come queste opere, insieme ad altre che conservano il motivo, siano legate da relazioni testuali di una tale complessità

che, da un lato, rende impossibile una *reductio ad unum* dei rapporti tra i diversi testi, ma dall'altro – ed è quanto qui ci interessa sottolineare – fa sì che il motivo si ripresenti ricorsivamente, lungo quattro secoli, con le solide caratteristiche di un'*immagine testuale*, non supportata da raffigurazioni iconografiche ma che si consolida progressivamente, dotandosi di tratti ricorrenti ben più dettagliati di quelli che, di norma, descrivono o connotano un motivo folklorico.

Nel loro insieme, i saggi qui riuniti disegnano un quadro articolato e complesso, nel quale si stagliano le interconnessioni e le stratificazioni ma anche le variazioni e gli *unica*; un quadro da cui emerge forte proprio quel magmatismo così caratteristico dell'universo cavalleresco. Vorremmo dunque ringraziare gli autori, che con entusiasmo hanno accettato di condividere con noi i risultati delle loro ricerche e di arricchire così il dialogo tra specialisti di letteratura e di storia dell'arte di un nuovo capitolo.

Un sentito ringraziamento va a Lorenzo Tomasin, il cui aiuto è stato indispensabile lungo tutto il percorso che ha portato dall'occasione dell'incontro scientifico alla pubblicazione di questi atti.

Siamo inoltre molto grati ai direttori di *Francigena* per averci offerto uno spazio all'interno della loro rivista: il taglio tematico, la sensibilità verso i fenomeni di interculturalità e la vocazione interdisciplinare che la caratterizzano ne fanno la sede ideale per pubblicare questa raccolta.

Ilaria Molteni e Irene Quadri

Bibliografia

Albertini Ottolenghi 2001

Maria Grazia Albertini Ottolenghi, *Codici miniati francesi e d'ispirazione francese nella biblioteca dei Visconti e degli Sforza nel castello di Pavia*, in *La cultura dell'Italia padana e la presenza francese*

INTRODUZIONE

nei secoli XIII-XV. Atti del Simposio (Pavia, 11-14 settembre 1994), a cura di Luigina Morini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001 («Letterature», 9), pp. 281-294.

Braghirolli – Meyer – Paris 1880

Guglielmo Braghirolli, Paul Meyer, Gaston Paris, *Inventaire des manuscrits en langue française possédés par Francesco Gonzaga, capitaine de Mantoue mort en 1407*, in «Romania», IX, 36 (1880), pp. 497-514.

Bucchi (*et alii*) 2009

Figura e racconto. Figure et récit. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'Antichità al primo Rinascimento. Narration littéraire et narration figurative en Italie de l'Antiquité à la première Renaissance. Atti del Convegno di studi (Losanna, 25-26 novembre 2005), progetto e direzione di Marco Praloran e Serena Romano, a cura di Gabriele Bucchi, Ivan Foletti, Marco Praloran, Serena Romano, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009.

Busetto 1987

Giorgio Busetto, *Tracce iconografiche della prima diffusione dell'epopea carolingia in Italia*, in *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia: I paladini di Francia nelle tradizioni italiane: Una proposta storico antropologica*, a cura di Anna Imelde Galletti e Roberto Roda, Padova, Interbooks, 1987, pp. 41-51.

Camozzi 2018

Vita di Alessandro Magno con figure secondo il ms. Cracovia, Biblioteca Jagellonica, Ital. Quart. 33 (olim Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1222), a cura di Ambrogio Camozzi, con la collaborazione di Claudia Tardelli Terry, Presentazione di Corrado Bologna, Turnhout, Brepols, 2018 («Alexander Redivivus», 10).

Castelnuovo 1979

Enrico Castelnuovo, *Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au Moyen Âge*, in «Schweizerische Zeitschrift für Geschichte», 29 (1979), pp. 265-286.

Castelnuovo 1980

Enrico Castelnuovo, *Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 9 (1980), pp. 5-12.

Castelnuovo – De Gramatica 2002

Il gotico nelle Alpi (1350-1450). Catalogo della Mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio – 20 ottobre 2002), a cura di Enrico Castelnuovo e Francesca De Gramatica, Trento, Castello del Buonconsiglio-Monumenti e collezioni provinciali, Provincia autonoma di Trento, 2002.

Castiñeiras 2004

Manuel Castiñeiras, *L'Alessandro anglonormanno e il mosaico di Otranto: una ekphrasis monumentale?*, in «Troianalexandrina», 4 (2004), pp. 40-86.

Castiñeiras 2006

Manuel Castiñeiras, *D'Alexandre à Arthur: l'imaginaire normand dans la mosaïque d'Otrante*, in «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», 37 (2006), pp. 135-153.

INTRODUZIONE

Castronovo 2018

Carlo Magno va alla guerra. *Le pitture del castello di Cruet e il Medioevo cavalleresco tra Italia e Francia*. Catalogo della Mostra (Torino, Palazzo Madama, 29 marzo – 3 settembre 2018), a cura di Simionetta Castronovo, Savigliano, Libreria Geografica, 2018.

Chiellini Nari 1991

Monica Chiellini Nari, *Le favole, i simboli, il "ciclo di Artù": il fronte istoriato nella "Porta della Pescheria"*, in *La Porta della Pescheria nel duomo di Modena*, a cura di Chiara Frugoni, Monica Chiellini Nari, Cristina Acidini Luchinat, Modena, Panini, 1991, pp. 32-59.

D'Achille 2018

Anna Maria D'Achille, *Millin e i pavimenti figurati dell'Italia meridionale (secoli XI-XII)*, in «Arte Medievale», 8 (2018), pp. 167-196.

Delcorno Branca 1998

Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo Editore, 1998 («Memorie del tempo», 11).

Delcorno Branca 2003

Daniela Delcorno Branca, *Le storie arturiane in Italia*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. II. *Il Medioevo volgare*, direttori: Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro. III. *La ricezione del testo*, Roma, Salerno, 2003, pp. 385-403.

Fabry-Teheranchi 2014

Irène Fabry-Tehranchi, *Texte et images des manuscrits du Merlin et de la Suite Vulgate (XIII^e-XV^e siècle). L'Estoire de Merlin ou les Premiers faits du roi Arthur*, Turnhout, Brepols, 2014 («Texte, Codex & Contexte», 18).

Folena 1990

Gianfranco Folena, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale programma, 1990 («Filologia veneta. Testi e Studi», 1).

Fox-Friedman 1994

Jeanne Fox-Friedman, *Messianic Visions: Modena Cathedral and the Crusades*, in «RES: Anthropology and Aesthetics», 25 (1994), pp. 77-95.

Frugoni 1968

Chiara Frugoni, *Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto*, in «Bollettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo e archivio muratoriano», 80 (1968), pp. 213-256.

Frugoni 1999

Chiara Frugoni, *La facciata, le porte, le metope: un programma coerente*, in *Il Duomo di Modena / The Cathedral of Modena*, a cura di Chiara Frugoni, Modena, Panini, 1999 («Mirabilia Italiae», 9).

Infurna 2018

Marco Infurna, *Alessandro Magno e gli alberi oracolari in un ciclo di pitture valdostane del XIII secolo*, in «*La somma de le cose*». *Studi in onore di Gianfelice Peron*, a cura di Alvise Andreose, Giovanni Borriero, Tobia Zanon, con la collaborazione di Alvaro Barbieri, Padova, Esedra, 2018, pp. 109-118.

INTRODUZIONE

Izzo – Molteni 2014

Narrazioni e strategie dell'illustrazione. Codici e romanzi cavallereschi nell'Italia del Nord (secc. XIV-XVI). Atti del Convegno di studi (Losanna 22-23 febbraio 2013), a cura di Annalisa Izzo e Ilaria Molteni, Roma, Viella, 2014.

Kahn 1997

Deborah Kahn, *La "Chanson de Roland" dans le décor des églises du XII^e siècle*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 40 (1997), pp. 337-372.

Loomis – Loomis 1938

Roger Sherman Loomis, Laura Hibbard Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, London – New York, Oxford University Press – Modern Language Association of America, 1938.

Meneghetti 2015

Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015.

Meneghetti 2019

Maria Luisa Meneghetti, *Berte, Milon et Rolandin: entre écriture, image et moralité*, in *De la pensée de l'Histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, a cura di Sébastien Douchet, Marie-Pascale Halary, Sylvie Lefèvre, Patrick Moran e Jean-René Valette, Paris, Honoré Champion, 2019 («Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge», 127), pp. 789-800.

Molteni 2019

Ilaria Molteni, *Un giorno e una notte: la narrazione nel ciclo cavalleresco di Pisanello in Palazzo Ducale a Mantova*, in «Immagine & parola», 1 (2020), pp. 125-143.

Molteni 2020

Ilaria Molteni, *I Romanzi Arturiani in Italia. Tradizioni narrative, strategie delle immagini, geografia artistica*, Roma, Viella, 2020.

Morato 2019

Nicola Morato, *'Bellona furens'. Immagine e tempo nelle scene di battaglia tra Medioevo ed età moderna*, in «Letteratura cavalleresca italiana», 1 (2019), pp. 13-28.

Ortalli 2006

Gherardo Ortalli, *1138: chi difende il Duomo di Verona? Orlando, Olivieri e Nicolò artifex gnarus*, in *Cose nuove e cose antiche. Scritti per monsignor Antonio Niero e don Bruno Bertoli*, a cura di Stefania Rossi Minutelli, Maria Leonardi, Bruno Bertoli, Antonio Niero, Francesca Cavazzana Romanelli, Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, 2006, 103-113.

Palumbo 2013

Giovanni Palumbo, *La "Chanson de Roland" in Italia nel Medioevo*, prefazione di Cesare Segre, Roma, Salerno, 2013.

Piccat 1991

Marco Piccat, *Epica carolingia in affreschi savoiarda del XIII secolo*, in «Messana, Rassegna di studi filologici linguistici e storici», n.s. 8 (1991), pp. 51-108.

INTRODUZIONE

Piccat 2006

Marco Piccat, *Colori e chansons de geste*, in *Dalla Testa Ai Piedi. Costume e moda in età gotica*. Atti del Convegno di studi (Trento, 7-8 ottobre 2002), a cura di Laura Dal Prà e Patrizia Baldi, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2006, pp. 43-65.

Praloran 2019

Marco Praloran, *L'orchestrazione del racconto. Altri scritti cavallereschi*, a cura di Nicola Morato, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo 2019.

Praloran – Morato 2007

Marco Praloran, Nicola Morato, *Nostalgia e fascinazione della letteratura cavalleresca*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*. II. *Umanesimo ed educazione*, a cura di Gino Belloni e Riccardo Drusi, Costabissara, Fondazione Cassamarca-Angelo Colla, 2007, pp. 487-512.

Rajna 1900²

Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso. Ricerche e studi*, Firenze, Sansoni, 1876; poi in Id., *Seconda edizione corretta e riveduta*, 1900 [da cui si cita].

Rodríguez Porto 2013

Rosa María Rodríguez Porto, *Beyond the Two Doors of Memory. Intertextualities and Intervisualities in Thirteenth-century Illuminated Manuscripts of the Roman de Troie and the Histoire Ancienne*, in *Memory and Commemoration in Medieval Culture*, edited by Elma Brenner, Meredith Cohen e Mary Franklin-Brown, Farnham, Ashgate, 2013 pp. 55-76, 2013.

Segre 2009

Cesare Segre, *“Figure et récit”: un'introduzione*, in Bucchi (*et alii*) 2009, pp. XI-XX.

Tissoni Benvenuti 1987

Antonia Tissoni Benvenuti, *Il mondo cavalleresco e la corte estense*, in *I libri di Orlando Innamorato, mostra bibliografica*. Catalogo della Mostra (Ferrara, Reggio Emilia, Modena, 1987), a cura di Riccardo Brusagli, Modena, Panini 1987, pp. 13-33.

Von Schlosser 1965

Julius Von Schlosser, *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, edizione e traduzione di Gian Lorenzo Mellini, Pisa, Edizioni di comunità, 1965 («Raccolta pisana di saggi e studi», 15) [ed. or., Id., *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 16 (1895), pp. 144-230].

METAMORFOSI DI UN BACIO. EPISODI DELLA CIRCOLAZIONE DEL TEMA DEL *FIER BAISER* TRA FRANCIA, GERMANIA E ITALIA (E OLTRE)

Roberto Tagliani

roberto.tagliani@unimi.it

(Università degli Studi di Milano)

ABSTRACT

Il saggio è dedicato alla multiforme tradizione testuale dell'episodio del *fier baiser*. Attraverso l'analisi delle attestazioni celtiche, romanze e germaniche medievali, riflette sulla persistenza e sulla continua riscrittura di questo motivo letterario che, nonostante la sua potenzialità iconica, non ha dato vita a una tradizione illustrativa di accompagnamento.

The essay concerns the multiform textual tradition of the *fier baiser* episode. By analysing the medieval Celtic, Romance and Germanic attestations, it reflects on continuation and rewriting of this literary motif, which has not developed any back-up illustrative tradition, in spite of its iconic potential.

KEYWORDS

fier baiser – motivo letterario – immagine testuale – riscrittura – letteratura medievale europea
fier baiser – literary motif – textual image – rewriting – European medieval literature

Quello del *fier baiser* è uno dei motivi più affascinanti della storia della letteratura. Chiama in causa un'affascinante liminarietà tra il meraviglioso, acronico e fiabesco mondo delle fate e quello – altrettanto letterario, ma declinato nella prospettiva del realismo – della narrazione romanzesca.

L'incontro tra l'uomo e il serpente che nasconde, dietro mentite spoglie o a causa di un incantamento, forma umana, disvelata da un bacio *terribile* (che diviene perciò bacio *rivelatore*), per concedere il quale è necessario che l'eroe vada oltre le apparenze tremende del visibile, rappresenta un universale di grande fortuna, non solo occidentale, registrato e descritto da tutti i principali repertori di motivi folklorici¹.

Nella sua *Storia del bacio*, il linguista danese Kristoffer Nyrop colloca il *fier baiser* tra i *baci d'affetto* che, in quanto privi d'implicazione erotica, sono di norma concessi anche a chi suscita timore, «abominio e ripugnanza»². Il *fier baiser* assume, in questa prospettiva, il carattere di prova di coraggio, per la quale il protagonista deve dimostrare di saper vincere il disgusto ed esibire la saldezza dei propri intenti. Il superamento della prova ha, peraltro, un ulteriore

¹ Registrato da Thompson 1955-58 sotto il tipo D735 (disincantamento mediante il bacio), è fittamente presente in Guerreau-Jalabert 1992, secondo la quale pertiene ai tipi B11.1.3.01 (principessa trasformata in drago); B11.6.13 (B) (il drago bacia la regina/il cavaliere); D 565.5 (trasformazione mediante il bacio); D1794 (esiti magici del bacio); Q 112.05.1(B) (donna e territorio come ricompensa). Come vedremo *infra*, molti dei testi qui raccolti presentano interessanti coincidenze con il tipo 401 del *Motif-Index* di Aarne e Thompson (AT).

² Nyrop 1995, p. 57.

effetto (assai utile alla costruzione dell'intreccio narrativo), che è quello di liberare da un incantesimo il personaggio celato sotto le spoglie del mostro, di norma una bellissima fanciulla o una fata³. Poiché il disincantamento è possibile solo per il tramite di un bacio (o di un analogo atto amoroso)⁴, si dovrà concludere che il *fier baiser* mantenga una qualche connotazione erotica: connotazione che, quando non palesemente descritta, è allusa o suggerita dall'ambientazione, dalla situazione o dalle forme dell'allocuzione e della narrazione che, come vedremo, volta a volta accompagnano il dipanarsi della narrazione.

La forma mostruosa assunta dal soggetto incantato è normalmente riconducibile alla natura ofidica (di solito si tratta di un serpente, di un drago o di un mostro serpentiforme). Com'è noto, fin dalla cultura biblica il serpente è di norma associato all'immagine del maligno; ma nelle culture mediterranee del mondo antico esso incarna il paradigma dell'animale metamorfico (connesso alla sua facoltà di mutare la pelle) e conserva una stretta connessione con l'immagine della fecondità e della perenne rigenerazione del mondo mortale. Nella relazione con l'umano, il serpente assume significati simbolici polimorfi, che si ricollegano atavicamente al mondo sotterraneo, alla terra – che il soggetto mostruoso conosce intimamente, dato che l'osserva da un punto di vista privilegiato – e all'acqua – con la quale lo stesso assume, per la peculiarità del suo moto strisciante, un metaforico *idem sentire* prossemico. Non intendiamo dilungarci su questioni di così vasto respiro⁵: in questo saggio ci limiteremo a osservare la diffusione del motivo letterario del *fier baiser*, descrivendone le diverse forme di testualizzazione con particolare attenzione all'area romanza medievale (e qualche escursione in quella germanica).

Preliminarmente, tuttavia, ci sia concessa una piccola premessa che non ci pare del tutto peregrina. Nell'arte medievale, l'iconografia dell'incontro tra l'essere umano e il serpente, raccontato nel *Genesi* biblico, è precocemente – e insistentemente – associata a un'appartenenza al genere femminile della figura ofidica; dietro quest'identificazione si possono scorgere complesse motivazioni di ordine filosofico e teologico, che rinviano alla cultura misogina medievale⁶: è tuttavia significativo che, tra XII e XV secolo, la scena "topica" della tentazione di Eva nell'Eden (*Gn* 3, 1-7) sia raffigurata ricorrentemente con la presenza di un serpente

³ Cfr. Donà 2003, p. 476 ss.

⁴ Sempre Donà (*ibid.*) segnala tre diversi tipi di atto amoroso che realizza il disincantamento: la condivisione del letto (quando il personaggio incantato è costretto all'invisibilità), il bacio (nel caso di figure ofidiche o mostruose), il rapporto sessuale (nel caso dell'anziana laida).

⁵ Com'è facile intuire, la bibliografia sull'argomento è vastissima; per brevità rinvio, per le questioni generali qui accennate, al classico Howey 1926 e alle pagine dedicate al serpente in Durand 1972 e in Guéron 1975; utilissimi anche i passaggi dedicati all'argomento in lavori di respiro più generale, quali ad es. Harf-Lancner 1985, Flores 1996, Berlioz – Polo de Beaulieu 1999, Wheatcroft 1999, *Il mondo animale* 2000, Donà 2003, Faraci 2003, Ciccarese 2002-2007, Donà 2009 e Zambon 2018. Sulle strette affinità tra la figura ofidica e il motivo della sposa disgustosa nella cultura orientale, cfr. Coomaraswamy 1945. A tali lavori si rinvia anche per l'opportuna bibliografia di approfondimento.

⁶ Anche in questo caso mi permetto un rapido rinvio ai lavori più significativi sull'argomento: si vedano almeno Wulff 1914, Bloch 1987 e 1991, Duby 1988, Duby (*et aliae*) 1990, Bosch Fiol – Ferrer Pérez – Gili Planas – Anderson 1999, Lee 2004, DeConick 2011, Elliott 2012 e la bibliografia ivi citata.

connotato dal bimorfismo umano-ofidico, nel quale la parte umana (il volto, e talvolta il petto) è costituita da tratti eminentemente femminili. È così, ad esempio, nel bassorilievo del basamento della statua della Vergine collocata al centro del “Portale della Vergine” di Notre Dame de Paris, datato al 1210-1220 (fig. 1), ma lo è anche in numerose miniature medievali, che tra XIII e XIV iniziano a raffigurare la scena del peccato originale con un serpente dalle fattezze progressivamente più dettagliate in senso femminile e seducente.

Troviamo così, solo per fare qualche esempio, il dettaglio “alla moda” dell’acconciatura con il *touret* della donna-serpente nella miniatura che accompagna le prime carte del ms. London BL Royal 15 D II (fig. 2), testimone della celebre compilazione teologico-enciclopedica del chierico anglonormanno Pierre de Peckham (o Fetcham), *La lumiere as lais* (1267); un’immagine molto simile si conserva in un libro d’ore secondo l’uso di Maastricht (e oggi conservato a Londra), il ms. London BL Stowe 17 (fig. 3), copiato a Liegi agli inizi del XIV secolo. Ma anche uno dei codici più celebri della tradizione del *Tristan en prose*, il ms. Paris BNF fr. 336 (fig. 4), parigino della fine del Trecento, in un’illustrazione che accompagna la sezione graaliana del testo mostra una miniatura con Adamo, Eva e un serpente con il viso di donna nascosto tra le fronde dell’albero.

In manoscritti più tardi (quattro-cinquecenteschi) o di fattura più elegante, i miniatori indulgono in dettagli persino più arditi: si osservino, ad esempio, i lunghi capelli biondi e le labbra vermiglie del serpente coronato che dialoga con una procace Eva tra gli alberi dell’Eden (fig. 5) nella cosiddetta *Bibbia Furtmeyr* del 1465 (München BSB Cgm 8010a) o alla raffinata acconciatura e ai seni procaci del serpente draghiforme raffigurato nel libro d’ore tardo quattrocentesco, proveniente da Ghent o da Bruges, oggi a New Haven, Yale, BL 287 (fig. 6), fino all’apoteosi artistica del soggetto, raffigurato nella volta michelangiolesca della Cappella Sistina (1510 ca., fig. 7)⁷. Ma gli esempi potrebbero essere diversi, e assai più numerosi.

Del resto, le figure di donna-serpente (o di donna-dragone, o di sirena, o di donna che parla o lotta con i serpenti) abbondano nei capilettera, nelle *drôleries* e nelle decorazioni della tradizione illustrativa di molte scuole nazionali di miniatura (in particolare francese e fiamminga: ne vediamo alcuni esempi alle figg. 8-11). Sono indizi di una familiarità con un tratto illustrativo che interpreta l’immaginario figurativo del Medioevo e della prima Età Moderna con lunga continuità e profonda varietà: tratto che non ci pare inutile accostare all’immaginario figurale evocato dai testi che stiamo per analizzare, sebbene nessuna delle immagini analizzate rappresenti un *fier baiser*, che risulta essere un’immagine tanto letterariamente persistente (come vedremo), quanto artisticamente negletta.

Prima di dar conto della straordinaria e ricchissima costellazione testuale connessa al motivo del *fier baiser*, si tenga presente un’opportuna – e mai sufficientemente ribadita – ammonizione di Carlo Donà a proposito di indagini simili a quella che proponiamo, quando rinviino a una

⁷ Mi fa osservare Maria Luisa Meneghetti che la figura femminile del serpente è bicaudata, almeno nella parte alta, dove ciascun arto inferiore si allunga e s’intreccia attorno all’albero in una doppia spira, assumendo così un aspetto sireniforme; è noto che l’iconografia medievale del soggetto marino si presenta in numerosissimi esempi (scultorei e pittorici) proprio con la coda bipartita.

generica commistione di materiali diversi, senza tentare di dar conto di relazioni e filiazioni dimostrabili:

L'analogia [...] è un fatto. Ma è un fatto che va spiegato, e non implica di per sé, la necessità di rapporti diretti: il *post hoc ergo propter hoc* è un paralogismo dal quale i filologi dovrebbero guardarsi con particolare attenzione, e l'ipotesi di una filiazione [...] è, appunto, solo un'ipotesi [...] che aspetta [...] di essere dimostrata, e che non diventa più vera solo per il fatto che [...] la si ripete⁸.

Cercheremo di evitare questo rischio, provando ad accostare – con gradi variabili di approssimazione – testi di diversa provenienza e datazione del Medioevo occidentale europeo (celtico, romanzo e germanico) che conservino, rielaborino o alludano al motivo del bacio terribile all'interno di narrazioni più ampie, provando a tracciare plausibili linee di relazione poggiandoci in primo luogo sui lavori di chi ci ha preceduto, cercando di capire quando sia possibile parlare di rapporto diretto e quando, invece, di forme più blande e incerte di condivisione di un tema poligeneticamente circolante⁹. Scopo primario del nostro percorso non sarà, dunque, indagare veri o presunti rapporti tra testo e fonte, quanto piuttosto di osservare la rappresentazione dell'*immagine testuale* del motivo.

Il testo più antico nel quale sia presente il motivo del *fier baiser* è l'*Echtra mac Echach Muigmedóin* (racconto delle avventure dei figli del re Eochaid Mugmedón), saga in *middle Irish* di un ignoto poeta irlandese del XII secolo, già morto nel 1204 e probabilmente composto nel terzo quarto del XII secolo, nel quale un'orribile strega chiede un bacio a ciascuno dei cinque figli del re: solo il più giovane, Niáll, accetterà il cimento, concedendo alla strega di mutarsi in una splendida fanciulla¹⁰.

Gran parte della critica più autorevole¹¹ ha teorizzato che il motivo, muovendosi dall'Irlanda attraverso l'Inghilterra anglonormanna, sia giunto in Francia verso la fine del XII secolo, dove probabilmente ha dato vita a un testo francese (oggi perduto), che può agevolmente aver rappresentato un modello testuale per una vasta diffusione, pressoché coeva, del motivo in varie opere.

La più nota e celebre di esse è il romanzo *Li biaux Desconeüs*, più noto col titolo vulgato di *Bel inconnu*, opera del troviero Renaut de Beaujeu¹²: datato tra il 1190 e il 1200, appartiene

⁸ Donà 2007, p. 158.

⁹ Una ricostruzione di questo complesso percorso si legge in Barbiellini Amidei 1995, pp. 27-31, da integrare con le precisazioni di Donà 2003, pp. 474-477.

¹⁰ L'edizione, accompagnata dalla traduzione inglese, si legge in *Sons of Eochaid Muigmedón*, pp. 190-203 (l'episodio del *fier baiser* è ai §§ 14-17, pp. 198-201). Il bacio terribile donato a una strega o a un'anziana laida è una variante del motivo; ne troviamo traccia in Chaucer, *Tale of Wyf of Bathe* e, più articolatamente, nell'anonimo *Weddinge of Sir Gawen and Dame Ragnell*, che riprendono il soggetto proprio dall'*echtra* celtico (cfr. Loomis 1951, pp. 108, Donà 2003, pp. 465-467).

¹¹ A partire da Paris 1886, Mennung 1890 e Schofield 1895; cfr. anche Guerrau 1982 e Ferlampin-Acher 1996.

¹² L'ed. di riferimento è quella procurata da Gwladys Perrie Williams, cfr. Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (ed. Perrie Williams), alla base anche della trad. it. edita in Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (ed. Pioletti); cfr. anche Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (ed. Perret – Weill).

alla seconda generazione dei romanzi arturiani anticofrancesi in versi; ampiamente debitore alla lezione di Chrétien de Troyes, conta circa 6.200 vv. e colloca l'episodio del *fier baiser*, sul quale torneremo, al vertice delle avventure del protagonista.

Il motivo è alluso anche nella prima parte di *Wigalois*, romanzo altotedesco di circa 12.000 vv., datato tra il 1210 e il 1220, opera del bavarese Wirnt von Gravenberg¹³. Nel romanzo il protagonista, figlio di Galvano come il protagonista del *Bel Inconnu*, incontra una bestia meravigliosa che, per incanto, riprende forma umana, gli rivela il nome del padre e profetizza attorno ad alcune importanti imprese cavalleresche che dovrà superare; grazie a queste imprese, Wigalois libererà una principessa, che poi sposerà.

Oltre un secolo dopo, attorno al 1350, ritroviamo il tema in un breve *lay* medioinglese in versi, *Libeaus Desconus*, di circa 2.200 vv., anonimo (ma da alcuni studiosi attribuito, dubbiosamente, a Thomas Chestre), che riprende con ampie scorciature alcuni episodi della biografia cavalleresca del *Bel Inconnu*, tra i quali l'episodio del *fier baiser*, qui raccontato in forme semplificate e succinte¹⁴.

Il motivo è ripreso, in forme ancora differenti, nel secondo *Cantare di Carduino*, anonimo (ma, un tempo, erroneamente attribuito ad Antonio Pucci), della metà – o, più probabilmente, del terzo quarto – del Trecento, conservato in un codice che reca la data del 1432¹⁵.

Il *fier baiser* costituisce anche una delle ultime avventure del *Lanzelet*, versione altotedesca in 9.444 versi della *matière* del *Lancelot* dello svizzero Ulrich von Zatzikhoven¹⁶. Il racconto di Ulrich dipende, probabilmente, dall'*Urtext* francese perduto¹⁷: ma non può escludersi un'influenza diretta del *Bel Inconnu*, di poco precedente alla traduzione di Ulrich, che si data tra il 1195 e il 1210¹⁸.

La critica ha molto discusso sulle forme della relazione tra il racconto celtico e la variegata serie testuale finora ricordata (insieme ad altro materiale narrativo proveniente dalla stessa area culturale), nonché sui rapporti tra i singoli testi¹⁹: vi è chi, per esempio, ha ricondotto al *Bel*

¹³ L'ed. di riferimento, procurata da Johannes M. N. Kapteyn, è alla base delle due più recenti edizioni con traduzione (rispettivamente francese e tedesca) a fronte: cfr. Wirnt von Grafenberg, *Wigalois* (ed. Kapteyn – Seelbach – Seelbach) e Wirnt von Grafenberg, *Wigalois* (ed. Lecouteux – Lévy).

¹⁴ L'ed. di riferimento è quella curata da Eve Salisbury e James Weldon, cfr. *Lybeaus Desconus*.

¹⁵ L'ed. storica, curata da Pio Rajna (*Cantari di Carduino* [ed. Rajna]), si legge oggi in una versione corretta in più punti da Daniela Delcorno Branca, cfr. *Cantari di Carduino* (ed. Delcorno Branca).

¹⁶ Ulrich dice di aver tratto la materia del suo romanzo da un testo bretone (*welsches buoch*) fattogli conoscere da Hugues de Morville, uno degli assassini di Thomas Becket, quando questi era ostaggio dell'imperatore Enrico VI di Svevia a Trifels, nella Franconia renana, in luogo del suo re, Riccardo Cuor di Leone, e dunque, dal 1194, *terminus post quem* per il romanzo tedesco, cfr. Loomis 1951 e Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet* (ed. Buschinger), pp. 10-12. Lo stesso Loomis, *ibid.*, ipotizza che l'episodio rieborato nel romanzo derivi, come il *Bel Inconnu*, dal modello anglonormanno; ma non è da escludere che esso sia da riconnettere direttamente al romanzo francese di Renaut de Beaujeu, di poco precedente.

¹⁷ L'ipotesi è sostenuta negli studi citati *supra*, n. 10.

¹⁸ Cfr. Pastré 1984; non convince l'ipotesi di un rapporto diretto del *Lanzelet* con l'*echtra* celtico avanzata da Bregoli-Russo 1981.

¹⁹ Cfr. Paris 1886 riteneva il motivo di genesi orientale o bizantina (anche in relazione alla sua presenza in Jean de Mandeville); come ricordato, insieme a Mennung 1890, Paris sosteneva che il *Bel Inconnu* avesse un antecedente francese perduto, fonte comune al romanzo di Renaut de Beaujeu e a *Lybeaus Desconus*; Schofield

Inconnu – il testo che conserva la versione più ampia e dettagliata dell’episodio – il ruolo di modello per le riscritture del *Wigalois*, di *Libeaus Desconus* e del *Carduino*²⁰. Quale che sia la trafila di trasmissione, tutti questi testi mostrano dettagli ed elementi della trama compatibili con una circolazione testuale – plurale ma difficilmente poligenetica – del motivo.

Una relazione certa con il romanzo di Renaut, testimoniata da concrete riprese testuali, mostrano sia il *Roman de Belris*²¹, testo francoitaliano redatto a Venezia (o tra Veneto e Friuli) tra 1350 e 1380, sia la prosificazione mediofrancese del romanzo stesso, *L’hystorie de Giglan, filz de messire Gauvain, qui fut roy de Galles, et de Geoffroy de Maience son compaignon, tous deux chevaliers de la Table ronde*, databile tra il 1512 e il 1530, opera di Claude Platin, che ebbe diverse edizioni nel Cinquecento²².

All’influsso dell’*echtra* celtico – ma più facilmente a una sua lontana reminiscenza, mediata dalla tradizione francese²³ – è stata ascritta anche la leggenda della figlia di Ippocrate a Cos, tratta dai *Voyages* di Jean de Mandeville (1357), che a loro volta possono aver ispirato sia l’episodio di Febosilla del canto XXVII del II libro dell’*Inamoramento de Orlando* del Boiardo (1487)²⁴, sia l’episodio delle mirabolanti avventure del cavaliere Espèrcius dopo il naufragio sulle spiagge di Lango, raccontate ai capp. 410-413 del *Tirant lo Blanc* di Joanot Martorell (1490)²⁵.

In area italiana, infine, il *fier baiser* è alluso anche nel *Cantare della Ponzela Gaia*, la cui ascrivibilità al *dossier* di testi di cui ci stiamo occupando non ha mancato di sollevare qualche obiezione, come vedremo.

Se proviamo a rappresentare in uno schema tutti i possibili intrecci fin qui illustrati (fig. 12), notiamo l’emergere di una tale complessità (pur con gradi differenti di certezza e di rispondenza al criterio della “dimostrabilità” enunciato da Donà, dal quale siamo partiti) che, da un lato, rende impossibile una *reductio ad unum* dei rapporti tra i diversi testi, ma dall’altro – ed è quanto qui ci interessa sottolineare – fa sì che il motivo si ripresenti ricorsivamente, lungo quattro secoli, con le solide caratteristiche di un’*immagine testuale*, non supportata da raffigurazioni iconografiche ma che si consolida progressivamente, dotandosi di tratti ricorrenti ben più dettagliati di quelli che, di norma, descrivono o connotano un motivo folklorico.

Osserviamo, dunque, come la rappresentazione di quest’immagine si modifichi nei testi francesi, tedeschi e italiani dal XIII al XV secolo, per i quali possiamo riconoscere – o almeno postulare – le più sicure relazioni e interdipendenze.

1895 fu il primo a considerare la diffusione del motivo folklorico per sostenere e a propugnare l’esistenza di un modello comune (francese) per *Libeaus Desconus*, *Carduino* e *Wigalois*.

²⁰ Cfr. Tyssens 1970 e, soprattutto, Frappier 1970-1971 (cfr., nella rist. del 1977, pp. 395 e ss.).

²¹ Il testo si legge nell’ed. procurata da Jacques Monfrin (cfr. *Roman de Belris*); sul testo si vedano anche Monfrin 1953 e Monfrin 1989.

²² Cfr. Adams – Thorpe 1975.

²³ Cfr. Loomis 1951.

²⁴ Cfr. Rossebastiano Bart 1982; sulla base di prove del tutto indiziarie, Bregoli-Russo 1981 aveva postulato la presenza di un’eco diretta del *Lanzelet* nel capolavoro boiardesco: ipotesi difficilmente sostenibile e non dimostrata, e per questo respinta già da Rossebastiano Bart 1982.

²⁵ Cfr. Quarti 2015.

Iniziamo dal testo-cardine del *dossier*: il *Bel Inconnu* di Renaut de Beajeu. In questo testo, l'episodio del *Fier baiser* occupa una posizione centrale e ne costituisce, per così dire, il vertice strutturale, che divide simmetricamente e specularmente la narrazione in due sezioni. Sul finire degli anni Settanta, in piena temperie strutturalista, Jeanne Lods²⁶ ha convincentemente sottolineato la funzione di “chiave di volta” dell'episodio del *fier baiser* nel percorso delle *aventures* cavalleresche e amoroze del protagonista del romanzo, che ancora ignora il suo nome. L'episodio giunge dopo dodici combattimenti, precedendone altrettanti, e si estende per circa 900 versi (vv. 2773-3660). Il cavaliere, partito dalla corte di Artù per liberare una fanciulla, dopo innumerevoli avventure che ne sanciscono l'eroismo cavalleresco e dopo aver incontrato la *Pucele as Blanchés Mains* – una fata della quale si è innamorato e dalla quale, dopo aver accettato di sposarla, si è allontanato alla chetichella per portare a termine la sua missione –, giunge alla *Gaste Cité*. Qui il protagonista affronta e sconfigge due possenti cavalieri, dotati di caratteristiche sovrumane e magico-demoniache. L'ambiente in cui si svolge l'*aventure* – il castello della *Gaste Cité* – è, in realtà, un luogo che trasuda incantesimi e malefici: una *climax* ascendente di *pathos* e tensione che prepara all'evento culminante dell'incontro con il serpente, narrato a partire dal v. 3127:

A tant vit une aumaire ouvrir Et une wivre fors issir, Qui jetoit une tel clarté Con un cierge bien enbrasé;	3130
Tot le palais enluminoit. Une si grant clarté jetoit, Hom ne vit onques sa pabelle, Que la bouce ot tote vermelle.	
Par mi jetoit le feu ardant,	3135
Molt par estoit hidosse et grant. Par mi le pis plus grosse estoit Que un vaissaus d'un mui ne soit. Les iols avoit gros et luissans Come deus esclarbocles grans.	3140
[...]	
Quatre toisses de lonc durait; De la keue trois neus avoit, C'onques nus hom ne vit grinnor.	3145
Ains Dius ne fist cele color Qu'en li ne soit entremellee; Desous sanbloit estre doree. Vers le chevalier s'en venoit; Cil se saine quant il le voit ²⁷ .	3150

²⁶ Cfr. Lods 1979.

²⁷ «Vide allora un armadio aprirsi e sbucarne fuori un serpente, che emanava una luce [forte] quale quella di un cero ben acceso; illuminò tutto il palazzo. Diffondeva una luce tale che nessuno aveva mai visto eguale, e la sua bocca era d'un rosso infuocato. Da essa gettava fuoco ardente, ed era orribile ed enorme. All'altezza del petto, il serpente era più grosso d'un recipiente di un moggio. Gli occhi erano grandi e luccicanti come due grossi rubini. [...] Era lungo quattro tese; la coda si avvolgeva in tre spire, e non se n'era mai vista una di più grande. Dio non aveva creato colore che in lui non si mescolasse; il ventre sembrava essere dorato. Avanzava verso il cavaliere e questi si segnò quando lo vide.»

Il mostruoso serpente, lungo più di otto metri e largo quanto un recipiente di un moggio (misura di capacità che oscilla tra i 250 e i 900 litri) è subito identificato da un sostantivo femminile, *guivre/wivre* (< VIPERA): il fulcro del suo aspetto mostruoso e misterico è la grande bocca vermiglia, che ha effetti quasi ipnotici sul cavaliere (il dettaglio pare alludere al piano erotico sotteso all'incontro, e anticipa ciò che si manifesterà dopo la prova del *fier baiser*).

Il serpente esce da un armadio: un luogo-oggetto simbolico, deputato alla conservazione del sapere, del sacro e del mistero, ma anche di ciò che rappresenta il potere; nell'armadio, di norma, erano conservati gli oggetti sacri, i preziosi e soprattutto i libri – e non sarà un caso che l'incantesimo che ha trasformato in serpente la fanciulla sia avvenuto attraverso un libro:

L'armoire et ses différents avatars représentent, dans le texte romanesque au moins, le lieu où s'accomplit l'étrange métamorphose de la "parole parlée" à la "parole écrite", inscrite aux pages du livre, dont le mystère et les modalités hantent, me semble-t-il, le discours réflexif sur le roman médiéval, des récits tirés de l'Antiquité aux proses du Graal²⁸.

Alla vista della scena, che Renaut ci racconta con un rallentamento quasi cinematografico, la reazione del cavaliere è altrettanto rallentata e quasi passiva: si segna per lo spavento, ma rimane impietrito. Solo all'avvicinarsi del mostro dall'aspetto demoniaco (*dyable*, v. 3152) porta la mano alla spada, per difendersi. Ma prima che possa brandirla:

[...] la grans wivre li encline
 Del cief dusques a la poitrine;
 Sanblant d'umelité li fait.
 Et cil s'espee plus ne trait: 3160
 «Jo ne le doi, fait il, tocier.
 Puis que le voi humelîer»²⁹.

Il gesto dell'inchino, che allude all'atto di omaggio cortese e di sottomissione feudale, fa desistere il cavaliere dalla battaglia. La scena si ripete altre due volte: anche quando il serpente si solleva fino all'altezza del petto e il cavaliere sguaina, finalmente, la spada, l'animale ripete l'inchino e il cavaliere si trattiene dal colpirlo. È irretito, quasi ipnotizzato, dalla luminosità e dal colore acceso delle labbra della bestia, tanto che non riesce a guardare nient'altro. Poi, all'improvviso:

La guivre vers lui se lança 3185
 Et en la bouce le baissa.
 Quant l'ot baissié, si se retourne.
 Et li Descouneüs s'atorne,
 Por li ferir a trait l'espee;
 Et la guivre s'est arestee, 3190
 Sanblant d'umelité li fait,
 Encliné l'a, puis si s'en vait.

²⁸ Baumgartner 1994, p. 144; cfr. anche Guerreau 1982, p. 61.

²⁹ «Ecco che l'enorme serpente s'inchinò piegando la testa fino al petto, facendogli atto di sottomissione. E quegli non trasse più la spada: "Non devo toccarlo", disse, "poiché l'ho visto fare atto d'umiltà"».

Et cil a soi son cop retient.
 De molt grant francisse li vient
 Que il ferir ne le valt mie 3195
 Por ce que vers lui s'umelie.
 Ensi s'en est la guivre alee,
 En l'armaire s'en est rentree,
 Et l'aumaires après reclot³⁰.

Il gesto repentino appare quasi un'infrazione al comportamento cortese fin qui tenuto dal serpente; il *couplet* centrale di questo passaggio (vv. 3185-3186) mostra non solo un'inconsueta prassi di realizzazione della prova di coraggio (ché il cavaliere sopporta il *fer baiser*, lo subisce e non lo dona *sua sponte*), ma diventa una caratteristica dirimente dell'intero *dossier* di testi; come vedremo, in alcune formulazioni l'iniziativa continuerà ad appartenere al serpente, mentre in versioni più tarde diventerà appannaggio del cavaliere, che dovrà così dimostrare il proprio valore con un atto volontario di coraggio.

La dimensione misterica dell'evento continua: mentre il cavaliere brandisce l'arma per colpire il serpente e punirlo dell'atto scellerato, questi torna ad inchinarsi in segno di omaggio e, lentamente, torna nell'armadio dal quale era uscito. A quel punto, nella sala cessa ogni rumore (un frastuono di sottofondo, infatti, aveva caratterizzato sin qui la narrazione); sul castello scende un buio pesto, e non accade null'altro. Nessun miracolo, nessun disincantamento, nessuna metamorfosi: chi s'attendeva un *coup de théâtre*, rimane deluso. Anche il cavaliere resta attonito e sospeso: sempre più confuso, riflette su quanto gli è capitato:

«Dius, Sire, fait il, que ferai 3205
 Del Fier Baissier que fait i ai?
 Molt dolerous baisier ai fait;
 Or sui je trais entresait.
 Li diables m'a encanté,
 Que j'ai baissié otre mon gré. 3210
 Or pris je molt petit ma vie». ³¹

Il timore che il bacio del serpente sia presagio di morte – secondo la convinzione teologica medievale per la quale baciare un pagano o una figura demoniaca significava infrangere un tabù ancestrale rischiando la dannazione eterna³² – lascia, invece, lo spazio a un disvelamento mistico e oltremondano: una voce misteriosa gli rivela la sua vera identità: egli è figlio di Galvano e della fata Blancemal, e il suo nome è Guinglain, cavaliere destinato a grandi imprese.

³⁰ «Il serpente si lanciò verso di lui e lo baciò sulla bocca. Quando l'ebbe baciato, allora si fece indietro. Lo Sconosciuto si prepara, per colpirlo ha sguainato la spada; ma il serpente si è fermato; gli rivolge l'atto d'umiltà, s'inchina, e quindi si allontanò. E quegli trattenne il colpo, dalla sua nobiltà (d'animo) gli venne (suggerito) che non sarebbe stato giusto colpirlo, visto che gli rivolgeva atto d'umiltà. Così il serpente se n'è andato, è rientrato nell'armadio e subito dopo l'armadio si richiuse».

³¹ ««Signore Iddio, disse, che sarà di me, dato che ho ricevuto il bacio terribile? Ho avuto un bacio funesto; sono stato tradito, irrimediabilmente. Il diavolo mi ha stregato, (diavolo) che ho baciato mio malgrado. La mia vita ormai vale molto poco»».

³² Cfr. Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (ed. Perret – Weill), p. 191, n. 1.

Sopraffatto dagli eventi, il cavaliere s'addormenta. Al suo risveglio, una stupenda fanciulla è al suo fianco: è Blonde Esmerée (lett., "bionda purificata" < *EXMERARE, denomin. di MERUS, 'puro'), figlia del Re del Galles, la quale, alla morte del padre, era stata mutata in serpente da due stregoni (i cavalieri sconfitti poco prima del *fier baiser*), che l'avevano incantata mediante un libro magico:

Çaens me vinrent encanter: 3340
 Quant il m'orent tocié d'un livre,
 Si fui sanblans a une wivre;
 Issi m'ont fait lonc tans ester.³³

A seguito dell'incantesimo, tutta la capitale del regno, Senaudon, era stata colpita e devastata – trasformandosi, così, nella *Gaste Cité* – e i suoi abitanti erano stati dispersi; solo accettando il matrimonio con uno degli stregoni la fanciulla avrebbe potuto riacquistare le sue fattezze umane e porre fine all'incantesimo, a meno che un eroico cavaliere della Tavola Rotonda avesse sostenuto la prova del *fier baiser*, liberandola dagli effetti nefasti della magia dei fratelli. Solo Galvano e suo figlio, si diceva, avrebbero avuto l'ardire di sopportare una prova siffatta: e così è stato. Per questo Guinglain è destinato a diventare re del Galles, accettando di rimanere a fianco di Blonde Esmerée come legittimo consorte.

Con l'accettazione dell'offerta di matrimonio da parte di Guinglain si conclude il lungo episodio. Si osservi la complessità dell'articolazione narrativa: una lunga teoria di *aventures* (3.000 vv. circa) conducono al luogo in cui l'azione entra in una dimensione magica e sinistra; la narrazione rallenta e resta quasi sospesa; la scena assume una prossemica che è a metà strada tra una liturgia feudale e una danza: in essa convivono la paura e il fascino paralizzanti, determinati dall'ipnotica bocca vermiglia del serpente; il bacio avviene per iniziativa del serpente, è subito dal cavaliere, che se ne duole; l'arrivo di una voce profetica, fuori campo, sospende ogni azione e ogni effetto del bacio, e si dilunga nel disvelamento dell'identità dell'eroe e il suo lignaggio (un lignaggio anch'esso liminare tra mondo arturiano e mondo fiabesco: Guinglain è figlio di un cavaliere e di una fata); le conseguenze metamorfiche e disincantatorie del bacio sono procrastinate, e determinano una frustrazione³⁴ – se non addirittura una delusione – nel lettore, che s'aspetta un effetto immediato ed eclatante per una siffatta prova, annunciata fin dall'esordio del romanzo e a lungo sospirata. Né va taciuto l'effetto della scoperta dell'identità di Guinglain: da essa, dopo una studiata pausa per tenere alta la *suspence*, riparte il racconto di un nuovo romanzo: non più il romanzo di un ignoto, giovane cavaliere, ma quello di Guinglain, figlio di Galvano.

È una complessità strutturale affascinante, che non si riscontra in nessun'altra *mise en texte* del motivo, neppure nella prosificazione cinquecentesca di Claude Platin³⁵, direttamente

³³ «Qui (nel castello) mi vennero a incantare: quando m'ebbero toccato con un libro (magico) presi l'aspetto di un serpente; e in questo stato mi hanno lasciato a lungo».

³⁴ Si tratta di una delle tante "frustrazioni" delle attese dei lettori messe in atto dall'autore; per una convincente analisi di questo meccanismo compositivo, cfr. Colby Hall 1984.

³⁵ Il testo ebbe un certo successo, e fu stampato in tre diverse edizioni nel corso della prima metà del Cinquecento (1512-1530).

dipendente dal romanzo francese, che tuttavia semplifica nettamente i dettagli e rende tutto più lineare e sbrigativo, facendo dell'episodio del *fier baiser* una delle tante *aventures* di Giglan:

Ainsi qu'il se douloit il veit ouvrir une chambre, de laquelle il veit saillir ung serpent qui bien avoit troys toises de long et estoit gros comme ung tonneau. Et gettoit si grand clarté que toute la salle en estoit clere, elle gettoit feu par la gueulle, la peau estoit de plusieurs couleurs, et sembloit qu'elle eust le ventre doré.

Quant le Descongneu veit le serpent, il se recommanda a nostre Seigneur et mist la main a son espee pour la ferir, mais le serpent se humilia devant lui, parquoy il ne la ferit pas. Encores le serpent s'approche de luy et il la veult ferir, mais le serpent lui monstre signe d'humilité, parquoy il retire son coup.

Et le serpent s'approche plus fort de luy que devant et lieve la teste et le baisa en la bouche, puis s'en torne le serpent en la chambre dont il estoit sailly. Le Descongneu cuyde aller après, mais l'huys fut clos.

Il avoit a merveilles grant regret de ce que le serpent l'avoit baisé, il se torche la bouche plusieurs foys, il dit qu'il a esté enchanté de l'avoit baisé outre son gré.³⁶

Si notino, accanto alle riprese puntuali dal testo di Renaut, molte delle quali sono espresse con sintagmi direttamente riconducibili al modello in versi – la *grand clarté* che il serpente emana; il fuoco che esce *par la gueulle*; la livrea versicolore e il ventre dorato del serpente; la reazione spaventata del cavaliere, che si segna; l'inchino del serpente (qui ripetuto soltanto due volte); il bacio scaturito da un gesto repentino dell'animale; il rammarico del cavaliere per quanto avvenuto *oultre son gré* –, alcune innovazioni: il serpente non è più una *guivre*, ma un generico *serpent*, privo, in apparenza, di una precisa connotazione di genere³⁷; l'animale non esce da un armadio, ma da una camera, riallocando l'evento in un'ambientazione generica; la narrazione procede con toni rapidi e giustappositivi, quasi asettici, facendo dell'evento un episodio come tanti, raccontato in forma piana e dimessa, laddove nel romanzo in versi era caricato di sovrasensi misterici e simbolici³⁸.

³⁶ «E mentre si doleva, vide aprirsi una camera, dalla quale vede uscire un serpente, lungo circa tre tese e grosso quanto una botte. Ed emanava una luce così grande che tutta la sala ne era illuminata, e lanciava fiamme dalla gola. La pelle era multicolore, e sembrava che avesse il ventre dorato. Quando lo Sconosciuto vide il serpente, si raccomandò a nostro Signore e mise mano alla spada per colpirla, ma il serpente fa atto di sottomissione inchinandosi davanti a lui, per cui non la ferisce. Il serpente nuovamente s'avvicina a lui, ed egli la vuol colpire, ma il serpente ripete il gesto di sottomissione, e quindi egli ritira il colpo. Allora il serpente s'avvicina a lui più rapidamente di prima, solleva la testa e lo bacia sulla bocca; poi il serpente si volta e ritorna nella camera dalla quale era uscito. Lo Sconosciuto cerca di inseguirlo, ma l'uscio fu chiuso. Provò allora un fortissimo dispiacere per il fatto che il serpente l'avesse baciato: si strofina la bocca più volte e dice che è stato maledetto per averlo baciato contro la sua volontà» (trascr. nostra, dalla cinquecentina stampata da Claude Nourry a Lionne tra il 1512 e il 1530, f. o.iir, cfr. Platin, *L'hystoire de Giglan*).

³⁷ In a.fr./m.fr. *serpens* < SERPENS è ambigenere (cfr. FEW, 13, 522a), come del resto in latino e in a.it. (cfr. TLIO, s.vv. *serpe* e *serpente*); nella prosificazione il sostantivo è sempre accompagnato dall'art. det. maschile *le*, ma la pronominalizzazione con cui l'autore lo sostituisce è sempre al femminile (probabile retaggio della fonte): cfr. i sintagmi *elle gettoit feu*, *elle eust le ventre*, *pour la ferir*, *il ne la ferit pas*, *il la veult ferir*, ma *s'en torne le serpent en la chambre dont il estoit sailly*.

³⁸ Meno significativa appare la diversa lunghezza del serpente (qui di tre tese, anziché quattro, come nel romanzo): una differenza che può facilmente essersi determinata mediante la caduta di un'unità grafica del numerale romano nel modello sotto gli occhi del prosificatore.

Più sfumata l'adesione al motivo da parte dei due romanzi medio-alto tedeschi che recano traccia dell'episodio. Nel *Lanzelet* di Ulrich von Zathzikhoven l'episodio rappresenta una delle ultime avventure del cavaliere (vv. 7817-8040).

Il racconto si apre con una narrazione di secondo grado: la moglie di Lanzelet, Iblis, durante un riposo amoroso narra all'eroe il fatto più prodigioso di cui sia mai venuta a conoscenza: nella foresta vive un enorme drago che implora ogni cavaliere che incontra di baciarlo, strepitando e ruggendo come una donna selvatica. Dopo essersi fatta promettere da Lanzelet di star lontano da quel drago e da quella foresta, Iblis racconta nel dettaglio la vicenda. Non appena Lanzelet ha sentito il racconto della moglie, parte accompagnato da nove compagni alla volta della foresta e del drago, desideroso di cimentarsi nella prova. Il drago accoglie con grande gioia l'eroe; il fatto che si esprima con voce umana stupisce grandemente Lanzelet, che ritiene di dover abbandonare l'impresa. Ma il serpente lo implora di non allontanarsi, e con una commovente orazione, religiosamente ispirata, chiede all'eroe di cimentarsi nella prova:

«wan lebet nu ritter dehein, der mich kuste an mînen munt! sô wurde ich schoene und sâ gesunt. ich enmohts ab nieman nie erbiten, si envlûhen gar mit unsiten, alle die mich ie gesâhen.	7910 7915
doch möhter gerne gâhen, ein ritter, daz er kuste mich: dâ mite bezzert er sich: wan swem daz erteilet ist, der ist âne kargen list	 7920
der beste ritter, der nu lebet. swie harte ir nu hin dan strebet, mir vertribet etswer mîn sêr. dâ von bit ich dich, degen hêr, tuo ez durch den rîchen got,	 7925
loese mich. ezn ist niht mîn spot, wan ich wil dich manen mêre durch aller vrowen êre, bit niht unde kûsse mich». dô sprach Lanzelet «daz tuon ich, swaz imer drûz werde».	 7930
er erbeizte ûf die erde und kuste den wîrst getânen munt, der im vordes ie wart kunt. zehant vlôch der wurm hin dan, dâ ein schoene wazzer ran, und badet sînen rûhen lîp.	 7935
er wart daz schoeneste wîp, die ieman ie dâ vor gesach. dô diz wunder geschach und ez die niune gesâhen, dô begundens gâhen zuo dem kûenen Lanzelete, der sô frûmeclîchen tete,	 7940

daz er getorste bestân 7945
 daz dinc daz nie mê wart getân³⁹.

Il contesto è quindi coerente con la funzione di disincantamento propria del motivo letterario, ma l'evento non è certamente strategico nella narrazione del romanzo: Lanzelet ha già dimostrato di essere un cavaliere eroico e coraggioso, e questa prova – che egli supera con sprezzo del pericolo, baciando *sua sponte* il dragone, e non subendo il bacio terribile come Guinglain – non fa che ribadire, una volta di più, la sua supremazia sul consesso cavalleresco circostante.

Meno significativa dal punto di vista dell'aderenza al motivo folklorico, ma mossa da un *idem sentire* della funzione narrativa di svelamento del lignaggio e delle condizioni sociali del protagonista è l'allusione al motivo nel *Wigalois* di Wirnt von Gravenberg⁴⁰. Giunto circa ad un terzo della narrazione delle *aventures* del figlio di Galvano, Wigalois, il romanzo introduce l'incontro tra il protagonista e una bestia dallo strano aspetto, e dall'ancor più curioso comportamento:

nu kom ein bot, der tet im kunt,	4480
als erz ouch ê hêt vernomen,	
daz tier wær vür die burc komen	
und gienge gegen dem walde.	
danne kêrte er balde	
mit jâmer vür daz bürgetor;	4485
dâ sach er daz tier vor	
gegen dem walde kêren;	
sîne reise begunde er mêren	
wand im was zuo dem tiere gâch.	
daz gesinde segent im nâch	4490
und antwurt in in gotes pflêge.	

³⁹ Non esistono traduzioni italiane del *Lanzelet*; per facilitare la comprensione del testo, proponiamo qui la traduzione francese tratta da Ulrich von Zatzikoven, *Lanzelet* (ed. Buschinger): «Pourquoi n'y a-t-il pas un chevalier qui puisse me donner un baiser sur la bouche? Alors je deviendrais belle et retrouverais aussitôt mon apparence normale. Mais je n'ai pu le demander à personne sans que tous ceux qui m'aient vu n'aient pris la fuite de bien inélégante façon. Pourtant un chevalier devrait se hâter de me donner un baiser: il gagnerait en valeur, car celui à qui cette mission échoit est assurément le meilleur chevalier vivant. Même si vous avez hâte de quitter ce lieu, quelqu'un me débarrassera de mon tourment. C'est pourquoi je te demande, brave de grande noblesse, fais-le au nom de Dieu Tout-Puissant: délivre-moi. Ce n'est pas une plaisanterie, au contraire je t'y exhorte au nom de la réputation de toutes les dames, ne diffère pas plus longtemps: embrasse-moi!" "Je le ferai", répondit Lanzelet, "quoi qu'il advienne." Il descendit de cheval et baisa la bouche la plus laide qu'il eût jamais connue jusqu'à ce jour. Aussitôt le dragon courut jusqu'à un joli ruisseau et y baigna son corps rugueux. Il se transforma en la plus belle femme qu'on eût jamais vue jusque là. Quand ce prodige se fut accompli et que les neuf autres hommes l'eurent vu, ils accoururent vers le hardi Lanzelet qui avait eu la vaillance et l'audace d'accomplir un exploit appelé à demeurer sans égal».

⁴⁰ Proprio l'assenza del bacio propriamente detto ha recentemente rimesso in discussione l'inserzione di questo testo nel *dossier* del motivo: cfr. Thomas 2005, pp. 11-43; ma si ricordi che il romanzo medio-alto tedesco ha forti legami anche con il *Conte du Papegau*, di cui recupera un ampio episodio; cfr. Goodison 2018, pp. 209-211 e la bibliografia citata.

her Gwîgâlois kêrt von dem wege
 ein engez pfat, daz was niht breit,
 unz er daz schoene tier erreit.
 als er im sô nâhen kam 4495
 daz ez sîn rehte war genam,
 dô spiltez gegen im als ein hunt;
 mit sînem spil tet ez im kunt
 daz er im willekomen was;
 ez legt sich vür in ûf daz gras 4500
 und gnâte im sîner künfte dar.
 des wart er an im wol gewar,
 wand ez vil gütliche tet⁴¹.

Wigalois prende a seguire questo strano animale, fino a che giunge ad una pianura che ha l'aspetto di un paradiso terrestre. Qui accade un prodigio inaspettato:

ûf den anger spranc ez sâ; 4625
 daz tier wart verwandelt dâ
 zehant von sîner wilde
 in eines mannes bilde;
 der hêt zöpfe alsam ein wîp;
 beldiu sîn wât und sîn lîp 4630
 diu wâren lieht sunnen var,
 lüter und so rehte klâr
 daz ez im in diu ougen schein
 als ein lieht karfunkelstein;
 sîn houbet daz was schône 4635
 gezieret mit der kröne
 die daz tier hêt dar getragen,
 her Gwîgâlois bi sînen tagen
 so vremdes nie niht gesach.
 des erkom er sère unde sprach 4640
 'herre got, waz sol daz sîn?'⁴²

⁴¹ Anche per *Wigalois* non esiste una traduzione italiana; ci serviamo di quella francese edita in *Wirnt von Grafenberg, Wigalois* (ed. Lecouteux – Lévy): «Alors surgit un page qui lui fit savoir, comme on le lui avait déjà expliqué auparavant, que la bête était passée devant la forteresse et prenait la direction de la forêt. Tourmenté, Wigalois fut bientôt rendu à la porte du château; là, il vit devant lui la bête qui gagnait la forêt; alors il se mit à accélérer car il lui tardait de rejoindre l'animal. La cour le poursuivit de ses bénédictions et le confia à la bienveillance de Dieu. Messire Wigalois quitta la route pour emprunter un sentier resserré qui n'était pas large, qu'il suivit jusqu'à ce qu'il rattrape le splendide animal. Quand il fut assez proche de lui pour qu'il le distingue nettement, l'animal se mit à venir vers lui en jouant comme un chien; son manège servait à lui signifier qu'il lui souhaitait la bienvenue; il se coucha devant lui sur l'herbe pour le remercier de sa venue, ce qu'il comprit facilement, car il agissait avec douceur».

⁴² «Alors il se mit à courir dans la prairie et, quittant son aspect d'animal sauvage, il prit la forme d'un homme: il avait maintenant des tresses, comme une femme, ses vêtements et sa peau étaient lumineux comme les rayons du soleil, si radieux et si vifs qu'ils resplendissaient autant aux yeux du chevalier qu'une escarboucle étincelante; sa tête était ornée avec élégance de la même couronne que celle que portait l'animal. De toute sa vie, messire Wigalois n'avait jamais vu de chose si étrange, et comme il était profondément choqué, il dit: "Seigneur Dieu, que signifie tout cela?"».

L'animale si è trasformato in uomo dai tratti solenni e misteriosi: si tratta di re Lar, signore di Korntin e padre della bellissima Larie. L'uomo gli rivela il motivo di quella suggestiva *aventure*: desidera che Wigalois prenda le armi contro il terribile drago Pftan⁴³, che tormenta quelle terre, e che solo lui – valoroso e invincibile figli di Galvano – può sconfiggere, colpendolo con la lancia che lo stesso re Lar gli dona. Premio per un così ardito cimento sarà nientemeno che la mano di sua figlia, la bellissima Larie.

Wigalois assume su di sé l'impresa, combatte contro Pftan e lo sconfigge, uccidendolo, pur rimanendo colpito dall'ultima convulsione del drago morente (vv. 4836-5140). Da lì riprenderanno le peregrinazioni cavalleresche e le avventure volte alla conquista del regno di Korntin, che occuperanno i restanti due terzi del romanzo.

Come si può notare, nell'episodio qui descritto il bacio terribile è sostituito da una rivelazione profetica – l'annuncio di un combattimento cavalleresco contro il drago – che scaturisce dall'incontro con una figura metamorfica; la linea narrativa è solo parzialmente sovrapponibile a quanto avviene nell'episodio del *fier baiser* nel *Bel Inconnu*, sebbene l'intera macrosezione partecipi di elementi chiaramente connessi con il romanzo francese (il duello cavalleresco, la profezia legata a un processo metamorfico, l'antagonista dall'aspetto ofidico-mostruoso – duplicato e anzi di fatto dislocato nella figura del drago Pftan –, la promessa matrimoniale sottesa alla vittoria del cimento).

Più prossimo al modello francese è invece il racconto che troviamo in *Lybiaus Desconus*: l'episodio del bacio terribile è qui registrato ai vv. 2061-2114, in toni molto simili a quelli presentati dal romanzo francese, con alcune – non trascurabili – differenze. In primo luogo il mostro che compare davanti al cavaliere è una *worme*, ossia un serpente o un dragone «With a womanes face», con un viso di donna (v. 2068): la natura ofidica del personaggio non nasconde del tutto, quindi, la sua partecipazione ambigua al genere metamorfico delle donne-serpente.

Anche qui la reazione del cavaliere Lybeaus è quella di mettersi sulla difensiva, e anche qui il serpente è la figura attiva nella prova del *fier baiser* (v. 2083): «The worme with mouth him kyste», il serpente lo bacia con le sue labbra, e subito si muta in una splendida fanciulla.

Rispetto al modello francese, dunque, il disincantamento è immediato (come vedremo, sarà così anche nel *Carduino* e, in genere, nella tradizione italiana tarda): superata la prova, il mostro si svela e mostra quell'identità umana che già il viso di donna lasciava sottintendere. Manca del tutto, in questa versione scorciata, la componente profetica e rivelatrice che invece occupa larga parte dell'intermezzo tra il *fier baiser* e la comparsa di Blonde Esmerée nel *Bel Inconnu*.

Passiamo ora all'Italia – anzi, all'ambiente più francofono che l'Italia del Medioevo abbia conosciuto: il Veneto. Un secolo e mezzo dopo il romanzo di Renaut, un anonimo poeta scrive in un franco-italiano (molto compromesso nella direzione del secondo determinante geolinguistico) il *Roman de Belris*⁴⁴, che riprende il motivo del *fier baiser* all'interno della prima

⁴³ Sulle caratteristiche e il ruolo narrativo di questo drago, cfr. Lecouteux 1982, pp. 110-126 e Staiti 2016.

⁴⁴ Il romanzo è conservato, in attestazione unica, da alcuni fogli legati in un ms. *factice*, Venezia M Lat. XIV 264, ff. 122-133, dell'ultimo quarto del Trecento; cfr. Monfrin 2001, pp. 451-453.

avventura sostenuta dal protagonista nella sezione di testo conservata⁴⁵. Il protagonista, Belris, è un cavaliere in cerca di un falcone magico, il solo che può guarire suo padre da una malattia; incontra una cerva, che lo conduce nei pressi di un castello dove un serpente è ghermito da un leone; a guardia del castello vi sono quattro leoni incatenati⁴⁶ Belris si lancia subito contro il serpente, che compie un gesto noto:

Et si ot basea soa lança
Per ançir ceta serpanta.
La serpant si l'inclina,
Quaxi marçe li domanda⁴⁷. 95

A questo punto, il leone s'interpone tra i due, coprendo la fuga del serpente: il cavaliere è costretto ad affrontarlo e sconfiggerlo, mentre il serpente entra nel castello. Ucciso il leone, il serpente si ripresenta e ripete il gesto:

La serpan Belris vedea.
In vers de luy venia;
E quando el est aprosimea, 125
Tuta el est tortiglea,
E con lo çievo li oit incliné,
E co li pié si est incruxea,
Et Belris si dixea:
«Da mi no avirì destrober 130
Se altro mal vuy no me fait».
E quat Belris se aprosima,
E la serpant se lança,
Per meço la bocha lo baxa
E in lo chastelo tosto entra. 135
Et Belris prese a parlier:
«Con in malora io fu neo,
Chel fel diavolo m'a baxeo!
Tuto mel dise Machabia,
Che grande pene porteria 140
Avanti ch'io tornase de questa via»⁴⁸.

⁴⁵ Il codice è mutilo e lacunoso; non sembra, però, doversi pensare alla caduta di molti materiali prima di quanto è conservato; cfr. Monfrin 2001, pp. 454-455.

⁴⁶ Si noti la sovrabbondante presenza di animali simbolici, segnalata anche da Donà 2003, pp. 473-474, che parla di «vero e proprio delirio animalistico».

⁴⁷ «E così (Belris) abbassò la lancia per uccidere quel serpente. Il serpente s'inchina, quasi chiedendogli pietà». Si noti che il serpente è fin da subito chiaramente declinato al genere femminile: *ceta serpanta* v. 93, *la serpant* v. 94, *la serpan* 123 (e *passim*, nei versi non citati qui).

⁴⁸ «Il serpente guardava Belris. Si muoveva verso di lui e, quando gli si è avvicinato, s'è attorcigliato nelle spire e gli rende omaggio, chinando il capo e incrociando le zampe ('inchinandosi' o 'inginocchiandosi?') E Belris diceva: "Non avrete alcun disturbo da parte mia, se non mi farete altro male". E quando Belris s'avvicina, il serpente si lancia e lo bacia sulla bocca, poi entra nel castello. E Belris prese a dire: "Oh, come sono nato sventurato, che quel diavolo fellone m'ha baciato! Me l'aveva profetizzato Macabia, che avrei sopportato grandi

Di nuovo Belris si mette a inseguire il serpente, ma i quattro leoni s'oppongono, con strepiti e ruggiti, al suo ingresso nel castello. All'udire questi versi, una bellissima dama s'affaccia al balcone; la vista della donna spinge il cavaliere a superare il timore dei leoni "da guardia": entra nel castello e la raggiunge al piano superiore. La donna lo accoglie con ogni cortesia:

«Vuy ben vygné Belris.
De ren vuy non ve doté,
Vuy sete ben albercé.
Io si sont quello serpent
Che lo lion tignia si malament;
Per Dio e per vos son librea»⁴⁹.

175

Di seguito si apprende che la donna, con tre sorelle, è vittima di un incantesimo: di qui l'avventura prosegue con la partenza di Belris per ulteriori avventure, allontanandosi dal motivo narrativo che qui ci interessa analizzare.

Notiamo, nell'estrema semplificazione della trama, che la ritualità del motivo già osservata nel romanzo francese si ripete: c'è l'inchino del serpente (qui solo duplicato), l'iniziativa del bacio nuovamente in capo all'animale, raccontata in un *couplet* che è pressoché identico a quello del *Bel Inconnu*⁵⁰, la lamentazione sulla mala sorte che può giungere all'eroe da questo bacio, una certa dilazione (anche se più breve rispetto a quella del romanzo francese) tra il bacio e la metamorfosi, che anche in questo caso avviene "al di fuori" della narrazione.

Ma ci sono anche delle differenze sostanziali: manca ogni accenno all'*aumaire*, luogo della conservazione del sapere e del sacro, e l'ambientazione *en plein air* con sovrabbondanza – topica e formulare – di animali simbolici dà l'impressione di un espediente organizzativo "di repertorio", dal tono semplificato e generico; *la serpanta* del *Roman de Belris* non suscita alcun fascino misterioso, la ritualità dell'inchino è stereotipata e non fa scaturire alcun comportamento cortese da parte del cavaliere, come invece era avvenuto nel *Bel Inconnu*.

Grosso modo nello stesso torno d'anni in cui, nel Veneto, vedeva la luce il testimone manoscritto del *Roman de Belris*, in Toscana un abile canterino componeva i due *Cantari di Carduino* (per i quali s'è, a lungo, chiamato in causa – a torto – Antonio Pucci), il secondo dei quali conserva l'episodio del bacio terribile in una forma meno complessa, ma ugualmente efficace, rispetto al *Bel Inconnu*, al quale è stato più volte accostato. I cantari sono trasmessi da un codice riccardiano, datato al 1432 (quindi, secondo il noto principio di De Robertis, a quella data dovremmo attribuirlo)⁵¹; ma è innegabile che il tono della narrazione sia pienamente trecentesco.

pene prima di tornare da questo viaggio!"». Macabia è la dama che ha indicato a Belris, all'inizio del frammento di romanzo conservato, di compiere la difficile *queste* alla ricerca del falcone.

⁴⁹ «Siate il benvenuto, Belris. Non dovete temere alcunché, siete un ospite gradito. Io sono quel serpente che il leone ghermiva così violentemente; grazie a Dio e a voi sono stata liberata». Una volta svelata la vera natura del serpente, trasformato nella bellissima dama, il referente animale recupera una connotazione grammaticale maschile: *quelo serpent* v. 174.

⁵⁰ Cfr. *Roman de Belris*, vv. 133-134 e *Bel Inconnu*, vv. 3185-3186.

⁵¹ Cfr. De Robertis 1961.

Il secondo cantare racconta una serie di *aventures* in larga parte sovrapponibili a quelle di Guinglain, che giungono all'acme del *fier baiser* con importanti tratti di autonomia e di indipendenza – che hanno, in passato, fatto pensare che il cantare dipenda da un modello francese precedente e parallelo a quello di Renaut⁵².

Attorno all'ottava 41, Carduino – insieme al nano che, come nel romanzo francese, lo accompagna, ma che nel cantare svolge anche una funzione di consigliere e di guida medianica – giungono alla Città incantata: qui l'eroe dovrà sottoporsi a difficili prove d'ardimento cavalleresco per liberare una dama tenuta prigioniera, e nel contempo liberare la città e tutti i suoi abitanti da un potente maleficio, che li ha trasformati in bestie feroci.

Superate con destrezza le prove, Carduino giunge al vertice della sua battaglia: abbattuto il possente cavaliere che presidia il castello, l'uccide e spezza l'anello incantato che nasconde nella cintura; ora non gli rimane, secondo l'ammaestramento ricevuto dal nano, che baciare sulle labbra, di sua iniziativa la *biscia grande* (49, 6) che si trova sulla piazza antistante il castello, legata al muro da tre catene d'argento.

La serpe ha alcuni tratti comuni a quella del romanzo francese: nelle sue mostruose fattezze risiede un fascino misterioso («fatta adornamente» 54, 4; «'n sua sembianza era molto piacente» 54, 6); guarda intensamente il cavaliere, strepita e si dimena con grande ardimento verso di lui, quasi ad attirarne – impaziente – l'attenzione (ottava 61):

E quando Carduino à riguardato
Una gran pezza della gran trafitta,
rimontoe a cavallo e ffue montato
in sulla piazza dov'è la biscia afritta.
Quand'ella il vide levossi di suo stato,
a salto a salto verso lui si gitta;
come l'aguglia quand'ella va a ferire
così fa quella bisca a llo ver dire.

Quando la vede, il cavaliere prova un istintivo moto di repulsione, che quasi gli fa abbandonare l'impresa («in sé dicea: “I' no lla vo' baciare”» 62, 7); ma poi, memore dell'ammonizione del nano, che gli imponeva di portare a compimento l'impresa compiendo il sommo sacrificio del *fier baiser*, raccolto il coraggio si avvia a compiere quanto deve, dando così disvelamento alla prodigiosa metamorfosi, che coinvolge anche l'ambiente circostante (ottave 63-65):

Ma pur del suo caval fu dismantato,
e ricordossi del detto del nano;
e colla spada i-mano ne fue andato
presso alla serpe il cavalier sovrano.
Nella man destra il brando à impugnato:
la serpe istava allora umile e piano
e Carduino la basciava in bocca.
Odi quie che nn'avien come la toca.

⁵² Cfr., oltre alla bibliografia citata *supra* alla n. 10, Pioletti 1984 e Lecco 2013.

Deh odi quie una nuova novella
 che come quella serpe fu fu basciata
 ella sì diventò una donzella,
 legiadra e adorna e tutta angelicata;
 del paradiso uscita pare' ella,
 d'ogni bellezza ell'era adornata.
 E draghi e lioni e serpenti
 diventâr come prima, ch'eran genti.

Aparve nella terra un ta' romore
 Come saetta quando da ciel si parte
 Quando la dama tornò in suo valore
 Perché l'era compiuta e guasta l'arte.
 Ella ringrazia Cristo salvatore,
 E Carduino da lei non si diparte.
 Ella tenea il braccio a Carduino,
 dicendo: «Tu sarai l'amor mio fino!».

Si osservi come anche qui, come già nel *Lanzelet*, l'iniziativa è posta in capo al cavaliere, ed è anzi la prova somma del suo ardirimento. L'immediata metamorfosi della *serpe*⁵³ (che, come in *Lybeaus Desconus*, avviene *in praesentia*, diversamente da quanto era accaduto nel *Bel Inconnu* e nel *Roman de Belris*) permette alla fanciulla liberata di dichiarare il suo amore e di offrirsi in moglie all'eroe (65, 7-8).

Come si nota, la variante più significativa è l'atteggiamento passivo e di attesa della donna-serpente, che nonostante i suoi richiami entusiastici (inizialmente fraintesi dall'eroe, ottave 61-62) deve attenderne – in certo modo subirne – l'iniziativa. Del resto, a Carduino era stato preannunciato il “dovere cavalleresco” di compiere l'atto disgustoso, che non è più una piena e spontanea manifestazione di coraggio e di sprezzo del pericolo, ma piuttosto il frutto di un calcolo, posto in atto sulla fiducia di cui, fino a quel momento, i saggi insegnamenti del nano si erano mostrati degni. La profetizzazione – che già troviamo nelle parole di re Lar nel *Wigalois* – in qualche modo diminuisce la carica eroica e sconvolgente del bacio terribile: i cavalieri dei testi tre-quattrocenteschi italiani risultano così, ad un'osservazione sinottica, assai meno coraggiosi dei loro antesignani francesi.

Anche l'immediata metamorfosi del serpente abbassa il *pathos* narrativo, trasformando la prova somma del bacio terribile in una delle tante prove a cui l'eroe è sottoposto, all'interno di un consolidato *cliché*. Anche se il cantare dimostra una maggior complessità e una più sicura tecnica letteraria di composizione rispetto al *Roman de Belris*, l'episodio risulta deprivato di gran parte del suo *côté* meraviglioso, ritagliandosi un ruolo ormai pienamente inserito nella topica convenzionale del repertorio avventuroso.

Ancor più rimarchevoli le differenze che troviamo nell'accenno al motivo dentro il cantare veneto della *Ponzela Gaia*, anch'esso verosimilmente di genesi tardo-trecentesca⁵⁴ ma conservato in un manoscritto di un secolo successivo (della seconda metà del XV secolo).

⁵³ Ancora una volta, come già avvenuto in molti dei testi precedenti, declinata al femminile, con tutte le conseguenze di allusività erotica del caso.

⁵⁴ Lo prova la circolazione del soggetto in un breve testo in prosa conservato in un codice del pieno Trecento

Il cantare narra l'incontro tra Galvano e la figlia della fata Morgana, la fanciulla (*ponzela*) Gaia, una fata che può mutarsi da serpe in fanciulla (ed è questo il tratto che lega questo testo agli altri del *dossier*, dal momento che il bacio metamorfico, come già in *Wigalois*, non appare ed è solo alluso).

L'incontro/scontro tra l'eroe e la *serpa poderossa*⁵⁵ trova spazio fin dalle prime ottave del cantare (5, 4): dopo un duello (prevalentemente) verbale, tutto giocato sui toni eleganti di una *disputatio* cavalleresca, la bestia, con parole forbite e linguaggio cortese, chiede al cavaliere di palesare il suo nome (10, 2 ss.). Dapprima Galvano finge di essere Lancillotto, ma la *serpa* lo smentisce, poiché ha già avuto modo di combattere contro quel cavaliere. Costretto a dire la verità, svela di essere l'*aventuroxo cavalier Galvano*; a quel punto il serpente si trasfigura in una bellissima fanciulla e chiede al cavaliere di abbracciarla (ottava 13):

La serpa, che l'oldiva molto volentieri,
di quela forma s'hano strafigurata:
pui bela ca una roxa de verzieri
se fezeno una donzela dilicata,
e disse: «Or me abraza, o cavalieri,
ch'io son la tua amanza a sta fiata!»,
e puoseli el brazo al colo ed ebelo abrazato,
dizendo: «Tu se' quello ch'ho tanto desiderato».

Come già era avvenuto per re Lar nel *Wigalois*, la metamorfosi non è connessa ad alcuna azione del cavaliere, ed è anzi appannaggio esclusivo della fata nascosta sotto le spoglie della *serpa*. Notiamo, rispetto al *Carduino*, una certa iniziativa della donna-serpente, che abbraccia il cavaliere tanto atteso: che a questo abbraccio segua anche un *fier baiser*, è più che altro opinione della critica, specie quella più recente. Certamente il cantare riprende il tema della metamorfosi ofidica della fanciulla, ma in forma molto semplificata: mancano sia il tratto profetico che il bacio terribile propriamente detto, che in ogni caso perde ogni ruolo nel disincantamento (la fata Gaia, infatti, può autonomamente mutare il proprio aspetto da serpente mostruoso a leggiadra fanciulla).

Proprio per queste ragioni, come accennavamo, non sono mancate discussioni attorno all'ascribibilità del cantare della *Ponzela Gaia* al *dossier* dei testi recanti il motivo del *fier baiser*⁵⁶;

(Firenze BNCf II.IV.136), pubblicato in appendice a *Ponzela Gaia* (ed. Varanini); per ulteriori approfondimenti, cfr. le introduzioni a *Ponzela Gaia* (ed. Barbiellini Amidei) e *Ponzela Gaia* (ed. Manetti), da leggersi insieme alle opportune precisazioni di Donà 2006 e Donà 2007.

⁵⁵ Anche qui declinata al femminile.

⁵⁶ Lo assegna convintamente al *dossier* Barbiellini Amidei 1995, pp. 21-27; ne discute la problematica aderenza, chiamando in causa alcuni tipi folclorici come *AT* 401, Donà 2003, pp. 475-476 e, soprattutto, Donà 2006; cfr. anche Lecco 2018. Si noti che, nell'indagine attorno ai rapporti tra i cantari, parte della critica ricordata nelle note precedenti ha riconosciuto ai *Cantari di Carduino* il ruolo principale di tramite del motivo sia verso il *Roman de Belris* (che però mostra tracce testuali che rimandano con maggior sicurezza al *Bel Inconnu*), sia verso la *Ponzela Gaia* (ma andranno ridimensionati gli argomenti lessicali proposti da Barbiellini Amidei 1995, pp. 35-38 per sottolineare i rapporti tra i due testi, riconducendo il "dialogo" tra *Carduino* e *Ponzela Gaia* a un *idem*

l'indubbia vicinanza del cantare ad alcune trame dei testi sin qui presi in esame non andrà iper-interpretata, e si dovrà concludere che qui il *fier baiser* è un tema sotto traccia, molto stemperato e rispondente ad esigenze narrative meno stringenti e piuttosto allusive di un repertorio formulare.

Si può concludere che i cantari di *Carduino* e della *Ponzela Gaia* siano, in somma sintesi, l'emergenza residuale del nostro motivo, ormai tematizzato (e, forse inflazionato, tanto da poter essere solo alluso): essi contribuiscono a collocarlo tra i materiali narrativi del repertorio tardo-medievale dai quali, con ogni probabilità, li trarrà Boiardo.

Del motivo, infatti, troviamo traccia nel canto XXVII del II libro de l'*Inamoramento de Orlando*, con un chiaro debito – già segnalato da Rajna – nei confronti delle ottave del *Carduino*. In II, XXVI, Brandimarte era entrato in un castello dalle logge riccamente affrescate, con un giardino al centro del quale si trova un sepolcro. A far da guida all'eroe è una misteriosa dama, che appare e scompare al verone del palazzo e che, nelle prime ottave del nuovo canto (4, 7-8) lo invita a baciare ciò che sta per uscire dal sepolcro. Brandimarte è quasi offeso da una prova in apparenza così semplice e poco marziale; ma quando (II, XXVII, 7, 3-6):

[...] ussine una serpe infin al peto,
la qual forte stridendo zuffelava;
negli ochi acesa e d'horibil aspeto,
aprendo 'l muso gran denti mostrava.

Brandimarte si ritrae e mette mano alla spada. La dama insiste: niente, violenza, solo un bacio: senza indugio, o al cavaliere si prepara un destino di morte.

Dopo vari tentennamenti e tentativi andati a vuoto, finalmente Brandimarte prende coraggio (II, XXVII, 13):

Hor Brandimarte per queste parole
pur tornò anchora a quela sepoltura:
ben ch'è palido in faza come suole,
e' vergognosse dela sua paura.
L'un pensier gli disdice e l'altro vòle,
quel' il spaventa e questo l'assicura;
infin, tra l'animoso e 'l disperato,
a lei s'acosta e un baso gli ebe dato.

A quel punto, quasi simultaneamente (il testo dice «in breve spacio» 14, 4) la serpe diviene una *dongiela*: è la fata Febosilla, artefice del palazzo e dei meravigliosi affreschi (descritti in II, XXV) alla quale Brandimarte ha permesso, con il bacio, di riacquistare forma umana, uscendo dalla sepoltura nella quale giaceva in forma ofidica da molto tempo, poiché la fata – che per sua natura è immortale fino al giorno del giudizio – dopo mille anni di vita si tramuta in serpente, finché un coraggioso cavaliere non osi liberarla con un bacio.

sentire tematico e interdiscorsivo, secondo la nota caratteristica dell'argomentare poetico del genere canterino, che si muove entro un repertorio retorico rigidamente formulare e topico).

Negli anni Ottanta si è molto discusso attorno alle modalità di arrivo del motivo fino a Boiardo: Mauda Bregoli-Russo aveva avanzato una suggestiva – ma sostanzialmente indimostrata, e dunque infondata – teoria che chiamava in causa il modello francese del *Lanzelet* e la fitta serie di romanzi francesi conservati nella biblioteca signorile degli Estensi quali vettori e tramiti dell'episodio dalla tradizione medievale a Boiardo⁵⁷.

Ma, forse, proprio alla libreria dei signori d'Este, «specchio della formazione culturale del Boiardo»⁵⁸ potrebbe davvero esser ricondotta la provenienza di un suggerimento del motivo al poeta di Scandiano: per descriverlo, occorre tornare nella Francia – anzi, nell'Inghilterra anglonormanna – di metà Trecento. Proprio in quella stagione, dall'ambiente anglonormanno verso la Francia – e, da qui, verso tutta l'Europa, romanza e non romanza – si diffonde l'opera che racconta i *Voyages in Oriente* (per lo più fittizi) di Jehan de Mandeville (1357). Si tratta di un testo che, com'è noto, fu un vero e proprio *bestseller* del tardo Medioevo e della prima modernità: ne sopravvivono oltre 250 manoscritti, in dieci lingue (francese, inglese, latino, tedesco, olandese, danese, ceco, italiano, spagnolo e gaelico) e ben 90 stampe dei secoli XV e XVI.

In quest'opera, di concezione “francese”, è presente un episodio che rialloca sull'isola greca di Cos il motivo del *fier baiser*; protagonista è la figlia di Ippocrate, trasformata in un dragone dalla dea Diana. La vicenda narrata da Mandeville torna a chiamare in causa il potere metamorfico e salvifico del bacio:

Et dit l'en encores qu'elle reviendra arriere en son estat, car l'en trouvera ung chevalier si hardi, qui bien ara hardement de la baisier en la bouche. Mais apres ce qu'elle sera commuté en femme, elle ne vivra guaires. [...] Mais quant il vendra ung chevalier si hardy que il l'ose aler baisier en la bouche, il ne mourra mie, ansois convertira la damoiselle en sa droite forme et sera seigneur du pays⁵⁹.

Come si vede, siamo pienamente all'interno del *plot* del motivo: l'incantamento, la mostruosità del soggetto da baciare, il potere metamorfico del bacio e il premio (amoroso e politico, come avviene nella leggenda di Melusina)⁶⁰ per il coraggioso vincitore. Che questo brano abbia qualcosa a che fare con la tradizione testuale francese del *fier baiser* può, forse, essere inferito da un dettaglio lessicale: nella descrizione del dragone Mandeville utilizza l'agg. *hydeuse* < HISPIDOSUS, 'orribile', messo in bocca alla stessa dama (che, nelle segrete stanze del castello, riassume – di nuovo melusinianamente – forma umana, ma quando si mostra all'esterno è

⁵⁷ Cfr. Bregoli-Russo 1981.

⁵⁸ Rossebastiano Bart 1982, p. 20.

⁵⁹ Riprendiamo la citazione da Rossebastiano Bart 1982, pp. 22-23, che trascrive l'episodio da un codice certamente appartenuto alla libreria degli Estensi (Modena E α IV 5,7: si tratta della copia della minuta di un codice di elevata fattura, portato in Franca con la dote di Valentina Visconti per le nozze con Luigi I di Valois-Orléans, celebrate a Melun il 17 agosto del 1389): «E si dice ancora che (il drago) ritornerà nel suo stato (di fanciulla) quando troverà un cavaliere tanto valoroso da aver l'ardimento di baciarla sulla bocca. Ma dopo che ella sarà commutata in donna, non vivrà a lungo. [...] E quando giungerà un cavaliere tanto ardito che osi baciarla sulla bocca, egli non morirà, anzi trasformerà la damigella nella sua forma corretta e sarà signore del paese».

⁶⁰ Sulla leggenda, cfr. il classico Le Goff – Le Roy Ladurie 1971.

una bestia *hydeuse*, che incute timore) che mi pare possa essere messa in relazione con l'omologo *hidosse* del v. 3135 del *Bel Inconnu*, che è il primo aggettivo con il quale Renaut apre la descrizione fisica delle caratteristiche mostruose della *guivre*. Ma, al di là di possibili interferenze dirette o mediate, si dovrà notare che in Mandeville il motivo del *fier baiser* si sia mutato in un *exemplum*: ciò che al narratore preme di più evidenziare sono gli effetti – tragicomici – che fanno sorgere strampalate avventure agli sprovveduti – e sventurati – cavalieri che sfidano la sorte e si lanciano nella prova: il primo fugge all'impazzata con il proprio cavallo, cadendo da una rupe, e il secondo fugge, inseguito dal dragone che piange e strepita, fino alla propria nave, dove trova la morte. Un chiaro invito a non sfidare la sorte.

Concludendo, possiamo osservare come la lunga sopravvivenza del motivo che vede una donna trasformata in serpe da una maledizione tornare nelle proprie fattezze umane grazie al “bacio terribile” attraverso il Medioevo occidentale come un'*immagine testuale*, che come tale non ha bisogno di raffigurazioni, perché immediatamente evoca il suo portato simbolico, narrativo, eroico ed erotico. Un'immagine che si fonde – per usare una metafora filologica, diremmo che *si contamina* – con altri motivi e altre testualizzazioni (altrettanto diffuse, complesse e intricate) della tradizione folklorica – dal filone melusiniano a quello genericamente fiabesco, al quale appartengono, tra l'altro, anche le popolose “fonti” dei *lai* di *Lanval* e *Graelent* di Marie de France, magistralmente studiate da Cesare Segre⁶¹ – e che, poligeneticamente ma in una fitta rete di rapporti che si possono ricostruire e – per usare ancora una volta un'espressione di Donà – “spiegare”, riemergono anche a distanza di secoli, e in contesti nei quali non ci aspetteremmo un'ascendenza tanto ramificata.

Ne sia prova – meramente esemplificativa, ché tante e diverse se ne potrebbero avanzare – la curiosa attinenza con il nostro percorso di un piccolo, ma celebre acquerello (62 x 32 cm) dipinto nel 1890 da Isobel Lilian Gloag (1865-1917), artista che si colloca tra i preraffaelliti e l'estetismo inglese della fine del XIX secolo (fig. 13); *l'opera s'intitola The Knight and the Mermaid or The Kiss of the Enchantress* – e dovrebbe essere ispirato al poema *Lamia* di John Keats (1820), dunque a un testo di argomento classico⁶² – ma nell'iconografia del quale vediamo rivisitati molti dei tratti del bacio terribile e sensuale tra un cavaliere e una donna serpente, di cui fin qui abbiamo ragionato.

⁶¹ Cfr. Segre 1959.

⁶² Il poema narra degli amori infelici tra Licio e Lamia, una ninfa serpentiforme riportata alle fattezze umane da un bacio del dio Hermes; cfr. Keats, *Lamia*.



Fig. 3 – *Adamo, Eva e il serpente dalle sembianze femminili*
London BL Stowe 17 (“The Maastricht Hours”), f. 26v, dettaglio
Liegi, primo quarto XIV sec. © British Library
immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 4 – Adamo, Eva e il serpente dalle sembianze femminili

Paris BNF fr. 336, f. 284v, dettaglio

(Parigi, fine XIV sec.) © Bibliothèque nationale de France, immagine a libera consultazione
immagine riprodotta secondo la policy "pubblico dominio"

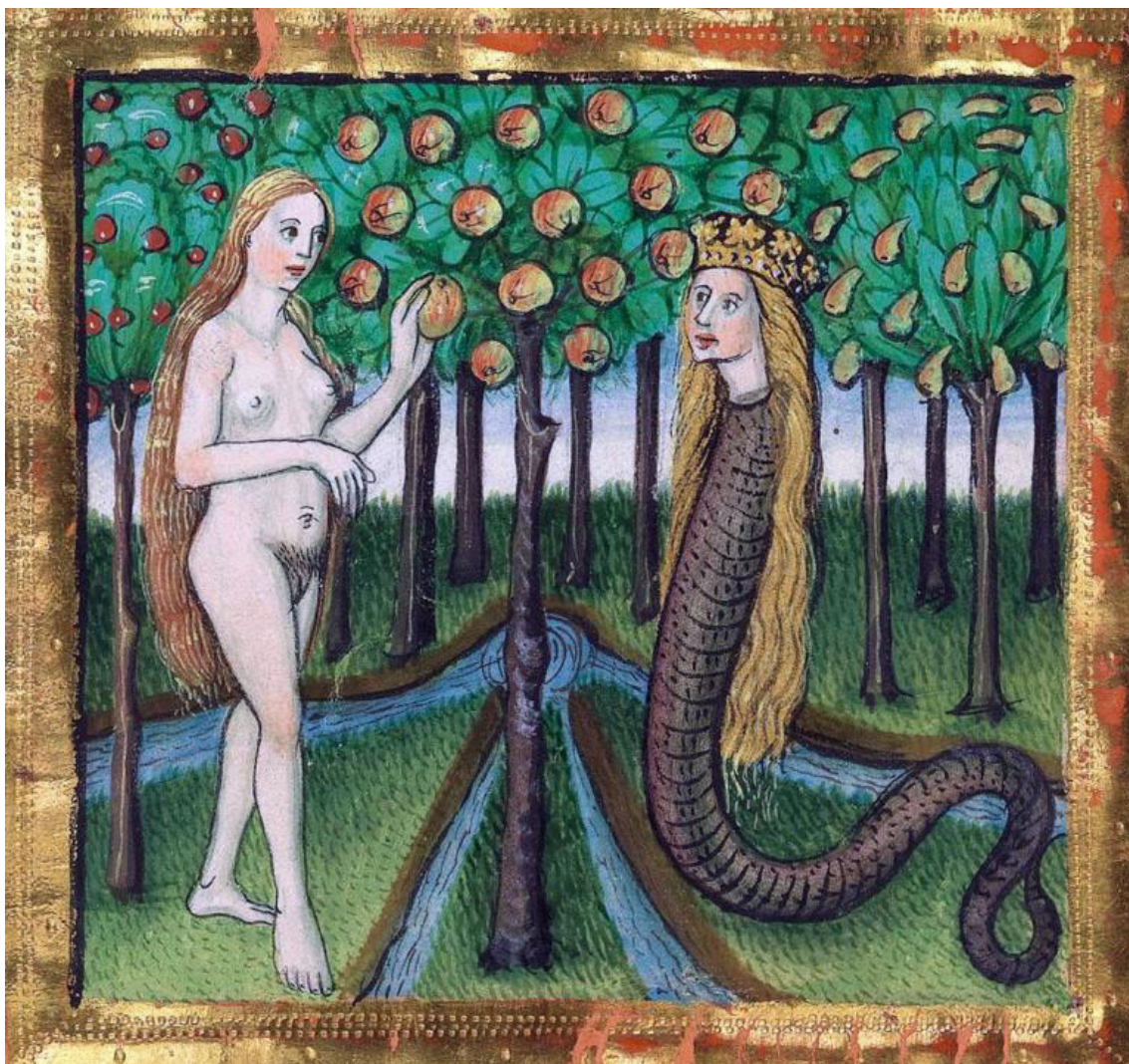


Fig. 5 – *Adamo, Eva e il serpente dalle sembianze femminili*
München BS Cgm 8010a (“Bibbia Furtmeyr”), f. 10r, dettaglio
(Berthold Furtmeyr, Regensburg, dopo il 1465) © Bayerische Staatsbibliothek
immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 6 – *Adamo, Eva e il serpente dalle sembianze femminili*
New Haven YU Beinecke, Rare Book Library, MS 287, f. 46r
(Ghent o Bruges, fine del XV secolo) © Yale University, Beinecke, Rare Book Library
immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”

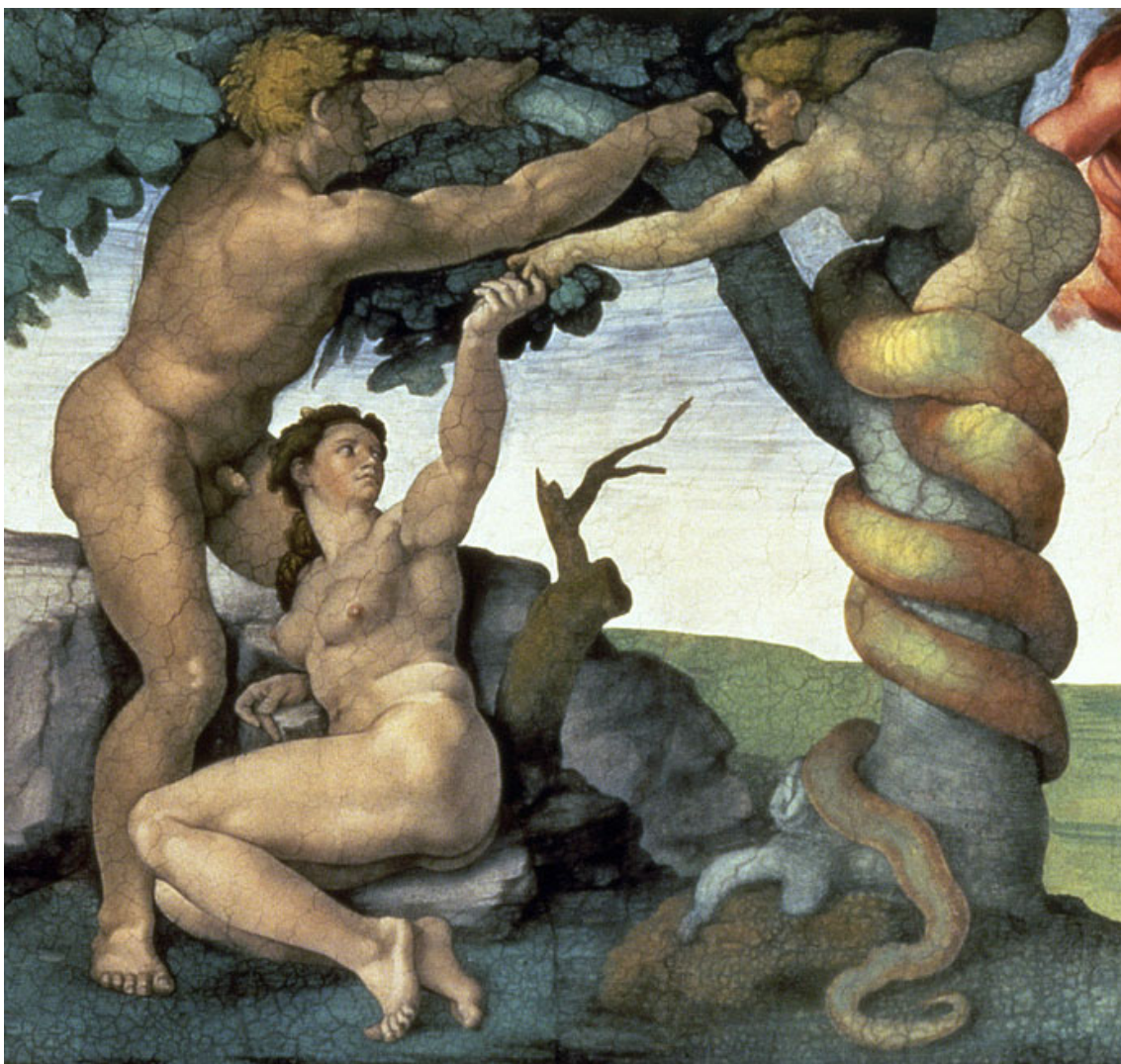


Fig. 7 – Michelangelo Buonarroti, *Il Peccato originale*, dettaglio Città del Vaticano, Cappella Sistina, 1510 ca. © Musei Vaticani immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”

METAMORFOSI DI UN BACIO



Figg. 8-9 – *Drôleries con figure di donna serpentiforme*
Verdun BM 107, ff. 134v e 288r, dettagli(Verdun, 1302-1304)© Bibliothèque Municipale de Verdun,
immagine a libera consultazione immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Figg. 10-11 – *Capolettera con due figure di donna: l
a prima è assalita da un serpente-drago, mentre la seconda lo doma*
Paris, Bibliothèque Nationale de France, latin 1173 (Libro d'ore di Charles d'Angoulême, ff. 3r e 5r, dettagli
(Robinet Testard, Angoulême, Cognac o Tours, 1480-1496)© Bibliothèque nationale de France, immagine a
libera consultazione immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”

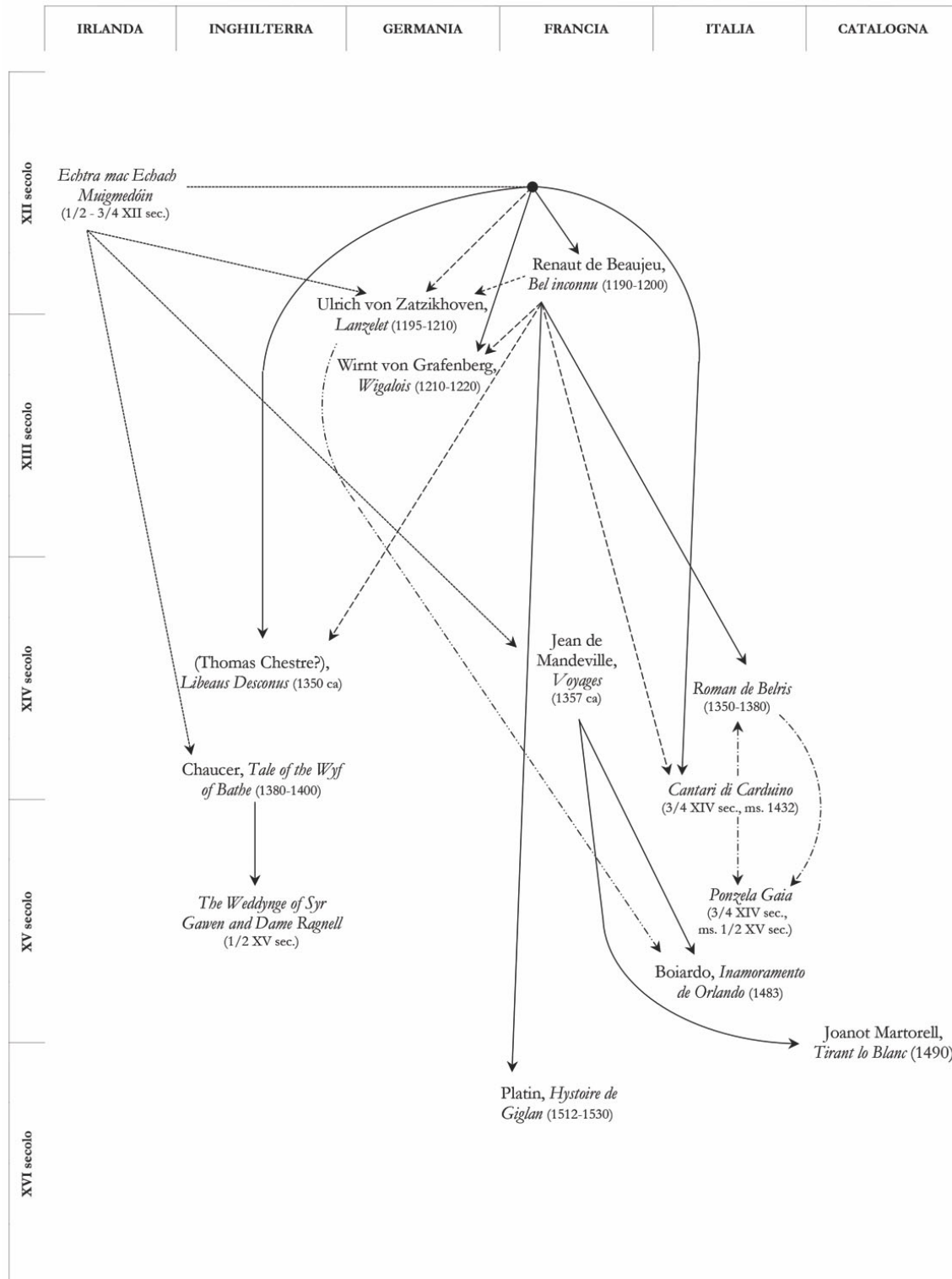


Fig. 12 – Schema delle relazioni testuali tra i testi del *dossier fier baiser*

METAMORFOSI DI UN BACIO

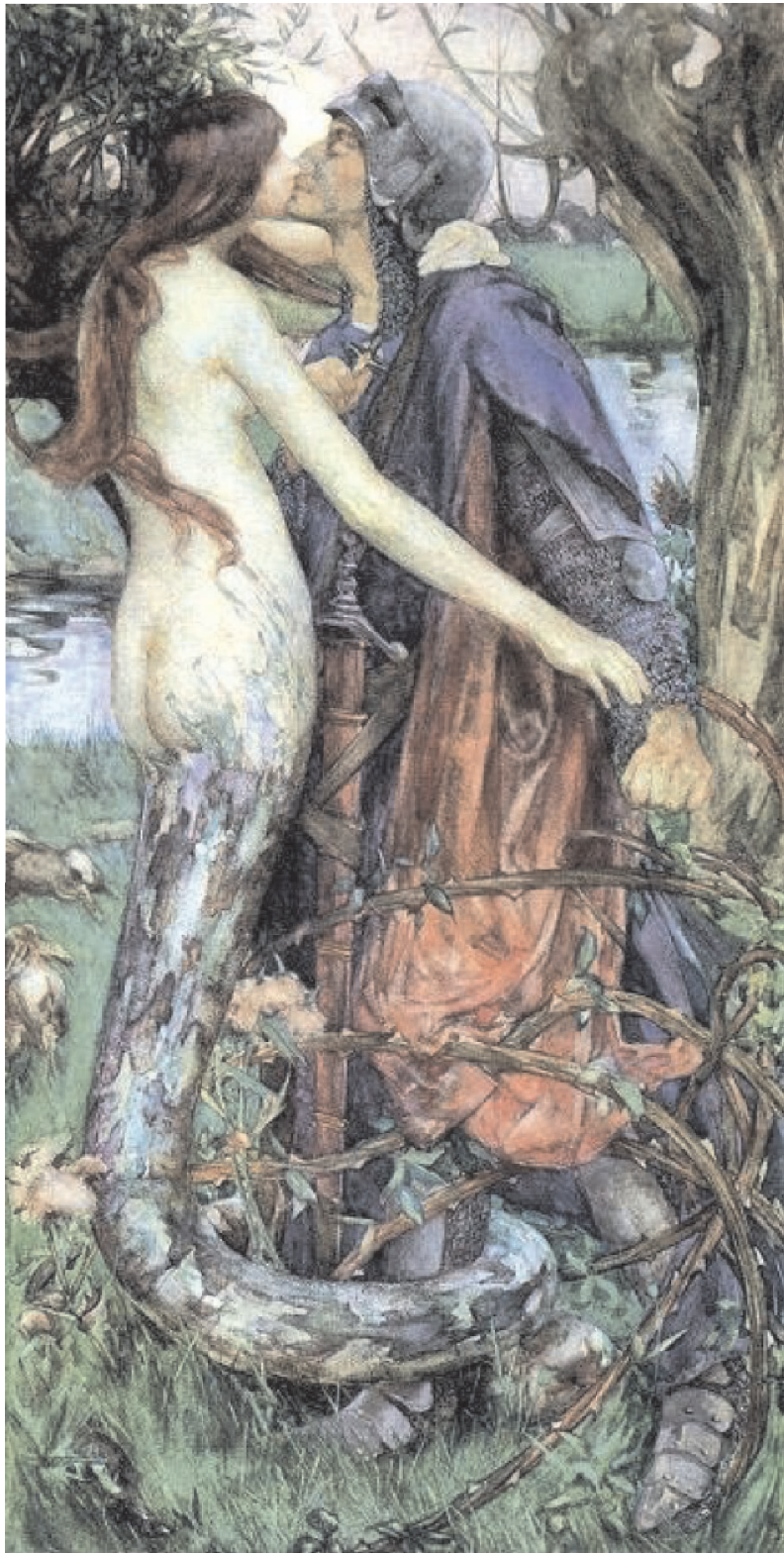


Fig. 13 – Isobel Lilian Gloag, *The Knight and the Mermaid or The Kiss of the Enchantress*
London, 1890 immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 1 – *La tentazione di Adamo ed Eva*
Piedistallo della statua della Madonna con bambino (1210-1220)
Paris, Cattedrale di Notre-Dame de Paris, portale di sinistra (“della Vergine”)
immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 2 – *Adamo, Eva e il serpente dalle sembianze femminili*
London BL Royal 15 D II, f. 2r, dettaglio
Inghilterra, primo quarto XIV sec. © British Library
immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”

Bibliografia

I. Manoscritti e stampe antiche

London BL Royal 15 D II	London, British Library, Royal, 15 D II
London BL Stowe 17	London, British Library, Stowe, MS 17
Firenze BNCF II.IV.136	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II.IV.136
Modena E α IV 5,7	Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. α IV 5,7 (= E 33)
München BSB Cgm 8010a	München, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Cgm 8010a
New Haven YU BL 287	New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book Library, MS 287
Paris BNF fr. 336	Paris, Bibliothèque nationale de France, f. français 336
Platin, <i>L'hystorie de Giglan</i>	Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, RES-Y2-568 (= Y ² 133 A)
Venezia M Lat. class. XIV 264	Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Lat. XIV, 264 (= 4296)

II. Opere

Boiardo, *Inamoramento de Orlando*

Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1999 («La letteratura italiana», 18).

Cantari di Carduino (ed. Rajna)

I Cantari di Carduino giuntovi quello di Tristano e Lancielotto quando combattettero al petrone di Merlino, Poemetti cavallereschi pubblicati per cura di Pio Rajna, Bologna, G. Romagnoli, 1873 («Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX. In appendice alla Collezione di opere inedite o rare», 135).

Cantari di Carduino (ed. Delcorno Branca)

Cantari di Carduino, in *Cantari fiabeschi arturiani*, a cura di Daniela Delcorno Branca, Roma, Carocci, 1999 («Biblioteca Medievale Testi»), pp. 39-64 [riproduce, con rare correzioni, l'ed. Rajna del 1873].

Chaucer, *The Tale of Wyf of Bathe*

Geoffrey Chaucer, *The Wife of Bath's Tale*, in *The Riverside Chaucer*, general editor Larry D. Benson, Boston, Houghton Mifflin Co., 1987, pp. 105-121.

Lybeaus Desconus

Lybeaus Desconus (version of the ms. Lambeth Palace, MS 306), edited by Eve Salisbury and James Weldon, Kalamazoo (MI), Medieval Institute Publications, 2013 [online all'url <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/salisbury-and-weldon-lybeaus-desconus-lambeth>].

Keats, *Lamia*

John Keats, *Lamia*, a cura di Silvano Sabbadini, Venezia, Marsilio, 1996 («Letteratura universale Marsilio», 88).

Ponzela Gaia (ed. Varanini)

Ponzela Gaia. Cantare dialettale inedito del sec. XV, a cura di Giorgio Varanini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1957; rist. con *Aggiunta e correzioni*, ivi, 1958.

Ponzela Gaia (ed. Barbiellini Amidei)

Ponzela Gaia. Galvano e la donna serpente, a cura di Beatrice Barbiellini Amidei, Milano-Trento, Luni Editrice, 2000 («Biblioteca Medievale», 80) [si fonda sull'ed. Varanini 1957, con correzioni di Varanini 1958 e ulteriori].

Ponzela Gaia (ed. Manetti)

Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti, Franco Zabagli, introduzione di Domenico De Robertis, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2002 («I novellieri italiani», 17), vol. I, pp. 407-448.

Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (ed. Perrie Williams)

Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu. Roman d'aventures*, édité par Gwladys Perrie Williams, Paris, Champion, 1929 («Les classiques français du Moyen Âge», 38).

Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (ed. Pioletti)

Renaut de Beaujeu, *Il Bel Cavaliere Sconosciuto*, a cura di Antonio Pioletti, Parma, Pratiche, 1992 («Biblioteca medievale», 28).

Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (ed. Perret – Weill)

Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, publié, présenté et annoté par Michèle Perret, traduction de Michèle Perret et Isabelle Weill, Paris, Champion, 2003 («Champion classiques. Sér. Moyen Âge», 4).

Roman de Belris

Jacques Monfrin, *Le roman de Belris*, «Romania», LXXXIII, 332 (1962), pp. 493-519, poi in Monfrin 2001, pp. 451-492 [da cui si cita].

Sons of Eochaid Muigmedón

Whitley Stokes, *The death of Crimthann son of Fidach, and The adventures of the sons of Eochaid Muigmedón*, in «Revue Celtique» 24 (1903), pp. 172-207 e 446.

Weddinge of Sir Gawen and Dame Ragnell

The Wedding of Sir Gawain and Dame Ragnelle, in *Sir Gawain. Eleven Romances and Tales*, edited by Thomas Hanh, Kalamazoo (MI), Medieval Institute Publications, 1995, pp. 41-80, *online* all' [url](https://d.lib.rochester.edu/teams/text/hahn-sir-gawain-wedding-of-sir-gawain-and-dame-ragnelle-introduction) <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/hahn-sir-gawain-wedding-of-sir-gawain-and-dame-ragnelle-introduction>.

Ulrich von Zatzikoven, *Lanzelet* (ed. Spiewok)

Ulrich von Zatzikoven, *Lanzelet*, mittelhochdeutsch/neuhochdeutsch von Wolfgang Spiewok, Greifswald, Reineke, 1997 («Greifswalder Beiträge zum Mittelalter», 58).

Ulrich von Zatzikoven, *Lanzelet* (ed. Buschinger)

Ulrich von Zatzikoven, *Lanzelet*, traduit en français par Danielle Buschinger, Paris, Champion 2003 («Traductions de classiques français du Moyen Âge», 65).

Wirnt von Grafenberg, *Wigalois* (ed. Lecouteux – Lévy)

Wirnt von Grafenberg, *Wigalois, le chevalier à la roue, roman allemand du XIIIe siècle*, texte présenté, traduit et annoté par Claude Lecouteux et Véronique Lévy, Grenoble, ELLUG, 2001 («Moyen âge européen»).

Wirnt von Grafenberg, *Wigalois* (ed. Kapteyn – Seelbach – Seelbach)

Wirnt von Grafenberg, *Wigalois*, Text der Ausgabe von Johannes M. N. Kapteyn, übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014².

III. Studi e Strumenti

Adams – Thorpe 1975

Denise Adams, Lewis Thorpe, Li Hystoire de Giglan *et* Le roman de Laurin, in «Romania», XCVI, 383 (1975), pp. 389-402.

AT

Antti Aarne, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, transl. and enlarged by Stith Thompson, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961 [anche *online* all' *url* <http://www.mftd.org/index.php?action=atu>].

Barbiellini Amidei 1995

Beatrice Barbiellini Amidei, *Il tema del 'fero bacio' nel Bel Inconnu e la sua permanenza nella tradizione canterina*, in *Carte Romanze. Serie I*, a cura di Alfonso d'Agostino, Milano, Cisalpino, 1995, pp. 9-38.

Baumgartner 1994

Emmanuelle Baumgartner, *Armoires et grimoires*, in «Paragone. Letteratura», n.s., 41, n. 21 (1990), pp. 19-34, poi in Ead., *De l'histoire de Troie au livre du Graal: Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994 («Varia», 18), pp. 143-158 [da cui si cita].

Berlioz – Polo de Beaulieu 1999

L'animal exemplaire au Moyen-âge, V^e-XV^e siècles. Actes du colloque international (Muséum d'histoire naturelle d'Orléans, 26-27 septembre 1996), textes rassemblés par Jacques Berlioz et Marie Anne Polo de Beaulieu, avec la collaboration de Pascal Collomb, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999

Bloch 1987

R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny*, in «Representations», 20 (1987), pp. 1-24.

Bloch 1991

R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1991.

Bosch Fiol – Ferrer Pérez – Gili Planas – Anderson 1999

Esperanza Bosch Fiol, Victoria A. Ferrer Pérez y Margarita Gili Planas, *Historia de la misoginia*,

prólogo de Bonnie S. Anderson, Rubí (Barcelona) – Palma de Mallorca, Anthropos – Universitat de les Illes Balears, 1999 («Biblioteca A. Conciencia», 35).

Bregoli-Russo 1981

Mauda Bregoli-Russo, *Un riscontro francese nell'Orlando innamorato del Boiardo (il fier baiser)*, in «Studi e problemi di critica testuale», 23 (1981), pp. 97-105.

Ciccarese 2002-2007

Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano, a cura di Maria Pia Ciccarese, 2 voll., Bologna, EDB, 2002-2007

Coomaraswamy 1945

Ananda K. Coomaraswamy, *On the Loathly Bride*, in «Speculum», 20/4, (1945), pp. 391-404.

Colby-Hall 1977

Alice Colby-Hall, *The lips of the serpent in the Bel Inconnu*, in *Studia gratularia: Homenaje a Robert A. Hall, Jr., Ensayos lingüísticos y filológicos para su sexagésimo aniversario*, dir. por David Feldman, Madrid, Playor, 1977, pp. 111-114.

Colby-Hall 1984

Alice Colby-Hall, *Frustration and Fulfillment: The Double Ending of the Bel Inconnu*, in «Yale French Studies», 67 (1984), pp. 120-134.

DeConick 2011

April D. DeConick, *Holy Misogyny, Why the Sex and Gender Conflicts in the Early Church Still Matter*, New York, Continuum, 2011.

De Robertis 1961

Domenico De Robertis, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 119-138.

Donà 2003

Carlo Donà, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003 («Medioevo romanzo e orientale. Studi», 13).

Donà 2006

Carlo Donà, *La Ponzela gaia e le forme medievali di AT 401*, in *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare*. Convegno internazionale di studi sulla narrazione popolare (Padova, 1-2 aprile 2004), a cura di Luciano Morbiato, Firenze, Olschki, 2006 («Biblioteca di Lares. N.S., Monografie», 60), pp. 1-21.

Donà 2007

Carlo Donà, *Cantari, Fiabe e Filologi*, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*. Atti del Convegno Internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005), a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Firenze, Olschki, 2007 («Biblioteca dell'Archivium Romanicum. Ser. 1, Storia, letteratura, paleografia», 341), pp. 147-170.

Donà 2009

Carlo Donà, *La metamorfosi segreta: dalla donna-serpente alla puella venenata*, in *La metamorfosi*, a cura di Francesco Zambon, Milano, Medusa, 2009 («Viridarium», 6), pp. 47-79 [oltre a 22 tavole fuori testo].

Duby 1988

Georges Duby, *Medioevo maschio, amore e matrimonio*, Roma-Bari, Laterza, 1988 («Storia e società») [ed. or., Id., *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1987].

Duby (*et aliae*) 1990

Storia delle donne in Occidente, dir. da Georges Duby e Michelle Perrot, M., II. *Il Medioevo*, a cura di Christiane Klapisch-Zuber, Roma-Bari, Laterza, 1990 («Storia e società»).

Durand 1972

Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1972 («La scienza nuova», 12) [ed. or., Id., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Grenoble, Allier, 1960]

Elliott 2012

Dyan Elliott, *The Bride of Christ Goes to Hell. Metaphor and Embodiment in the Lives of Pious Women, 200-1500*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2012

Faraci 2003

Simbolismo animale e letteratura, a cura di Dora Faraci, Manziana, Vecchiarelli, 2003 («Memoria bibliografica», 42).

Ferlampin-Acher 1996

Christine Ferlampin-Acher, *La fée et la guivre: Le Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu. Approche littéraire et concordancier (vv. 1237-3252)*, Paris, Champion, 1996 («Champion-Varia», 8).

FEW

Walther von Wartburg *et alii*, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 25 voll., Bonn – Heidelberg – Leipzig – Berlin – Bâle, Klopp – Winter – Teubner – Zbinden, 1922-2002, 25 voll., [online all' [url](https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/index.php/) <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/index.php/>].

Flores 1996

Nona C. Flores, *Antifeminism in the Iconography of the Woman-Headed Serpent in Medieval and Renaissance Art and Literature*, in *Animals in the Middle Ages. A Book of Essays*, edited by Nona C. Flores, New York, Garland, 1996, pp. 176-195.

Frappier 1971

Jean Frappier, *Le Graal et ses feux divergents*, in «Romance Philology», 24 (1970-1971), pp. 373-440, poi in Id., *Autour du Graal*, Genève, Droz, 1977 («Publications romaines et françaises», 147), pp. 323-406 [da cui si cita].

Howey 1926

M. Oldfield Howey, *The Encircled Serpent: A Study of Serpent Symbolism in All Countries and Ages*,

London, Rider & Co., [1926].

Goodison 2018

Natalie Goodison, *The Serpent with a Woman's Face: Transformation in Libeaus Desconus and the Vernacular Fair Unknown Tradition*, in *Medieval Romances Across European Borders*, edited by Miriam Edlich-Muth, Turnhout, Brepols, 2018 («Medieval narratives in transmission», 1), pp. 205-228

Guénon 1975

René Guénon, *Simboli della scienza sacra*, traduzione di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 1975 («Il ramo d'oro», 6) [ed. or., Id., *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, recueil posthume établi et présenté par Michel Vâlsan, Paris, Gallimard, 1962].

Guerrau 1982

Alain Guerrau, *Renaud de Bâgé: Le bel Inconnu, structure symbolique et signification sociale*, in «Romania», CIII, 409 (1982), pp. 28-82.

Guerreau-Jalabert 1992

Anita Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz, 1992 («Publications romanes et françaises du Moyen Âge», 202).

Harf-Lancner 1989

Laurence Harf-Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, traduzione di Silvia Vacca, Torino, Einaudi, 1989 («Einaudi paperbacks», 203) [ed. or., Id., *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine: la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984].

Harf-Lancner 1985

Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge, études rassemblés par Laurence Harf-Lancner, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1985.

Il mondo animale 2000

Il mondo animale / The World of Animals, 2 voll, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2000 (= «Micrologus: natura, scienze e società medievali / nature, sciences and Medieval societies», 8).

Jewers 2010

Caroline Jewers, *Slippery Custom(er)s: On Knight and Snake in the Bel inconnu*, in «Neophilologus», 94 (2010), pp. 17-31.

Le Goff – Le Roy Ladurie 1971

Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, *Mélusine maternelle et défricheuse*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 26/3-4 (1971), pp. 587-622.

Lecco 2013

Margherita Lecco, *Fonti francesi per il Cantare di Carduino*, in «Testo», 66 (2013), pp. 21-38.

Lecco 2018

Margherita Lecco, *Motivi narrativi e prestiti letterari nel Cantare di Ponzela Gaia*, in «Rivista di studi italiani», 36 (2018), pp. 156-168.

Lecouteux 1982

Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la littérature allemande du Moyen Âge. Contribution à l'étude du merveilleux médiéval*, Göppingen, Kümmerle, 1982 («Göppinger Arbeiten zur Germanistik», 330).

Lee 2004

Charmaine Lee, *La tradizione misogina*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. II. Il Medioevo volgare*. dir. da Piero Boitani, Mario Mancini e Alberto Varvaro, IV. *L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno, 2004, pp. 509-554.

Lods 1979

Jeanne Lods, *Le baiser de la reine et le cri de la fée. Étude structurale du Bel inconnu de Renaut de Beaujeu*, in *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence, C.U.E.R.M.A., 1979 (= «Senefiance», 7), pp. 413-426.

Loomis 1951

Roger S. Loomis, *The Fier Baiser in Mandeville's Travels, Arthurian romance and Irish saga*, in «Studi medievali», n.s., 17 (1951), pp. 104-113.

Mennung 1890

Albert Menning, *Der Bel Inconnu des Renaut de Beaujeu in seinem Verhältnis zum Lybiaus Desconus, Carduino und Wigalois. Eine litterar-historische Studie*, Halle, Kandler, 1890.

Monfrin 1953

Jacques Monfrin, *Un nouveau roman franco-italien, «Belris et Machabie»*, in «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 97/2 (1953), pp. 136-144.

Monfrin 1989

Jacques Monfrin, *Le «Roman de Belris», le «Bel Inconnu», «Carduino»*, in *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano*. Atti del I simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 aprile 1987) in *memoriam* Alberto Limentani, a cura di Günter Holtus, Henning Krauss e Peter Wunderli, Tübingen, Niemeyer, 1989, pp. 161-176, poi in Monfrin 2001, pp. 493-511 [da cui si cita].

Monfrin 2001

Jacques Monfrin, *Études de philologie romane*, Genève, Droz, 2001 («Publications romanes et françaises», 230).

Nyrop 1995

Kristoffer Nyrop, *Storia del bacio*, introduzione di Cesare Cases, traduzione di Annalisa Merlino, Roma, Donzelli, («La biblioteca») 1955 [ed. or., Id. *Kysset og dets historie*, København, Der Nordiske forlag, 1987].

Paris 1886

Gaston Paris, *Études sur les romans de la Table Ronde. Guinglain ou Le Bel Inconnu*, in «Romania», XV, 57 (1886), pp. 1-24.

Pastré 1984

Jean-Marc Pastré, *L'ornement difficile et la datation du Lanzelet d'Ulrich von Zatzikhoven*, in *Lancelot*.

Actes du colloque des 14 et 15 janvier 1984, publiés par les soins de Danielle Buschinger, Göppingen, Kümmerle, 1985 («Göppinger Arbeiten zur Germanistik», 415), pp. 149-162.

Pioletti 1984

Antonio Pioletti, *Forme del racconto arturiano*: Peredur, Perceval, Bel Inconnu, Carduino, Napoli, Liguori, 1984 («Romantica Neapolitana», 16).

Quarti 2015

Lara Quarti, *The Fier baiser: A fantastic episode in Joanot Martorell's realism*, in *More about Tirant lo Blanc. From the sources to the tradition / Més sobre el Tirant lo Blanc. De les fonts a la tradició*, edited by Anna Maria Babbi, Vicent-Josep Escartí, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2015 («IVITRA», 10), pp. 69-86.

Rossebastiano Bart 1982

Alda Rossebastiano Bart, *Alle fonti del Boiardo: il fier baiser nell'Orlando innamorato*, in «Studi e problemi di critica testuale», 25 (1982), pp. 19-23.

Schofield 1895

William H. Schofield, *Studies on the Libeaus Desconus*, Boston, Harvard University-Ginn & Co., 1895 («Studies and notes in philology and literature», 4).

Segre 1959

Cesare Segre, *Lanval, Graeent, Guingamor*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, a cura di Giuseppina Gerardi Marcuzzo, 2 voll., Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1959, vol. II, pp. 576-770.

Staiti 2016

Chiara Staiti, *Pfetan e Florie. Ancora sul meraviglioso nel Wigalois*, in *Aspetti del meraviglioso nelle letterature medievali. Medioevo latino, romanzo, germanico e celtico*, études réunies par Franca Ela Consolino, Francesco Marzella e Lucilla Spetia, Turnhout, Brepols, 2016 («Culture et société médiévales», 29), pp. 341-355

Thomas 2005

Neil Thomas, *Wirnt von Gravenberg's Wigalois. Intertextuality and Interpretation*, Cambridge, D.S. Brewer, 2005 («Arthurian Studies»).

Thompson 1955-1958

Stith Thompson, *Motif-index of Folk literature. A classification of Narrative Elements in Folktales, Ballades, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fables, Jest-Books and Local Legends*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1955-1958.

TL

Altfranzösisches Wörterbuch, Adolf Toblers nachgelassene Materialien bearbeitet und mit Unterstützung der Preussische Akademie der Wissenschaften herausgegeben von Erhard Lommatzsch, 11 voll., Berlin – Wiesbaden, Weidmannsche Buchhandlung – Steiner, 1925-2002 [ora anche in CD-ROM: Tobler-Lommatzsch: *Altfranzösisches Wörterbuch*, édition électronique conçue et réalisé par Peter Blumenthal et Achim Stein, Stuttgart, Steiner, 2002].

TLIO

Tesoro della lingua italiana delle Origini, banca dati con i testi della lingua italiana fino al 1375, a cura dell'OVI-CNR [online all'url <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>].

Tyssens 1970

Madeleine Tyssens, *Les sources de Renaut de Beaujeu*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, 2 voll., Genève – Paris, Droz – Minard, 1970, vol. II, pp. 1143-1155.

Wheatcroft 1999

J. Holli Wheatcroft, *Classical Ideology in the Medieval Bestiary*, in *The Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*, edited by Debra Hassig, New York-London, Garland, 1999, pp. 141-159.

Wulff 1914

August C. H. Wulff, *Die frauenfeindlichen Dichtungen in den romanischen Literaturen des Mittelalters bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts*, Halle, Niemeyer, 1914 («Romanistische Arbeiten», 4).

Zambon 2018

Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana, a cura di Francesco Zambon, con la collaborazione di Roberta Capelli, Silvia Cocco, Claudia Cremonini, Manuela Sanson e Massimo Villa, Milano, Bompiani, 2018 («Classici della letteratura europea»).

DAL MANOSCRITTO ALL’AFFRESCO: LA *COMPILATION ARTHURIENNE* DI RUSTICHELLO DA PISA E IL CICLO DI SAINT-FLORET*

Claudio Lagomarsini

lagomarsini@unisi.it

(Università di Siena)

Ilaria Molteni

ilaria.molteni@unil.ch

(Université de Lausanne – Fonds National Suisse)

ABSTRACT

Il castello di Saint-Floret in Alvernia ospita un ciclo di affreschi di soggetto arturiano tradizionalmente datato intorno alla metà del secolo XIV. Ripercorrendo la vicenda critica che ha fatto seguito alla scoperta del ciclo da parte di Anatole Dauvergne (1862), il contributo riesamina le diverse ipotesi di contestualizzazione storico-artistica e culturale. Sulla base dell’analisi delle soluzioni d’impaginazione, del linguaggio stilistico e del repertorio iconografico e di raffronti con le tendenze figurative che dominano la produzione artistica di ambito cortese, si propone una datazione agli anni ’70-’80 del secolo XIV e una ricollocazione nell’orbita culturale della corona francese. Il confronto serrato con la principale fonte letteraria del programma iconografico – la *Compilation arthurienne* di Rustichello da Pisa – suggerisce, inoltre, un’interpretazione del racconto per immagini diversa da quelle finora avanzate. L’Appendice, infine, ospita l’edizione delle didascalie (francesi ma con forte patina occitanica) che accompagnano gli affreschi.

Saint-Floret castle (Auvergne) houses a cycle of Arthurian frescoes traditionally dated to the 1350s-1360s. Through an analysis of the scholarly contributions that followed the discovery of the frescoes by Anatole Dauvergne (1862), the essay offers a reexamination of the different theories on the historical, artistic and cultural context of the artwork. In particular, the arrangement of the frescoes’ cycle, its stylistic and iconographical features, as well as the comparisons with the figurative trends in courtly artistic production, indicate a later dating for the artwork, close to the 1370s and 1380s, and a new connection with the cultural milieu of the French Crown. Furthermore, close resemblances between the frescoes’ iconographical programme and its main literary source – Rustichello da Pisa’s *Compilation arthurienne* – suggest a new and different interpretation of the narrative sequence from the one previously accepted. Finally, the Appendix of the essay presents an edition of the inscriptions (in French but with a strong Occitan inflection) that supplement the frescoes.

KEYWORDS

ciclo di Saint-Floret – Rustichello da Pisa – romanzo arturiano – rapporto testo-immagine – arte arturiana – pittura profana – arte di corte.

cycle of Saint-Floret – Rustichello da Pisa – Arthurian romance – text and image – Arthurian art – secular painting – courtly art.

* I paragrafi 1, 3 e 5 sono a cura di Ilaria Molteni; i paragrafi 2, 4 e l’Appendice sono a cura di Claudio Lagomarsini. Va da sé che, nel corso del lavoro, sono stati costanti il confronto e lo scambio tra gli autori.

1. *Il ciclo arturiano di Saint-Floret*

Rispetto alla tematica di questo libro, il ciclo di affreschi del castello di Saint-Floret occupa una posizione liminare, costituisce infatti un'attestazione – unica in ambito figurativo monumentale – della circolazione di temi arturiani italiani fuori dalla penisola. Situati in un piccolo centro dell'Alvernia, i dipinti mettono in scena una narrazione tratta da un'opera composta in area italiana: la *Compilation arthurienne* di Rustichello da Pisa. A dispetto della liminarietà nei confronti del contesto italiano e di quello francese, tuttavia, il ciclo di Saint-Floret occupa una posizione molto importante nel panorama della cultura figurativa arturiana europea: unica testimonianza figurativa rustichelliana in ambito monumentale e unico esempio di *camera picta* arturiana tardogotica che si sia conservato su territorio francese, il ciclo rende conto del grande successo di quest'opera anche fuori dall'Italia e, più in generale, testimonia l'esistenza di un intenso fenomeno di circolazione di materiali arturiani su scala europea e quindi dell'internazionalità di questa materia, in grado di fare breccia nell'orizzonte culturale di categorie di pubblico disparate, distanti tra loro nel tempo e nello spazio.

I dipinti decorano una sala del castello che, arroccato su un piccolo promontorio, domina il villaggio sottostante [fig 1]. Alla fondazione originaria, che risale al XIII secolo, viene aggiunto verso la metà del Trecento un secondo corpo di fabbrica disposto su tre livelli: una cantina, una stanza al primo piano e una luminosa sala al pianterreno; il ciclo arturiano copre le pareti di quest'ultima¹.

La stanza è quadrata e coperta da una volta ogivale dalla quale scendono dei costoloni molto aggettanti che dividono ciascuna parete in tre campate. In origine tutta la superficie muraria doveva essere affrescata; allo stato attuale, però, gli affreschi presentano importanti lacune. La parete Ovest, infatti, è completamente priva di decorazione, mentre su quella antistante solo pochi lacerti si conservano.

Solo grazie alle porzioni di decorazione superstiti sulle pareti Nord e Sud è possibile ricostruire l'impaginazione del ciclo pittorico e farsi un'idea dell'effetto che la sala, completamente affrescata, doveva esercitare sull'occhio dello spettatore. Le scene, in origine ventiquattro, sono disposte su due registri, separati da una cornice dipinta a finti mensoloni che correva ininterrotta sulle quattro pareti. Per ogni campata la cornice sostiene una lunga didascalia in francese che illustra i contenuti delle scene soprastanti; questo apparato di legende corredeva con ogni probabilità anche le scene del registro inferiore ma purtroppo ormai non ne resta traccia. Sulla parete Nord il ciclo corre sopra un grande camino e ciascuno dei due registri ospita tre concitate rappresentazioni di duello [fig. 2]. Nelle scene che occupano il registro inferiore e la campata centrale di quello superiore l'azione si staglia su un elegante fondo rosso puntinato da un motivo decorativo floreale; le due scene che, alle estremità del registro superiore, si insinuano sulla superficie irregolare creata dalla presenza di finestre, invece, si svolgono su uno sfondo color ocra-dorato. Un'analoga gestione della superficie pittorica guida

¹ Cfr. Phalip 2003, pp. 215-219.

l'organizzazione degli affreschi sulla parete Sud, dove però lo stato di conservazione è assai più precario: del registro inferiore sopravvivono solo alcuni lacerti di fondo rosso sul quale, in corrispondenza della campata centrale, svetta un vessillo [fig. 3]. Nel registro superiore, invece, ogni campata è interrotta da una profonda finestra; in ciascuna gli affreschi, che in origine dovevano coprire la totalità della superficie pittorica, si conservano in modo frammentario: a sinistra è un duello tra due gruppi di cavalieri, al centro, due personaggi conversano all'interno di un edificio fortificato, mentre a destra, sopra la porta d'entrata, sono i frammenti ormai quasi invisibili di un personaggio addormentato [fig. 4].

Sul lato Est, infine, i frammenti pittorici superstiti si concentrano alle estremità della parete, immediatamente sopra le due finestre monumentali che si aprono nella prima e nella terza campata [figg. 5 e 6]. A sinistra, sotto la cornice dipinta corredata da iscrizioni che guida l'impaginazione dell'intero ciclo, tre damigelle si affacciano da un balcone protetto da torri merlate; sotto di loro, sull'arco della finestra, corre un cartiglio. Resti di questo paesaggio di fortificazioni e dello sfondo rosso che doveva estendersi sulla totalità del registro inferiore si trovano anche sull'estremità destra della parete.

Laddove si conservano, gli affreschi mostrano la tendenza a coprire tutta la superficie a disposizione, dagli sguinci delle finestre alle profonde vele che uniscono i costoloni alla parete; resti di pigmenti, poi, ci assicurano che anche i costoloni stessi e la volta della sala dovevano essere affrescati. Il cattivo stato di conservazione non cancella dunque il fatto che, anche se di lettura non immediata per via delle superfici irregolari che andava a coprire, il ciclo cavalleresco di Saint-Floret dovesse esercitare un forte effetto scenico, sia per l'estensione della decorazione sulla totalità delle pareti e del soffitto, sia per l'impiego di colori sgargianti nella sua realizzazione. Al contempo, tuttavia, appare altrettanto evidente come gli affreschi abbiano subito pesanti interventi di ridipintura che potrebbero aver modificato l'aspetto dell'insieme pittorico trecentesco, come vedremo tra poco. Per questa ragione è necessario ripercorrere di pari passo la vicenda conservativa e quella critica².

1.1. *Vicenda critica e vicenda conservativa*

Entrambe si aprono nel 1864, quando Anatole Dauvergne, pittore, restauratore e storico dell'arte, venuto casualmente a conoscenza dell'esistenza degli affreschi nel 1862, pubblica un resoconto della scoperta³. Datando l'edificio intorno alla fine del XIII secolo e gli affreschi ai primi decenni del XIV secolo, Dauvergne identifica i proprietari originari del castello, i signori di Saint-Floret, e raccoglie informazioni sulle successive vicissitudini del castello, che, al momento della scoperta degli affreschi, risulta essere proprietà di un agricoltore che ha adibito il grande ambiente al pianterreno a deposito di attrezzi e foraggi. Fatta sgomberare la sala, il pittore effettua una prima ricognizione del ciclo, sul quale interviene passando dapprima una preparazione a cera e olio sulla superficie pittorica per farne risaltare i colori e integrando poi

² La storia critica è riassunta (con qualche omissione) in Allaire 2014, pp. 215-216; le principali tappe della vicenda conservativa sono invece ripercorse da Luyster 2003, pp. 286-291.

³ Cfr. Dauvergne 1864.

a carboncino alcune linee incise sull'intonaco. Malgrado questi interventi, i dipinti e le relative didascalie appaiono a Dauvergne assai frammentari: egli stima che il ciclo dovesse comporsi di quaranta scene di cui solo tredici – nove sulla parete Nord e quattro su quella Sud – risultano a lui ancora visibili. Quanto alle iscrizioni invece, Dauvergne giudica del tutto illeggibili quelle che ancora si scorgono sul registro inferiore ma può trascrivere e pubblicare quelle che corredano le scene del registro superiore e, pur lamentandone la parzialità, riesce a indicare in un romanzo arturiano in prosa la fonte testuale dei dipinti. Nel resoconto della scoperta egli afferma anche di aver fatto eseguire dei rilievi degli affreschi su grandi fogli di carta trasparente, i quali, spediti con ogni probabilità al Ministero dell'Istruzione Pubblica, vanno distrutti pochi anni dopo in un incendio⁴. Nel 1902, infatti, il ministero predispone la realizzazione di nuove copie e incarica Louis Joseph Yperman di eseguire una serie di acquarelli che riproducano la totalità dei dipinti [figg. 7 e 8]⁵. Nel 1930, poi, il castello viene acquistato dallo stato che, nel 1936, ordina un restauro delle strutture murarie⁶.

Pochi anni dopo, nel 1938, Roger Sherman e Laura Hibbard Loomis pubblicano un'importante monografia dedicata alla diffusione della leggenda arturiana nell'arte medievale – *Arthurian Legends in Medieval Art* – nella quale includono anche un breve capitolo dedicato agli affreschi di Saint-Floret⁷. Al centro dell'analisi vi sono i problemi legati alle fonti testuali e alla ricostruzione della narrazione per immagini. Sulla base delle didascalie, di cui gli autori forniscono una trascrizione più corretta rispetto a quella di Dauvergne, viene individuata la fonte testuale del ciclo: la *Compilation arthurienne* di Rustichello da Pisa, un florilegio di racconti arturiani in prosa e in antico francese composto in area italiana nella seconda metà del XIII secolo.

In questo modo, i Loomis identificano tutti gli episodi rappresentati: le scene del registro inferiore sono dedicate alle avventure di Branor le Brun, protagonista della prima parte dell'opera di Rustichello, mentre nel registro superiore si raccontano alcuni episodi della vicenda di Tristan. I Loomis propongono anche una ricostruzione dell'ordine di lettura del ciclo, che comincerebbe nel registro inferiore della parete Ovest con le avventure di Branor per passare a quelle di Tristan che, nel registro superiore, si aprirebbero nella seconda campata della parete Sud [fig. 3]; qui però viene rilevata un'incongruenza tra gli affreschi e la fonte letteraria: proprio il celebre episodio raffigurato nella scena posta al centro di questa parete, l'incontro di Tristan e Yseut in un giardino spiatati da Re Marco, non figura infatti nell'opera di Rustichello. Non vengono affrontate invece le questioni legate allo stile e alla cronologia degli affreschi, i quali, sulla base di un generico accostamento a un codice arturiano medio-trecentesco di origine napoletana (London, British Library, Add. 12228), vengono riferiti alla metà del XIV secolo.

⁴ Cfr. Loomis – Loomis 1938, p. 57.

⁵ Cfr. Luyster 2003, pp. 287-288. La serie, che si compone di tredici acquarelli, è consultabile al sito <http://www.culture.fr/Ressources/Moteur-Collections/Collections-sur-mesure>.

⁶ Cfr. Loomis – Loomis 1938, p. 57.

⁷ Ivi, pp. 57-61.

Il problema della datazione verrà discusso più tardi, negli anni Sessanta e poi ancora negli anni Ottanta, dapprima da Marc Thibout e Paul Deschamps e poi da Anne Courtillé, i quali si soffermano brevemente sugli affreschi di Saint-Floret nell’ambito di vasti studi dedicati rispettivamente alla pittura murale francese di età gotica e a quella di area alverniate⁸.

Nel lasso di tempo intercorso tra la scoperta del ciclo e queste pubblicazioni, le condizioni di conservazione e la leggibilità degli affreschi sono peggiorate, difatti gli autori fanno largamente affidamento alle copie di Yperman. La loro cronologia viene agganciata alle caratteristiche degli abiti e delle armature dei personaggi, che, aderenti alla moda in auge alla corte di Francia tra il settimo e l’ottavo decennio del secolo, spingono gli studiosi a datare i dipinti ai primi anni del regno di Carlo V (1364-1380), all’incirca tra il 1364 e il 1370⁹. Gli abiti dei personaggi di Saint-Floret vengono avvicinati a quelli indossati dalle figure che popolano le miniature di alcuni manoscritti realizzati per il sovrano, come il codice delle *Grandes Chroniques de France* fr. 2813 della Bibliothèque nationale de France, copiato e miniato nell’ottavo decennio del secolo¹⁰. Tra gli estremi cronologici in cui s’inserirebbe l’esecuzione degli affreschi, come osserva Courtillé, si muovono due possibili committenti: Athon, signore di Saint-Floret dal 1314 al 1366, e suo nipote Jehan de Jehan, che prende il potere alla morte del nonno.

Tra il 1986 e il 1995 gli affreschi subiscono un restauro di tipo integrativo che ne altera l’aspetto d’insieme. Se da un lato, infatti, si tolgono alcune delle linee di contorno nero aggiunte da Dauvergne seguendo le linee d’incisione sull’intonaco, dall’altro si integrano elementi che non trovano riscontro né nelle copie di Yperman né nelle fotografie precedenti [figg. 9 e 10]¹¹. Intervenendo sui colori che campiscono le silhouettes di personaggi e cavalli, poi, i restauratori ne hanno indebolito la resa volumetrica originaria, appiattendolo in modo evidente le figure e rendendo pressoché impossibile qualsiasi valutazione sullo stile dei dipinti.

Pochi anni dopo, nel 2003, viene discussa ad Harvard la tesi di dottorato di Amanda Luyster, *Courtly Images Far from Court: The Family Saint-Floret, Representation, and Romance*. Questo lavoro, mai pubblicato, costituisce senz’altro l’analisi più importante e completa sul ciclo di Saint-Floret, il quale si trova per la prima volta al centro di uno studio monografico che ne indaga molti aspetti: i legami con i testi letterari cavallereschi e quelli con l’arte di corte francese, le caratteristiche dell’impianto narrativo che regge il racconto per immagini, la sua posizione nella tradizione iconografica della *Compilazione* di Rustichello, i problemi di cronologia e di committenza¹².

⁸ Cfr. Deschamps – Thibout 1963, pp. 222-226; Courtillé 1983, pp. 139-142 e 2010.

⁹ Cfr. Deschamps – Thibout 1963, p. 226.

¹⁰ Cfr. ora il più recente Courtillé 2010, pp. 96-97 e n. 9. Il codice è interamente consultabile in rete: <https://gallica.BNF.fr/ark:/12148/btv1b84472995/f56.planchecontact.r=grandes+chroniques+de+france+>

¹¹ Su questi restauri, con riferimenti ai documenti di archivio, cfr. Luyster 2003, pp. 290-291.

¹² Cfr. Luyster 2003; parte dei risultati di questo studio sono confluiti successivamente in un articolo: Luyster 2012. Desideriamo ringraziare Amanda Luyster per averci messo gentilmente a disposizione la sua tesi di dottorato.

Per quanto riguarda la ricostruzione della narrazione per immagini e dell'ordine di lettura del ciclo, si accolgono sostanzialmente le ipotesi avanzate dai Loomis, mentre viene contestata la datazione degli affreschi a cavallo tra gli anni '60 e '70 del Trecento sostenuta da Deschamps, Thibout e Courtillé. A parere di Luyster, infatti, la gestione dello spazio e la tipologia dei personaggi di Saint-Floret mostrerebbero delle strette affinità con la cultura pittorica avignonese tra il quinto e il sesto decennio del secolo e, in particolare, risentirebbero dell'impatto esercitato dall'opera di Matteo Giovannetti¹³. Alcune scelte spaziali, come quella di fare coincidere i limiti delle architetture dipinte con gli angoli della parete, per esempio, sarebbero indebitate nei confronti delle soluzioni illusioniste elaborate da Giovannetti nelle cappelle del Palazzo dei Papi. La finta cornice aggettante che divide la superficie pittorica in due registri, invece, troverebbe un precedente diretto nella decorazione della livrea avignonese del cardinale Ceccano, datata agli anni Quaranta del secolo [figg. 11 e 12]. Riguardo alla tipologia degli abiti dei personaggi, invece, Luyster osserva come alcuni dei dettagli legati alla moda in voga durante il regno di Carlo V compaiano in realtà in un'epoca più precoce e non permettano quindi di restringere la datazione ad un giro di anni così corto e, soprattutto, così tardo. Con una cronologia del ciclo arturiano entro il 1360, il committente non potrebbe essere così che Athon di Saint Floret, di cui sono documentati più viaggi ad Avignone, l'ultimo dei quali nel 1353; Luyster suggerisce che proprio in questa occasione Athon potrebbe aver ingaggiato un'équipe di artisti attivi in quel momento nei cantieri della città oppure presso il vicino monastero della Chaise-Dieu¹⁴.

1.2. *Questioni aperte: committenza, datazione e cultura di riferimento*

Dalla vicenda critica e conservativa emergono alcuni punti fermi ma soprattutto molte zone d'ombra. In particolare, tre ordini di problemi restano aperti e vanno riconsiderati: l'identificazione delle fonti letterarie e la ricostruzione della narrazione per immagini, le ipotesi di datazione e di committenza del ciclo e le questioni relative alle soluzioni iconografiche e alle scelte d'impaginazione degli affreschi.

Dal punto di vista del rapporto con le fonti testuali, infatti, già i Loomis osservavano come l'adesione alla compilazione di Rustichello da Pisa, seppure innegabile, non sia del tutto pacifica e forse non esclusiva. Inoltre, come vedremo, la ricostruzione dell'ordine di lettura del ciclo da loro proposta e sostenuta negli studi successivi è per alcuni versi problematica e deve essere ridiscussa.

Per quanto concerne la datazione, invece, le due ipotesi avanzate rispettivamente da Deschamps e Thibout (ca. 1365-1370) e da Luyster (1350-1360) hanno ricadute su più sfere poiché non solo comportano l'assegnazione del ciclo a due committenti diversi, ma presuppongono anche che il progetto decorativo sia scaturito da istanze politico-culturali sensibilmente differenti. Nella seconda metà del XIV secolo, infatti, l'Alvernia è frammentata tra diverse entità politiche, i cui rispettivi interessi danno vita a uno scenario dai contorni

¹³ Cfr. Luyster 2003, pp. 90-133.

¹⁴ Ivi, pp. 112-116.

territoriali e culturali cangianti¹⁵. I signori di Saint-Floret, la cui esistenza è attestata dal 1225, dipendono dai Delfini d’Auvergne, una branca della famiglia comitale che regna su un territorio poco esteso e tiene corte a Vodable, a pochi chilometri da Saint-Floret¹⁶. Sin dall’inizio del XIII secolo, però, la maggior parte del territorio alverniate è baliaggio dei re di Francia e di conseguenza è amministrato da funzionari del sovrano. Nel 1360, poi, l’Alvernia, insieme alle regioni di Berry e Poitou viene assegnata da Jean le Bon al figlio, Jean de Berry, che ne fa parte integrante del suo appannaggio: il Duché d’Auvergne; dalle fonti sappiamo che quasi ogni anno il duca trascorre vari mesi nella regione e che durante i suoi soggiorni è di stanza tra Riom, capitale amministrativa, e Nonette, un villaggio situato a una ventina di chilometri da Saint-Floret, dove fa eseguire importanti lavori di ristrutturazione del castello¹⁷.

Le conseguenze della presenza di questi attori nel territorio alverniate non si misurano solo sul piano politico ma anche su quello culturale: le traiettorie dei loro spostamenti danno vita a movimenti di persone e oggetti e costituiscono così canali d’infiltrazione di gusti letterari e figurativi disparati. I due possibili committenti del ciclo arturiano, Athon de Saint-Floret et Jehan de Jehan, operano quindi entro scenari diversi e diversamente ricostruibili.

Datare i dipinti agli anni Cinquanta del Trecento e attribuirli alla committenza di Athon implica situare l’impresa in un contesto storico nel quale Avignone rappresenta senz’altro un centro culturale di primo piano, non solo in territorio francese ma in tutto l’Occidente europeo¹⁸. Oltre ai grandi cicli di affreschi di committenza papale destinati ad ornare stanze e cappelle del Palazzo dei Papi, si intraprendono in questi anni numerose imprese di decorazione di residenze private destinate ai cardinali e ad altri membri della curia, le cosiddette livree cardinalizie, di cui si conservano parecchie tracce: questi progetti pittorici, compresi in un periodo di tempo che va all’incirca dagli anni Quaranta agli anni Ottanta del XIV secolo, sono caratterizzati da una spiccata predilezione per temi profani – in particolare venatori – e da una gestione della superficie pittorica votata alla ricerca di soluzioni illusionistiche¹⁹. In questo periodo, poi, l’irradiamento della cultura artistica avignonese incide in modo evidente anche sui gusti figurativi dei sovrani francesi, come testimoniano le committenze artistiche legate alla corte²⁰.

Bisogna considerare però che per gli anni intorno alla metà del secolo non si conserva granché della produzione profana d’interni in Francia al di fuori di Avignone e, di conseguenza, l’accostamento tra gli affreschi di Saint-Floret e i cicli figurativi avignonesi proposto da Luyster risulta in parte forzato dalla scarsità di documentazione disponibile su altri centri. Inoltre, possediamo pochissime informazioni sull’effettiva circolazione di materiali letterari e figurativi

¹⁵ Cfr. Charbonnier 1974.

¹⁶ Cfr. Luyster 2003, pp. 241-285; Fournier 1973, pp. 25-27, 56-59.

¹⁷ Cfr. Autrand 2000, pp. 303-310, 323-346. Sui lavori commissionati da Jean de Berry al castello di Nonette, cfr. Meiss 1967, pp. 36-40; Fournier 1973, pp. 11-14.

¹⁸ Sulla caratura internazionale della cultura figurativa avignonese e sul suo irradiamento, cfr. almeno Castelnuovo 1996.

¹⁹ Sulle livree cardinalizie, cfr. Léonelli 1990 e Aliquot 1993.

²⁰ Cfr. Gallet 2010, pp. 374-380; *Fastes du gothique* 1982, pp. 363-366.

arturiani ad Avignone: a fronte di una ricchissima attività di copia e illustrazione di manoscritti nella capitale, per esempio, conosciamo un solo codice arturiano di provenienza avignonese, un testimone della *Queste del Saint Graal* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ashburnham 121) il cui *colophon* reca la data 1319²¹.

L'ipotesi di datazione tra il settimo e l'ottavo decennio del XIV secolo su committenza di Jehan de Jehan, invece, proietta il ciclo su uno scacchiere molto più articolato. Di lui, infatti, i documenti attestano sin dal 1373 contatti personali con il Duca di Berry e, nel 1399, lo designano quale ciambellano dello stesso duca e del Re di Francia, Carlo VI²². Jehan de Jehan sembra dunque interessato a intessere rapporti diplomatici e a crearsi una carriera nell'orbita della corte reale, percorso intrapreso in questi anni da altri esponenti della piccola signoria alverniata²³. Se il committente degli affreschi fosse lui, non stupirebbe che le sue scelte fossero influenzate dalla cultura figurativa che domina presso le corti dei membri di casa Valois, in particolare quelle di Carlo V e del fratello Jean de Berry. Le fonti attestano come questi personaggi fossero estremamente attivi nell'ambito della decorazione profana d'interni; entrambi portano avanti numerosi progetti di edificazione, ampliamento e decorazione delle proprie residenze sia a Parigi che in altre aree, tra cui, in Alvernia, Riom e Nonette²⁴. Non sopravvive pressoché nulla di questi edifici e anche le informazioni circa i temi e la tipologia delle decorazioni sono poche. La maggior parte concerne le dimore parigine di Carlo V, in particolare l'Hôtel Saint-Pol, che, a partire dal 1360, il futuro re trasforma nella propria residenza principale in città²⁵. Sappiamo che qui esistevano una sala decorata con scene di caccia, mentre in altri ambienti erano stati eseguiti cicli figurativi dedicati a personaggi mitologici, storici e romanzeschi. Le descrizioni menzionano infatti una Sala di Teseo, una camera di Carlo Magno e una dedicata al racconto del *Chevalier au Cygne*²⁶.

Per quanto concerne invece gli arazzi, altro medium prediletto in quest'epoca per la decorazione delle dimore aristocratiche, numerose fonti ci informano che tutti i principi Valois ne sono appassionati collezionisti; negli inventari delle collezioni di Carlo V, Jean de Berry e dei fratelli, Filippo l'Ardito e Luigi d'Angiò, sono registrati numerosi tessuti istoriati a soggetto cavalleresco e arturiano²⁷. La materia cavalleresca occupa dunque un posto importante tra i temi iconografici scelti per la decorazione dei palazzi dei membri della famiglia reale e, senz'altro, questi temi riflettevano i gusti e gli interessi letterari dei loro committenti. Infatti, la letteratura cavalleresca, tra cui il romanzo arturiano in prosa, è solidamente attestata nelle collezioni librerie di Carlo V e di Jean de Berry²⁸. Se il ciclo arturiano di Saint-Floret fosse

²¹ Cfr. Manzari 2006, pp. 58-59.

²² Cfr. Luyster 2003, p. 266.

²³ Cfr. Autrand 2000, pp. 316-320.

²⁴ Cfr. Meiss 1967, pp. 36-40; Whiteley 2001; Autrand 2010; Courtillé 2010.

²⁵ Cfr. Whiteley 2001; Bennert 2001.

²⁶ Cfr. Bennert 2001, pp.138-141.

²⁷ Sul ruolo pilota delle committenze dei quattro fratelli Valois per l'affermazione dell'arazzo nel circuito delle corti europee, cfr. Forti Grazzini 2007. Sugli arazzi a tematica arturiana, cfr. Lacy 2013, p. 443. La presenza di arazzi è attestata nel 1376 anche nel castello di Nonette: cfr. Luyster 2003, pp. 233-234.

dovuto alla committenza di Jehan de Jehan risulterebbe allora perfettamente in linea con la cultura letteraria e figurativa delle corti verso le quali si concentrano le sue mire politiche. Le due ipotesi di datazione e committenza implicano quindi l’esistenza di modelli culturali e di orizzonti visuali diversi sia per temi che per articolazione.

La definizione dell’orizzonte visuale entro cui si inserisce il ciclo di Saint-Floret, poi, data la particolare tipologia dell’opera, non può essere circoscritta unicamente all’ambito della produzione pittorica francese coeva ma deve tenere conto di un’altra filiera – quella delle camere dipinte a soggetto arturiano – che costituisce un polo di dialogo imprescindibile per comprendere la costruzione della narrazione per immagini e il significato ad essa sotteso. Si tratta di un fenomeno di vasta portata cronologica e geografica: gli episodi che si conservano sono sparsi infatti in varie regioni dell’Europa medievale e coprono un arco cronologico compreso tra la metà del XIII secolo e il primo Quattrocento²⁹. Di questi, alcuni cicli che i Loomis e Luyster non conoscevano oppure non hanno preso in considerazione si prestano al confronto con gli affreschi di Saint-Floret dal punto di vista delle soluzioni d’impaginazione, delle scelte formali e dei rapporti tra fonti letterarie e trasposizione figurativa. Tra gli esempi tardotrecenteschi, per esempio, i cicli di Palazzo Ricchieri a Pordenone e della Casa d’Estate a Runkelstein, presso Trento, condividono con gli affreschi di Saint-Floret la derivazione dalla nebulosa letteraria tristaniana. Gli affreschi eseguiti a fine Trecento nella Torre di Frugarolo, in Piemonte, invece, mettono in scena le avventure di Lancelot, che, come a Saint-Floret, sono corredate da lunghe didascalie esplicative in antico francese³⁰.

Il confronto con questi prodotti figurativi è cruciale per capire come, caso per caso, le dinamiche che regolano il passaggio dal testo letterario a quello figurativo siano legate a doppio filo alla costruzione di discorsi specifici che rispondono a una particolare ricezione e interpretazione dell’immaginario arturiano, volta ad attribuire alle storie dei cavalieri della Tavola Rotonda significati sempre diversi e legati a specifiche esigenze di autolegittimazione politica e dinastica.

2. Le fonti del ciclo dipinto

Quando la scoperta del ciclo di Saint-Floret fu divulgata, nel 1864, il *mare magnum* delle prose arturiane doveva essere ancora navigato. È del tutto comprensibile, pertanto, lo spaesamento manifestato da Dauvergne³¹:

Avant tout, c’est la représentation, l’illustration, comme on dirait aujourd’hui, de l’un des nombreux romans de la Table ronde. Mais lequel? Celui-ci est en prose, indubitablement. D’autres, plus habiles que moi, le reconnaîtront et le nommeront certainement, après avoir étudié les textes encore lisibles que j’ai pu reproduire.

²⁸ Questi inventari sono stati pubblicati da Delisle 1907; sui manoscritti arturiani associabili a Carlo V e a Jean de Berry, cfr. anche Whitaker 1990, pp. 56-61.

²⁹ Sulle *camerae pictae* arturiane, cfr., anche per bibliografia, Meneghetti 2015, pp. 115-176.

³⁰ Cfr. Castelnuovo 1999.

³¹ Cfr. Dauvergne 1864, p. 74.

Il primo studio sistematico dei *romans de la Table ronde*³² (cioè del cosiddetto *Lancelot-Graal*) sarà completato quindici anni più tardi da Paulin Paris; per una prima esplorazione di altre prose arturiane di grande impatto e diffusione nel Medioevo si dovrà aspettare lo scadere del XIX secolo³³. Solo altri cento anni più tardi saranno integralmente disponibili in moderne edizioni³⁴ il *Tristan en prose* (ca. 1230-1235, sottoscritto con i nomi di fantasia di Luce del Gat e Hélié de Boron) e la *Compilation arthurienne* di Rustichello da Pisa (ca. 1270-1274). È in quest'ultimo testo che i Loomis ebbero il merito di individuare la fonte principale del ciclo dipinto³⁵.

Come si è già visto, i pochi contributi che si sono soffermati sui dipinti di Saint-Floret vengono dal *côté* storico-artistico. Sono invece mancati, finora, un'indagine filologica approfondita e uno studio rigoroso del rapporto che i dipinti intrattengono con i testi.

2.1. Identificazione delle fonti letterarie

Le didascalie che accompagnano gli affreschi – trascritte da Dauvergne, rivedute dai Loomis e ripubblicate da Luyster³⁶ – non trovano corrispondenza letterale in nessun manoscritto conosciuto di prose arturiane. L'identificazione delle scene è il risultato, piuttosto, di una triangolazione tra le didascalie stesse (dove sono leggibili) e le pitture murali. Partendo dal riassunto di Löseth e controllando uno dei manoscritti della *Compilation* di Rustichello (Paris BNF fr. 1463), i Loomis poterono trovare un riscontro per quasi tutte le scene del ciclo (sul 'quasi' torneremo tra poco).

Per impostare il nostro riesame, possiamo partire da una sinossi della *Compilation*, all'interno della quale sono evidenziati in grassetto gli episodi del racconto a cui corrispondono gli affreschi³⁷:

³² Cfr. Paris 1868-1877.

³³ Si tratta dell'importante volume (Löseth 1890) contenente l'*analyse* (cioè il riassunto critico) delle principali redazioni del *Tristan en prose*; nella seconda parte sono riassunti anche il cosiddetto *Palamede* (cioè il ciclo di *Guiron le Courtois*) e la *Compilation arthurienne* di Rustichello da Pisa.

³⁴ Per il *Tristan* si vedano le edizioni di Curtis 1985 e di Ménard 1987-1997 e 1997-2007; la *Compilation* si legge nell'edizione Cigni 1994.

³⁵ «The paintings illustrate the curious compilation from the *Prose Tristan* and the *Palamedes* made in French by Rustichiano da Pisa shortly after 1270 and called by him the *Meliadus*» (Loomis – Loomis 1938, p. 58). Bisogna precisare che il titolo *Meliadus* con cui talvolta ci si riferisce alla *Compilation* è il risultato di un equivoco. Due manoscritti tardivi (Paris BNF fr. 340 e fr. 355) concludono il testo della compilazione di Rustichello con un epilogo in cui il sedicente «Rusticien de Pise» dà alla sua opera il titolo di *Meliadus*. Ma con ogni probabilità l'epilogo è un falso, aggiunto a posteriori quando il testo della *Compilation* è stato fuso con quello del *Roman de Meliadus* (prima parte del ciclo di *Guiron le Courtois*). Su questi aspetti mi permetto di rinviare all'introduzione delle *Aventures des Bruns*, pp. 155-159.

³⁶ Cfr. Dauvergne 1864, pp. 77-81; Loomis – Loomis 1938, pp. 59-60; Luyster 2012, pp. 171-73. Considerate le imprecisioni di tutte e tre le edizioni, è sembrato utile allegare al presente contributo una nuova edizione delle didascalie (cfr. Appendice).

³⁷ I numeri allineati a sinistra indicano i paragrafi della *Compilation arthurienne*. Per una proposta di ricostruzione del ciclo di affreschi vd. *infra*, par. 2.3.

1	Prologo;
2-16	Branor a Camelot <i>vs</i> cavalieri di Artù;
17-26	Branor <i>vs</i> conte Guiot (soccorre la nipote di Lamorat de Listenois);
27-29	Branor <i>vs</i> Sadoc e venti cavalieri;
30-34	Branor <i>vs</i> Carcados (libera una damigella);
35-37	Branor <i>vs</i> quattro cavalieri (libera una damigella e un cavaliere);
38-39	messaggero di Branor alla corte di Artù; nello stesso anno Branor muore.
40-43	Tristan <i>vs</i> Palamède; si danno un nuovo appuntamento al Perron Merlin;
44-48	Tristan <i>vs</i> Lancelot al Perron Merlin;
49-52	Tristan <i>vs</i> dieci cavalieri del ponte; suo accesso alla Tavola Rotonda;
53-56	Tristan <i>vs</i> trentasei cavalieri di Morgana (libera Dodinel e Dindan);
57-60	Tristan imprigionato, poi liberato da Palamède;
61-62	Galaad <i>vs</i> Dalidés;
63-67	Tristan e Palamède <i>vs</i> Galaad;
68-71	Tristan, Palamède, Galaad e Banin <i>vs</i> Helis le Roux (liberano Lamorat e Blioberis);
72-75	Lamorat <i>vs</i> Erec;
76	arrivo a Logres del Cavaliere dallo Scudo Vermiglio (CSV); Tristan e Palamède sulle sue tracce;
77-78	CSV, Yvain e Givret <i>vs</i> cavalieri di Harpinel;
79-80	CSV vede Yvain e Givret sconfitti alla Tour du Pin Reont;
81-82	Tristan e Palamède <i>vs</i> cavalieri di Harpinel;
83-91	Tristan e Palamède: sosta e resoconto dell’avventura;
92-92	Tristan e Palamède <i>vs</i> Sire de la Roche;
93-103	Tristan e Palamède alla Tour du Pin Reont; Palamède ferito; Tristan raggiunge il CSV;
104-5	Tristan e CSV <i>vs</i> due cavalieri di guardia a un ponte;
106-12	Tristan, CSV e Yvain <i>vs</i> sessanta cavalieri dei padiglioni;
113-7	Tristan e CSV sostano in una torre; arriva Dinas, che racconta la partenza di Tristan dalla Cornovaglia;
118-30	Lancelot <i>vs</i> CSV davanti al duca di Audebourc
131-41	Lancelot <i>vs</i> Tristan alla Joieuse Garde; riconciliazione;
[...]	[<i>per nessuno degli episodi che seguono resta un affresco</i>].

Le avventure del ‘Vecchio Cavaliere’ Branor le Brun sono rappresentate sul registro inferiore della sala principale del castello. Da quanto resta visibile, il registro superiore sembra riguardare il solo Tristan.

Mentre le avventure di Branor sono trasmesse unicamente dalla *Compilation* di Rustichello (ed è ragionevole credere che siano una creazione originale del Pisano), dobbiamo verificare, in prima battuta, se gli episodi riguardanti Tristan siano prelevati dalla *Compilation* o se provengano direttamente dal *Tristan en prose*, che costituisce la fonte principale della *Compilation* stessa.

Le gravi lacune degli affreschi – completamente caduti dalla parete Ovest e parzialmente staccati altrove – non permettono di apprezzare sistematicamente il montaggio narrativo. Ma dove le lacune sono meno gravi, la consecuzione delle scene conferma che la fonte non è il *Tristan* ma la *Compilation*. Si vede bene, ad esempio, nel registro superiore della parete Nord [fig. 2], dove immagini e didascalie sono quasi intatte. Nell’intreccio del *Tristan*, il primo episodio dipinto (Tristan che sconfigge i cavalieri di Morgana) e il secondo (Palamède che libera Tristan) sono collocati a grande distanza, rispettivamente ai paragrafi 108 e 445 del riassunto di Löseth. Come si vede dalla sinossi riprodotta qui sopra, gli episodi vengono invece

a contatto nel rimontaggio che Rustichello ha operato rispetto alla fonte (cfr. *Compilation*, § 53-60).

È un'ulteriore invenzione di Rustichello spiegare l'imprigionamento di Tristan (seconda scena) come conseguenza dell'uccisione di un cavaliere di Morgana, figlio di un castellano (prima scena): è esattamente questa la spiegazione fornita dalla didascalia che accompagna l'affresco di Saint-Floret³⁸. Infine, nella terza scena che occupa il registro superiore della parete Nord, l'incontro di Tristan e Palamède con Banin subito dopo i duelli con Galaad rimanda a un allaccio narrativo peculiare della *Compilation* ma non del *Tristan*³⁹.

Abbiamo anticipato che i Loomis hanno potuto identificare *quasi* tutte le fonti delle scene dipinte. Sulla finestra centrale della parete Sud, è rappresentato il celebre episodio dell'incontro di Tristan e Yseut, spiati da re Marco nel verziere [fig. 8]. Come ebbero a osservare i Loomis, «the famous scene of the tryst is not found in Rusticiano [=Rustichello] at all, and we cannot identify the painter's source»⁴⁰. Un problema ulteriore riguarda il trattamento della scena stessa. Nella didascalia è riportato un estratto di dialogo tra Tristan e Yseut: indicando un pesce che nuota in una fontana (purtroppo scomparsa nell'affresco), la regina richiama l'attenzione di Tristan sullo specchio d'acqua che riflette l'immagine di Marco, intento a spiare dall'alto.

Una prima ipotesi per spiegare la presenza di questa scena dipinta richiede di postulare un anello perduto, come ad esempio un manoscritto che fondeva la *Compilation* con altri materiali della galassia tristaniana⁴¹. Operazioni di ri-compilazione di questo tipo sono attestate in manoscritti del secolo XV (ad es. Paris BNF fr. 340), nessuno dei quali, però, conserva l'episodio del verziere. Un'altra possibilità è che il responsabile del programma iconografico abbia preso l'iniziativa di completare il ciclo dipinto con una famosa scena della leggenda, andando a prelevarla dal *Tristan*. Tuttavia nessuna redazione nota del *Tristan* (in versi e in prosa) testimonia l'espedito del pesce. Questo dettaglio, invece, sembra aver conosciuto una discreta circolazione figurativa non solo in Francia ma anche nei Paesi Bassi⁴², dove lo troviamo rappresentato su oggetti di uso quotidiano, e poi anche in un testo quattrocentesco che, però, potrebbe rifarsi a una fonte iconografica⁴³. Senza costringerci a postulare l'esistenza di un manoscritto della *Compilation* che accogliesse questa specifica versione dell'episodio, è molto probabile, insomma, che la fonte da cui dipende l'affresco del verziere non sia letteraria ma iconografica.

³⁸ Cfr. la nostra Appendice al n° 7.

³⁹ Cfr. l'episodio riassunto in Löseth 1890, § 448 con il racconto di *Compilation*, § 64.

⁴⁰ Cfr. Loomis – Loomis 1938, p. 59.

⁴¹ È quanto sembra suggerire Luyster 2003, p. 156.

⁴² Oltre a Loomis – Loomis 1938, p. 59 (che menzionano soltanto il pettine di inizio secolo XV oggi conservato a Bamberg, Historisches Museum), cfr. Mewese 1996.

⁴³ Si tratta di *Der Minnen Loep* di Dirc Potter (inizio del sec. XV). La scena è narrata e illustrata nel manoscritto Leiden UB LTK 205 (al f. 155v), datato al 1486. Come osserva Mewese 1996, p. 159, «Potter is the only literary source known so far to mention the fishes, and it is possible that he did not make up this element in the story himself. He may have taken it from an iconographical source, comparable to the Bamberg comb, which would be a remarkable instance of art influencing literature instead of the other way around».

2.2. Testo-fonte, immagini e didascalie

Da quanto è possibile ricostruire, chi ha elaborato il programma iconografico di Saint-Floret ha selezionato unicamente episodi riguardanti Branor (registro inferiore) e Tristan (registro superiore). Nella *Compilation* di Rustichello, il blocco che inizia dal § 40 è sì a netta dominante tristaniana, ma la linea narrativa del protagonista viene sospesa in alcune occasioni per lasciare spazio a personaggi secondari (ad esempio a Galaad che combatte contro Dalidés [§ 61-62] o a Lamorat che affronta Erec [§ 72-75]). Tuttavia, in nessun caso l’artista sottrae la scena a Tristan per rappresentare queste avventure secondarie. È del tutto tralasciato anche un importante blocco della *Compilation* (§ 163-193) che ha per protagonista Lancelot.

Per comprendere il criterio di selezione impiegato dal responsabile del programma iconografico bisogna tenere conto, innanzi tutto, dei vincoli di spazio: il ciclo di affreschi copre soltanto i primi due terzi della *Compilation*; i due registri sviluppano, così, due importanti linee narrative del testo. Accoglierne una terza (dedicata a Lancelot, ad esempio) avrebbe comportato una notevole complicazione nella gestione dello spazio, imponendo ad esempio di dividere a metà uno dei due registri o di ridurre le dimensioni degli affreschi, aggiungendo un terzo registro.

È comunque legittimo interrogarsi sulla scelta di concentrare il racconto su Branor e Tristan, mettendone le imprese in parallelo non solo simbolicamente ma anche visivamente. Una risposta possibile viene dalla *Compilation*: al termine delle imprese di Branor, un messaggero si reca alla corte di Artù (cfr. la scena dipinta sul registro inferiore della parete Est, all’angolo Nord); quando Artù chiede informazioni sul cavaliere che ha poc’anzi sbaragliato una serie di avversari molto più giovani ed energici, il messaggero riferisce le motivazioni di Branor⁴⁴:

Il Vecchio Cavaliere [...] vi saluta come suo sire, pregandovi e supplicandovi di perdonarlo per aver giostrato contro di voi e i vostri uomini. Infatti, vi informa che non lo fece per ostilità nei confronti vostri o degli uomini del vostro palazzo, ma per valutare il potere dei cavalieri di questa epoca e per conoscere quali furono i cavalieri migliori, se i vecchi (*ansien*) o i nuovi (*noviaus*).

Anche i due registri affrescati, allora, potrebbero voler mettere in contrapposizione due successive generazioni di cavalieri: gli *ansien* del tempo di Uterpendragon, ottimamente rappresentati da Branor, e i *noviaus* dell’epoca di Artù, di cui Tristan è il campione. Spingendo ancora più avanti l’ipotesi, è possibile che il tema genealogico e il *topos* della precellenza dei vecchi sui giovani fossero cari – per ragioni sulle quali si può speculare – al committente del ciclo di affreschi. È un aspetto sul quale torneremo al momento di discutere la questione della committenza (vd. *infra*, 3.1).

Fermiamoci adesso a esaminare alcuni dettagli della rappresentazione. A questo proposito è necessario introdurre nel nostro discorso le didascalie, che in molti casi risultano fonda-

⁴⁴ «Li Viel Chevalier [...] voz salue ensi con a son seingnor, et voz prie et vos crie merci que vos li pardonés de ce qu’il se josté a vos et a votre homes. Car il vos fait savoir qu’il ne le fist pour maus qui vousist a voz ne a omes de vostre ostiaus, mais le fist por savoir comant eüssent de pooir li chevalier de cestui tenz, et pour connoistre li quelz furent meillor chevalier, ou li ansien homes ou li noviaus» (*Compilation* 1994: § 39). La traduzione è nostra.

mentali per identificare le scene. Come già anticipato, si tratta di brevi testi in prosa – in francese ma con marcati tratti linguistici dell'occitanico – che potrebbero essere stati realizzati *ad hoc* per accompagnare le immagini, dato che non corrispondono a nessun paratesto dei manoscritti sopravvissuti. In alcuni casi, dove l'affresco è caduto, è unicamente grazie alle didascalie superstiti se possiamo farci un'idea del soggetto.

Mentre la didascalia si incarica di riassumere un segmento narrativo di una certa estensione, la raffigurazione rappresenta una parte molto ridotta di quel segmento stesso. Si ha un ottimo esempio di questo procedimento nel grande affresco posto sopra il camino della parete Nord [fig. 13]. Nella didascalia si legge⁴⁵:

Ecco come messer Palamède liberò messer Tristan di Leonnois, tenuto prigioniero da un valvassore che voleva fargli tagliare la testa, dato che, nella Perilleuse Forest, quello gli uccise un figlio, che era uno dei ventisei cavalieri della fata Morgana; per questo messer Tristan fece pace con messer Palamède, che era il suo più acerrimo nemico in assoluto.

L'immagine rappresenta un istante della battaglia di Palamède per liberare Tristan. La didascalia, invece, si caratterizza per una profondità cronologica più ampia, articolando diversi momenti situati in segmenti temporali $[t]$ diversi. Procedo dapprima *à rebours*, per poi indicare gli sviluppi futuri: nell'affresco vediamo come Palamède libera Tristan $[t_3]$. Quest'ultimo, spiega la didascalia, era stato imprigionato da un valvassore $[t_2]$, a causa del precedente assassinio di uno dei cavalieri di fata Morgana $[t_1]$, figlio del valvassore stesso. In seguito alla liberazione $[t_4]$ verrà meno l'antica ostilità di Tristan e Palamède $[t_0]$.

Grazie alla didascalia, il racconto per immagini è connesso sia alla scena rappresentata a sinistra (scontro di Tristan contro i cavalieri di Morgana) sia a quella rappresentata a destra (Tristan e Palamède, finalmente riconciliati, cavalcano insieme e incontrano Galaad). Come osserva molto bene Luyster, «the combination of inscription and image come together to generate a remarkable illusion of time and space»⁴⁶.

Il rapporto tra le didascalie e le immagini di Saint-Floret è il medesimo che si osserva in molti manoscritti. Si possono esaminare, ad esempio, il disegno [fig. 14] e la didascalia che si trovano in corrispondenza dello stesso episodio nel ms. Paris BNF fr. 340 (Île-de-France, primo quarto del sec. XV). Qui l'immagine non fotografa la battaglia di Palamède $[t_3]$ ma l'imprigionamento di Tristan $[t_2]$, affidando appunto alla didascalia il compito di sviluppare il contesto e di illustrarne brevemente cause e sviluppi⁴⁷:

Qui narra come Tristan era ospite di un valvassore a cui aveva ucciso il figlio, e come fu riconosciuto da una damigella e imprigionato; si stabilì di tagliargli la testa, ma Palamède lo liberò combattendo per lui contro gli uomini del valvassore.

⁴⁵ Per il testo originale cfr. l'Appendice al n° 7.

⁴⁶ Luyster 2012, p. 160.

⁴⁷ Ms. Paris BNF fr. 340 (f. 16ra): «Ci dit comment Tristan estoit ostellez chiefs un vavassour a qui il avoit son filz occis, et comment il fu congneuz par une damoiselle et fu mis en prison, et lui vout on couper la teste, mais Palamedés le delivra, qui se combati pour lui contre les hommes du vavassour».

Può essere interessante commentare una differenza di ordine linguistico: mentre la didascalia del manoscritto inizia con il *verbum dicendi* «Ci dit» (che altri codici omettono iniziando con «Comment»), quelle dei dipinti di Saint-Floret sono introdotte da una particella presentativa («Vesi», cioè «Voici») che comporta, almeno etimologicamente, anche una dimensione visiva.

Per introdurre un terzo termine di paragone è interessante confrontare le didascalie degli affreschi di Frugarolo⁴⁸: la profondità cronologica di queste micro-narrazioni è molto minore, dato che la didascalia rimane pressoché simmetrica, per estensione temporale, all’immagine dipinta. Si prenda ad esempio l’affresco relativo alla cerimonia con cui Ginevra cinge la spada al fianco di Lancelot. La didascalia è essenziale⁴⁹: «Come la regina Ginevra cinse la spada a Lancelot quando divenne cavaliere novizio».

A Saint-Floret è purtroppo caduta la didascalia che doveva accompagnare l’affresco centrale posto sul registro inferiore della parete Nord [fig. 2]. L’immagine rappresenta lo scontro di Branor (individuato dallo scudo bipartito di bianco e nero, come lo descrive anche Rustichello) contro Carcados. Non è mai stata rilevata quella che sembra, qui, un’innovazione significativa: nell’affresco, Branor finisce Carcados affondandogli la spada nel torace; in tutti i manoscritti della *Compilation* (§ 33), invece, Branor risparmia l’avversario. O il responsabile del programma iconografico ha accesso a un manoscritto che porta una redazione rimaneggiata oppure – ed è forse l’ipotesi più probabile – ha volutamente forzato l’interpretazione. È anche possibile, in ultima analisi, che abbia letto troppo rapidamente il testo, eventualmente soffermandosi solo sulla rubrica dell’episodio e facendo poi un’inferenza avventata (nella rubrica del ms. Paris BNF fr. 1463, ad esempio, si allude a una «grant bataille» senza precisarne l’esito).

Un’altra forzatura – oppure, ancora, una lettura disattenta del testo – si riscontra in un’altra didascalia⁵⁰, purtroppo molto rovinata, che accompagna la scena dell’incontro con Galaad:

[...] les abatit il tous deus, e aüt mis *monseigneur Tristan* a | [...]tronsa, s’i ne li aüt dit sun non. Après qu’i li ot dit | [se] conaytrent e se alerent a un [...]ier, e les trova *mesire Ban*«s e lor di les noveles *que vos aurés*.

Confrontando il testo di Rustichello, per la prima frase si può avanzare la seguente ricostruzione⁵¹:

[...] les abatit il tous deus, e aüt mis *monseigneur Tristan* a [ou]tronsa, s’i ne li aüt dit sun non.

«[...] li abbatté entrambi, e avrebbe sottoposto Tristan a un duello a oltranza, se non gli avesse detto il suo nome».

⁴⁸ Sul ciclo di Frugarolo, cfr. soprattutto Meneghetti 2015, pp. 129-131. Un’indagine sistematica sulle scritture esposte in Italia è offerta da Modena 2016 (cfr. le pp. 164-166 a proposito delle didascalie di Frugarolo). Notiamo inoltre che le didascalie di Frugarolo sono introdotte da *Comme*.

⁴⁹ «Come la royne *Guenievre* ceint l’espee a *Lancelot* quand il fu novea«us *chevaliers*».

⁵⁰ Cfr. Appendice, n° 8.

⁵¹ Rispetto a Loomis – Loomis 1938 e Luyster 2012, inoltre, credo che l’ultima parola della didascalia vada trascritta *aurés* e interpretata come una grafia provenzale (da *auzir*) per il verbo francese *o(u)ir*.

Tuttavia, nella *Compilation* Galaad non minaccia affatto Tristan; al contrario, poiché Tristan è effettivamente intenzionato a combattere *a outrance*⁵², Galaad chiede di conoscere il nome dell'avversario (coperto dall'incognito) per evitare di uccidere un compagno d'armi.

Altre piccole discrepanze nelle didascalie sono spiegabili come banali errori di copia ereditati o commessi a partire dal modello scritto che teneva sotto gli occhi il responsabile delle iscrizioni dipinte. Per nessuno di questi errori abbiamo trovato riscontro nei manoscritti superstiti di Rustichello: nella didascalia che accompagna l'affresco centrale sul registro superiore della parete Nord (Appendice, n° 7), si legge che i cavalieri di Morgana erano ventisei (XXVI); il numero è contraddetto all'unanimità dai testimoni della *Compilation*, che portano il numero trentasei. Sul registro superiore della parete Est (Appendice, n° 9) il nome di *Helis le Roux*, 'Helis il Rosso' (così nei mss. della *Compilation*), è *Helis li roy*, 'Helis il re'.

2.3. Ricostruzione del racconto per immagini

Dopo aver messo a fuoco questi dettagli, occorre tornare alla scena del verziere [fig. 3] e alle didascalie che la accompagnano⁵³:

[Lato sx]

[Lato dx]

Ecco perché messer Tristan di Leonnois partì dal regno [...] regina. Allora lei dice: «Tristan, che pesce è quello di Cornovaglia e venne nel regno di Logres: perché re che vedo? Non ne vidi uno simile da molto tempo». Marco [...].

«Signora, l'ho riconosciuto, perché l'ho visto già un'altra volta».

L'iscrizione di sinistra – purtroppo illeggibile nella seconda parte – si riferisce agli eventi che hanno portato Tristan dalla Cornovaglia (regno di Marco, marito di Yseut) nel regno di Logres; l'iscrizione di destra contiene il già citato dialogo tra Tristan e Yseut, con la menzione del pesce.

Questo segmento del ciclo dipinto ha un ruolo chiave per l'interpretazione di tutto il racconto per immagini. Secondo i Loomis, la scena del verziere sarebbe presentata come la causa che ha portato Tristan ad abbandonare la Cornovaglia per fuggire a Logres, dove il cavaliere è appena arrivato⁵⁴ quando Rustichello lascia la linea di Branor per passare appunto alle sue avventure⁵⁵:

The left inscription indicates that its composer had some notion of making the outcome of the tryst the cause of Tristram's wandering in the realm of Logres in Scene 8 [cioè nell'affresco a dx della finestra sulla parete Sud], but neither Rusticiano nor any other surviving source makes such a connection. The

⁵² Cfr. *Compilation*, § 67: «Sire [dice Galaad a Tristan], je voi apertement que vos volés mener ceste bataille *a outrance*, dont je voz pri que voz me diés votre nom»; «Et quant m. Tristan entent m. Galeat, il connuit apertement que pour raisons il ne poroit mener la bataille *a outrance*» (corsivi nostri).

⁵³ Per il testo francese, cfr. Appendice, n° 12.

⁵⁴ Cfr. *Compilation*, § 40: «Or dit li contes que m. Tristan, le fiz au roi Meliadus de Leonois, estoit venus eu roiaumes de Logres nouvellement, en celui anz meïsmes qu'il prist a feme Yçelt a Blance Main».

⁵⁵ Loomis – Loomis 1938, p. 59.

explanation, however, may be this: whoever chose and arranged the murals was determined to insert the tryst somewhere; Rusticiano, when he turns abruptly from Branor to Tristram, describes the latter as newly come to the realm of Logres, and in the *Prose Tristan* during the interview beneath the tree Tristram expresses his intention of departing to the realm of Logres.

La medesima interpretazione è accolta da Luyster⁵⁶. Per gli studiosi, dunque, dopo aver terminato di osservare le avventure di Branor che occupano il registro inferiore, bisogna portare gli occhi sulla scena del verziere (registro superiore della parete Sud). Continuando in senso orario, si seguirebbero poi le avventure di Tristan, disposte nel medesimo ordine in cui le presenta la *Compilation*. La scena conclusiva sarebbe un *exploit* di Tristan in compagnia del Cavaliere dallo Scudo Vermiglio (angolo Est della parete Sud).

Tuttavia, una rilettura delle immagini in stretto rapporto con la loro fonte sembra suggerire una ricostruzione diversa [fig. 23]. A nostro parere, dopo l’ultima scena relativa alla linea di Branor (corrispondente a *Compilation*, § 39)⁵⁷, il percorso di osservazione deve seguire l’allaccio narrativo suggerito da Rustichello (*Compilation*, § 40): Tristan, poc’anzi arrivato a Logres, incontra Palamède nella foresta. È la scena che troviamo dipinta sulla parete Sud al di sopra della porta d’ingresso⁵⁸. Da qui, allora, e non dal verziere bisognerebbe cominciare a osservare gli affreschi del registro superiore.

La parete Ovest (su cui doveva continuare il racconto, in senso orario) è purtroppo lacunosa⁵⁹. La parete Nord contiene gli episodi su cui ci siamo già soffermati (battaglia con i cavalieri di Morgana, liberazione di Tristan, incontro con Galaad e Banin). Si continua a Est, sempre seguendo da vicino il testo della fonte: Tristan e compagni affrontano Helis le Roux; alla fine di questa parete siamo giunti al momento in cui Tristan si unisce al Cavaliere dallo Scudo Vermiglio. Passando sull’angolo Est della parete Sud troviamo due imprese che scaturiscono da questo incontro.

Seguendo questo percorso per immagini – molto aderente alla fonte testuale – siamo arrivati all’episodio che corrisponde al § 108 della *Compilation*. A questo punto del racconto, Tristan e il Cavaliere dallo Scudo Vermiglio sostano in una torre. Sopraggiunge il siniscalco di re Marco, Dinas, che è interrogato dai presenti. Al § 117 Dinas spiega di essere alla ricerca di Tristan, di cui rievoca il recente passato, ossia la fuga dalla Cornovaglia e l’arrivo nel regno di Logres: esattamente ciò a cui allude la didascalia alla sinistra del verziere.

⁵⁶ Cfr. Luyster 2003, pp. 171-84 e Luyster 2012, p. 167.

⁵⁷ Bisogna chiedersi quali altre scene poteva contenere il registro inferiore della parete Est oltre a quella del messaggero che circonda la finestra di sinistra. Lo spazio disponibile non era molto, in verità, poiché sull’estremità destra della parete è presente una seconda finestra. Al centro poteva esserci spazio, al limite, per rappresentare la morte di Branor e/o per inserire una didascalia che favorisse il percorso di osservazione verso il registro superiore. Sulla parete Sud si aprono due porte, che però lasciano uno spazio centrale (attualmente con mattoni a vista).

⁵⁸ Se la nostra ricostruzione è corretta, l’osservatore che entrava nella stanza era invitato a iniziare dalla parete Ovest (a sinistra della porta); terminato il registro basso, tornando davanti alla porta, doveva semplicemente alzare gli occhi.

⁵⁹ Tenendo conto di come si sviluppa il resto del ciclo, sulla parete Ovest è probabile che fossero rappresentati, sul registro inferiore, i combattimenti di Branor alla corte di Artù (*Compilation*, § 2-16), su quello superiore il combattimento di Tristan e Lancelot al Perron Merlin, l’avventura al ponte sorvegliato da dieci cavalieri e, infine, la sua investitura a cavaliere della Tavola Rotonda (*Compilation*, § 44-52).

Sembra molto probabile, insomma, che l'affresco del verziere – l'indiscusso capolavoro di Saint-Floret – vada letto come una potente analessi conclusiva, che avrebbe la funzione di chiudere la linea narrativa su Tristan riconnettendola al suo stesso inizio (l'arrivo a Logres, rappresentato a destra della finestra). Il registro superiore realizzerebbe, così, un vero e proprio *loop* narrativo.

Questa interpretazione pone due difficoltà, che è bene discutere: bisogna chiedersi, innanzi tutto, se è tecnicamente possibile rappresentare per immagini un'anacronia narrativa. Per rispondere, bisogna tenere conto del fatto che le immagini di Saint-Floret sono accompagnate da didascalie che aiutano a posizionare la scena dipinta nel tempo della storia: lo abbiamo già visto nella didascalia che accompagna la battaglia di Palamède contro i cavalieri di Morgana; un altro esempio si incontra nel registro inferiore, quando il messaggero di Branor arriva alla corte di Artù e rievoca – con un discorso diretto riportato nella didascalia – l'*exploit* iniziale di Branor, che purtroppo non è sopravvissuto ma doveva essere rappresentato sul registro inferiore della parete Ovest.

L'altra difficoltà, su cui ci siamo soffermati più sopra, riguarda la fonte della scena del verziere e la collocazione di questo episodio nel racconto per immagini. A questo proposito sembra significativa la doppia anomalia che abbiamo già rilevato: (1) quella del verziere è l'unica scena che non compare anche in Rustichello e (2) contiene un dettaglio – il pesce – che non trova altri riscontri letterari.

Questa scena chiede, dunque, di essere letta in serie con le altre in cui abbiamo rilevato forzature e innovazioni dell'artista rispetto al racconto testuale. È all'interno dell'analessi di Dinas (presente in Rustichello) che l'artista potrebbe aver ricavato lo spazio per richiamare un evento celeberrimo della leggenda di Tristan. Un evento che viene collocato in un segmento temporale immediatamente precedente all'inizio delle avventure del cavaliere a Logres (da dove iniziava a narrarle la *Compilation*).

3. *Modelli formali e modelli narrativi*

Per sostenere l'intelaiatura narrativa del ciclo – che, come abbiamo visto, segue un disegno assai articolato e raffinato – e garantire quindi la piena leggibilità del racconto per immagini, si elaborano a Saint-Floret soluzioni d'impaginazione e compositive diverse e derivate da modelli formali di origine disparata: non solo la pittura monumentale, dunque, ma anche la miniatura e l'arazzo.

Attraverso l'adozione delle didascalie, per esempio, gli affreschi mutuano dai manoscritti cavallereschi illustrati lo stretto rapporto visivo che collega testo e immagine; dal repertorio della miniatura, poi, sono tratte alcune formule iconografiche, che, diffuse tanto nella tradizione iconografica francese quanto in quella di altre regioni dell'Europa romana, costituiscono il minimo comune denominatore dell'illustrazione cavalleresca. I duelli singolari e collettivi rappresentati a Saint-Floret, per esempio, sono costruiti su schemi iconografici di grande successo e dalla grande duttilità semantica, in grado di adattarsi a contesti disparati, dalla pagina miniata alla decorazione parietale, e di assumere significati diversi: mentre nei manoscritti latori di romanzi arturiani illustrano episodi precisi, in alcuni cicli affrescati, come

quello di Palazzo Cerchi a Firenze, per esempio, queste formule acquistano valori diversi e meno univoci, non legati cioè a specifici passi romanzeschi⁶⁰.

Tuttavia, se confrontati con altri cicli pittorici in cui sono forti sia la radice letteraria che la mediazione dei manoscritti illustrati, *in primis* gli affreschi di Frugarolo, nel caso di Saint-Floret l'aderenza al modello miniato sembra essere più debole o, quantomeno, non esclusiva. Commissionato intorno al 1390 da un vassallo di Gian Galeazzo Visconti, Andreino Trotti, il ciclo arturiano di Frugarolo aderisce pienamente ai gusti figurativi che dominano in questi anni la produzione artistica della corte milanese e mostrano affinità strettissime con due celebri romanzi viscontei tardotrecenteschi: i cosiddetti *Guiron le Courtois* Paris BNF n.a.f. 5243 e *Lancelot* Paris BNF fr. 343 [fig. 15]. Delle miniature di questi manoscritti, gli affreschi non ricalcano solamente, in modo smaccato, il linguaggio stilistico ma recuperano anche alcune particolari soluzioni narrative e temporali⁶¹. Sia nei cicli miniati che nei dipinti di Frugarolo, infatti, è diffusa la pratica di condensare in un'unica scena più momenti di un singolo episodio, reiterando la rappresentazione dei protagonisti, i quali, in un'ambientazione unificata, compaiono più volte impegnati in attività diverse [fig. 16]. Facendo ricorso a questo espediente, il frescante di Frugarolo è in grado, per esempio, di rappresentare le diverse fasi del duello di Lancelot contro i cavalieri della Douloureuse Garde, oppure di illustrare i momenti chiave dell'operazione di salvataggio di Artù imprigionato nel castello della Roche aux Saxons. La progressione temporale del racconto per immagini si avvale dunque di un sistema a due velocità, costruito in primo luogo sulla divisione della superficie pittorica in riquadri, che separano gli episodi di cui si compone il ciclo, e in secondo luogo sulla giustapposizione di più azioni nel singolo riquadro, grazie alla quale lo spettatore può ricostruire lo sviluppo di ciascun episodio⁶². L'estensione temporale delle immagini spiega le caratteristiche delle didascalie e in particolare la loro concisione: l'elaborazione di scene in grado di coprire i momenti salienti degli episodi raffigurati solleva le didascalie dal ruolo di sostenere le singole immagini dilungandosi sugli antefatti e sulle conseguenze dell'azione.

A Saint-Floret, invece, si lascia cadere la possibilità di rappresentare più momenti di un episodio o due azioni distinte in un'unica scena e si adotta una strategia narrativa opposta. Qui, infatti, si sfruttano sia la struttura architettonica della sala, la divisione in campate, sia quella su cui è organizzato il ciclo pittorico, la divisione in registri, per segmentare la narrazione in episodi nettamente circoscritti nel tempo e nello spazio, ciascuno dei quali è dedicato a una singola azione. Ogni scena acquisisce in questo modo grande autonomia narrativa, rappresenta difatti un'istantanea che lo spettatore non sarebbe in grado di situare all'interno della progressione del racconto se non gli venissero in soccorso le lunghe didascalie, così articolate dal punto di vista temporale. Queste ultime, infatti, sono state elaborate allo scopo di connet-

⁶⁰ Sui duellanti di Palazzo Cerchi, cfr. Meneghetti 2015, pp. 271-277.

⁶¹ La vicinanza è tale da indurre a credere che un *Lancelot* miniato in ambito visconteo fosse stato preso a modello per l'elaborazione del ciclo, cfr. Meneghetti 1999.

⁶² Un procedimento simile è messo in atto anche nel ciclo tristaniano di Palazzo Ricchieri a Pordenone, cfr. Cozzi 2006.

tere le singole immagini tra loro, inserendole in un tessuto narrativo unitario e coerente, e di camuffare in questo modo l'operazione di ricompilazione che il racconto per immagini svolge nei confronti della sua fonte testuale. E così, grazie all'interazione tra testo e immagini, si mette in scena una narrazione lineare, che scorre davanti agli occhi dello spettatore senza che questi percepisca alcuna soluzione di continuità.

Questo dato è particolarmente evidente nel registro inferiore della parete Nord, dove si trovano tre avventure di Branor [fig. 2]. La continuità temporale è suggerita negli affreschi dalla composizione delle scene: attraverso la ripetizione di pochi, essenziali, elementi paesaggistici – un filare di alberi piantato su un terreno giallo – l'artista costruisce un unico sfondo sul quale tutta l'azione si staglia in primo piano, suggerendo un'ambientazione unificata e aderendo in questo modo alla fonte letteraria: nel romanzo tutti e tre gli episodi hanno luogo lontano da corte, nella foresta. Le avventure di Branor che precedono e che seguono questo segmento, rappresentate sulle pareti Est e Ovest, si svolgono invece alla corte di Artù; difatti, i pochi frammenti che si conservano alle due estremità della parete Est raffigurano un arroccamento di edifici fortificati che molto probabilmente, alla stregua del paesaggio alberato nel quale si combattono i duelli rappresentati sulla parete Nord, doveva occupare l'intera parete, segnalando così l'unità di ambientazione delle scene che vi prendevano posto [figg. 5 e 6]. Nel racconto per immagini del registro inferiore si sfruttano quindi le caratteristiche dello spazio fisico a disposizione, la divisione in pareti, per riprodurre la traiettoria del percorso dell'eroe e l'alternarsi delle ambientazioni in cui questo si svolge, così come figurano nella compilazione di Rustichello⁶³.

Nel registro superiore, invece, la conformazione della superficie impone una diversa gestione dello spazio, con ricadute evidenti sui movimenti della narrazione. L'architettura della sala, infatti, caratterizzata da profonde rientranze dovute alla presenza di finestre, non permette di sviluppare una narrazione schermica come quella delle avventure di Branor; l'artista utilizza di conseguenza tutte le porzioni di superficie a disposizione per creare una sequenza di nuclei narrativi autonomi sul piano spazio-temporale: ogni campata accoglie una singola scena che si sviluppa senza soluzione di continuità sulla totalità della superficie pittorica, dalla parete antistante lo spettatore agli sguinci delle finestre [fig. 2]. La gestione spaziale a Saint-Floret è caratterizzata da una spiccata bidimensionalità: non c'è alcuna intenzione di simulare uno spazio tridimensionale ma, al contrario, l'azione si svolge rigorosamente su un unico piano di profondità.

In queste soluzioni d'impaginazione – antitetiche, per esempio, rispetto a quelle fortemente illusionistiche che sostengono la narrazione delle *Storie di San Marziale* dipinte da Giovannetti ad Avignone – è forte la pressione delle caratteristiche proprie della tecnica dell'arazzo⁶⁴. Le pitture, infatti, non negano la struttura della parete ma vi aderiscono seguendone tutti i movimenti, come farebbe un tessuto istoriato appeso al muro. I dipinti richiamano gli arazzi anche per l'adozione del fondo rosso decorato che, legato visivamente alla cornice dipinta aggettante, di cui contraddice la tridimensionalità, simula l'effetto di un tessuto sospeso.

⁶³ Sul mimetismo geografico del ciclo nei confronti della sua fonte letteraria, cfr. Luyster 2012, pp. 154-156.

⁶⁴ Sul rapporto tra gli affreschi e la tecnica dell'arazzo, cfr. anche le osservazioni di Luyster 2003, pp. 204-209.

Nella seconda metà del trecento l’arazzo conosce un’enorme diffusione, non solo in Francia ma in tutte le corti europee. L’impulso determinante per l’espansione dell’industria dei tessuti preziosi e per la loro diffusione nel circuito nobiliare europeo si situa nell’ultimo trentennio del XIV secolo e si deve in grande misura alla promozione dei principi di casa Valois – Carlo V, Luigi d’Angiò, Jean de Berry e, soprattutto, Filippo l’Ardito, duca di Borgogna⁶⁵. Grandi collezionisti di arazzi, sia a soggetto sacro che profano, tutti i fratelli si rendono protagonisti di committenze spettacolari per taglia e ricchezza di materiali, quali l’*Apocalisse d’Angers* e il celebre arazzo dei *Nove Prodi* custodito al MET di New York. Sull’esempio dei membri della famiglia reale, in questo periodo si realizzano grandi serie di arazzi istoriati in grado da fungere da vere e proprie camere dipinte mobili e, al contempo, si dà vita ad una vorace attività di collezionismo: già nel 1380, infatti, Carlo V possiede oltre duecento arazzi e anche Jean de Berry, al momento della sua morte, ne ha accumulati quasi lo stesso numero⁶⁶. Con la committenza di questi principi, inoltre, i tessuti preziosi diventano anche doni diplomatici di grande valore: Filippo l’Ardito, per esempio, offre sontuosi arazzi a numerosi nobili e sovrani europei. Si innesca in questo modo un mercato di portata internazionale che vede come principali acquirenti i più importanti esponenti della nobiltà europea. L’arazzo diventa così un manifesto sociologico di queste classi dirigenti, un oggetto in grado di rifletterne la magnificenza e lo status.

Non stupisce quindi che un prodotto di ambito signorile come il ciclo di Saint-Floret guardi a quello che è al momento il mezzo privilegiato dell’espressione figurativa della vita cortese. Nelle collezioni di arazzi dei membri legati alla famiglia reale ce ne erano molti a tematica arturiana, nessuno dei quali però si conserva. Dei tessuti istoriati a soggetto arturiano che conosciamo, d’altra parte, nessuno presenta una narrazione su larga scala che si lasci accostare a quella di Saint-Floret. In tutti, le avventure dei cavalieri sono organizzate entro sistemi di incorniciatura a medaglioni o a fregio⁶⁷. Così, per esempio, i panni trecenteschi con *Storie di Tristano* conservati a Londra (Victoria and Albert Museum) e a Wienhausen (Kloster) mettono in scena narrazioni che, seppure ricche di episodi, risultano completamente prive di respiro monumentale [fig. 18]. L’impaginazione degli affreschi trova invece delle corrispondenze negli arazzi istoriati di taglia monumentale, un filone di produzione le cui attestazioni più antiche risalgono agli anni compresi tra l’ottavo e il nono decennio del Trecento e nel quale le narrazioni cavalleresche figurano tra i soggetti di predilezione dei committenti. Questo elemento cronologico potrebbe costituire un argomento a sostegno di una datazione tarda del ciclo di Saint-Floret, da collocare non prima dell’ottavo decennio del secolo.

Tra gli affreschi di Saint-Floret, però, c’è un’eccezione significativa a questa soluzione d’impaginazione: la scena dell’incontro di Tristan e Yseut nel verziere [figg. 3, 7 e 8]. Contrariamente alle altre scene che occupano il registro superiore, infatti, in questa campata, la superficie a disposizione è utilizzata per costruire uno spazio tridimensionale: un castello all’interno del quale si trova il giardino con gli amanti.

⁶⁵ Cfr. Campbell 2002, pp. 13-28; Forti Grazzini 2007.

⁶⁶ Cfr. Forti Grazzini 2003, pp. 432-433.

⁶⁷ Cfr. Loomis – Loomis 1938, pp. 45, 51-55, Whitaker 1990, pp. 100-108.

La decisione di distinguere visivamente questo episodio dagli altri e conferirgli così maggiore visibilità si può spiegare con il ruolo chiave che la scena occupa all'interno dell'impianto narrativo del ciclo, del quale, come abbiamo visto, costituisce il perno⁶⁸. In aggiunta al trattamento anomalo del dato spaziale, un ulteriore contributo a questa funzione di richiamo visivo viene dalla scelta dell'episodio rappresentato: diversamente dalle avventure di Branor, che non godono di una tradizione iconografica molto radicata, quelle dedicate a Tristan conoscono una grande diffusione nel panorama figurativo del Medioevo romanzo e danno vita a una duplice tradizione iconografica composta da un filone ciclico, dove le scene si organizzano entro sequenze narrative di lunghezza variabile, e da uno ad attestazione unica, nel quale gli episodi, slegati dal contesto ciclico, circolano autonomamente o abbinati ad altri soggetti iconografici. Tra gli episodi che si sottraggono al vincolo della cornice narrativa della vicenda tristaniana, la scena dell'incontro tra gli amanti nel giardino è con ogni probabilità quella dalla diffusione più fitta e dall'iconografia più stabile, caratteristiche che la rendono immediatamente riconoscibile. La troviamo infatti, isolata o associata ad altri temi iconografici, in contesti disparati, pubblici e privati, ecclesiastici e civili, in ambito monumentale e nelle arti sontuarie. A Bruges, per esempio, decora la base di una statua situata sulla facciata del municipio e scolpita intorno al 1380; in Inghilterra, negli stessi anni, figura nella decorazione degli stalli riservati al clero nelle cattedrali di Lincoln e Chester [fig. 19]⁶⁹. Tra gli esempi trecenteschi di ambito francese si conservano un prezioso calice dalla base in argento smaltato su cui la scena del verziere è accompagnata dalla rappresentazione di altre coppie di amanti celebri e di un torneo (Milano, Museo Poldi Pezzoli) [fig. 20]; e poi, una serie di cofanetti in avorio realizzati a Parigi sui quali questa scena è associata ad altri episodi romanzeschi a connotazione amorosa⁷⁰. Si tratta quindi di un episodio iconografico dall'intensa circolazione – strettamente legata, nella Francia del XIV secolo, alla produzione di oggetti di lusso a destinazione cortese, con ogni probabilità già noto agli spettatori del ciclo di Saint-Floret e quindi particolarmente consono a svolgere un ruolo di richiamo visivo.

La compilazione narrativa fa il paio dunque con una compilazione figurativa attraverso la quale elementi dall'origine e dalla tradizione eterogenea confluiscono all'interno di un racconto per immagini unificato e coerente.

3.1. *Contesto e cronologia*

Resta da capire in che tipo di ambiente culturale e politico nasca questo tipo di progetto decorativo e quale valore possa avere per il committente e per il pubblico designato. In mancanza di appigli cronologici incontrovertibili, la questione della datazione e della committenza non si lascia dirimere in modo definitivo. Negli affreschi sono presenti però alcuni indizi formali che suggeriscono una cronologia più tarda rispetto a quella sinora proposta.

Le acconciature e gli abiti delle dame, per esempio, trovano riscontro in alcune tra le più importanti committenze artistiche dell'epoca di Carlo V, non solo nell'ambito della miniatura

⁶⁸ Sul ruolo di fuoco narrativo affidato alla finestra centrale della parete Sud, cfr. Luyster 2003, p. 190.

⁶⁹ Cfr. Loomis – Loomis 1938, pp. 68-69 e Whitaker 1990, pp. 97-100.

⁷⁰ Questi cofanetti sono stati studiati da Michele Tomasi: Tomasi 1999.

già evocato dalla Courillé – per il quale peraltro gli esempi si potrebbero moltiplicare – ma anche in quello della scultura monumentale⁷¹. L’effigie di Giovanna di Borbone che, scolpita intorno al 1375, decorava forse il portale Est del Louvre, per esempio, mostra la sovrana con un abbigliamento e un’acconciatura in tutto analoghi a quelli di Yseut negli affreschi di Saint-Floret [figg. 8 e 21]. Entrambe vestono un’elegante abito dal collo squadrato che lascia scoperta una parte delle spalle sopra il quale indossano un surcotto sciancrato e senza maniche; quanto alle acconciature, invece, sia Yseut che la sovrana portano i capelli raccolti ai lati della testa in due trecce molto elaborate⁷².

In modo analogo, anche le architetture dipinte nel ciclo, caratterizzate da edifici dall’impianto circolare e coronati da alti tetti a punta, mostrano numerosi punti di contatto con le forme che dominano le imprese edili legate a Carlo V e a Jean de Berry risalenti al settimo e all’ottavo decennio del XIV secolo. Il castello del Louvre, così come si presentava in seguito ai rifacimenti architettonici voluti da Carlo V, di cui la miniatura delle *Très Riches Heures* di Jean de Berry raffigurante il mese di Ottobre (Chantilly, Musée Condé, ms. 65/1284) riproduce fedelmente le ali Sud e Est, ad esempio, era provvisto di torri quadrangolari che, come quelle dipinte a Saint-Floret, erano sostenute da basi cintate merlate ed erano caratterizzate dalla forma cilindrica, interrotta da bordure che correvano a segnalare i livelli dell’elevazione [figg. 3, 5 e 22]. Anche le fisionomie dei tetti, dalla forma allungata e dal profilo spiovente, sono molto simili negli affreschi e nella miniatura⁷³.

Se si accettasse questa cronologia bisognerebbe allora identificare in Jehan de Jehan il committente degli affreschi e, se così fosse, la decisione di costruire un programma decorativo incentrato sulla giustapposizione di linee biografiche di cavalieri appartenenti a generazioni diverse – caso unico tra i cicli arturiani che conosciamo – potrebbe rispondere a un disegno genealogico. Alla morte di Athon nel 1366, infatti, non essendoci eredi maschi, il ramo dinastico degli originari signori di Saint-Floret si interrompe e il feudo viene ripreso dal nipote, Jehan de Jehan, il cui padre era però signore di Bellenaves. E questo appellativo non viene rimpiazzato da quello di signore di Saint-Floret ma si conserva: nei documenti che lo riguardano, infatti, Jehan viene designato come Jehan de Bellenaves⁷⁴.

La volontà di affermare la continuità lignatica nonostante l’avvicinarsi delle famiglie al potere troverebbe un riscontro figurativo preciso nel ciclo arturiano: qui difatti la scelta e la disposizione degli episodi, in cui trovano tanto spazio duelli, battaglie e salvataggi, crea un gioco di rispondenze tra le avventure di Branor e quelle di Tristan. A ciascuno dei due eroi è dedicata una linea narrativa distinta, che si snoda in orizzontale sul singolo registro pittorico,

⁷¹ Tra i manoscritti miniati che si prestano al confronto con gli affreschi di Saint-Floret vi sono per esempio l’*Histoire ancienne jusqu’à César* conservata presso la Houston Ferrell Collection e l’*Histoire Romaine*, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 777. Entrambi i codici sono stati esemplati a Parigi tra il 1370 e il 1380. Cfr. Morrison – Hedeman 2010, pp. 169-176.

⁷² Sull’effigie di Giovanna di Borbone e la questione dell’originaria destinazione della statua della sovrana e del marito Carlo V, cfr. *Fastes du gothique* 1982, pp. 119-121, 387; Villela-Petit 2010, pp. 383-387.

⁷³ Sulle trasformazioni dello château du Louvre volute da Carlo V cfr. Salamagne 2010. Forme simili si ritrovano anche all’Hôtel de Nesle, principale residenza parigina di Jean de Berry: cfr. su questo Whiteley 2001.

⁷⁴ Questi documenti sono raccolti in Luyster 2003, pp. 266-267.

ma allo spettatore è offerta anche la possibilità di istituire dei paralleli visivi in verticale, tra un registro e l'altro. Questa seconda possibilità di fruizione, suggerita dai richiami formali tra scene disposte su livelli diversi, ricalca le pratiche di lettura del romanzo arturiano in prosa dove il lettore, seguendo la progressione di avventure di un singolo eroe, è chiamato anche al continuo confronto con comportamenti e azioni di altri personaggi impegnati in situazioni analoghe, e istituisce così una griglia di lettura paradigmatica che lo porta a posizionare i personaggi entro gerarchie di valori ideologici. Nel caso specifico della *Compilation* di Rustichello, poi, questo tema assume un valore specifico, essendo il confronto tra la generazione dei vecchi e dei nuovi cavalieri un motivo portante dell'opera⁷⁵.

Negli affreschi, dunque, si mette l'accento su un aspetto che costituisce un tratto distintivo della *Compilation*: la continuità dei valori ideologici che guidano le azioni dei cavalieri, valori che perdurano malgrado l'avvicinarsi di due generazioni di eroi.

4. *Manoscritti cavallereschi e network signorile nella Francia del secolo XIV*

L'apparizione nell'Alvernia del Trecento di un ciclo dipinto ispirato alla *Compilation* di Rustichello da Pisa richiede una contestualizzazione. Tra la fine del secolo XIII e la metà del XV, le prose arturiane hanno ormai raggiunto il proprio picco di diffusione. Gli inventari di manoscritti conservati presso biblioteche signorili o istituti religiosi attestano la presenza di romanzi arturiani in zone anche molto distanti dagli originari centri di composizione⁷⁶. Dalla Francia del Nord, già nel secolo XIII i testi si trasmettono in Inghilterra, nelle Fiandre, in Italia settentrionale e meridionale.

La *Compilation* di Rustichello testimonia un interessante fenomeno di 'risacca': attingendo a testi francesi della prima metà del secolo XIII, Rustichello scrive la propria compilazione in Italia (con ogni verosimiglianza tra Genova e Pisa) nella seconda metà dello stesso secolo. Dopo una prima circolazione tirrenica – testimoniata dal codice più antico (Paris BNF fr. 1463), databile al 1300 circa – la *Compilation* si diffonde in Francia, cioè nel territorio d'origine delle proprie fonti. Sempre in Francia, nel corso del XIV secolo, incrocia altri materiali romanzeschi (*Tristan* e ciclo di *Guiron le Courtois*) con cui viene fusa nei manoscritti.

Una storia della circolazione delle prose cavalleresche che tenga presente in modo sistematico anche il territorio occitanico resta ancora da scrivere: mi limito soltanto a ricordare il frammento duecentesco di una versione occitanica del *Merlin* in prosa⁷⁷ (Gap, AdHA F

⁷⁵ Su queste possibilità di lettura del romanzo arturiano in prosa, cfr. Praloran 1990 e Brandsma 2010. Sull'importanza del tema del confronto tra vecchi e nuovi cavalieri in Rustichello, cfr. da ultimo Cigni 2014.

⁷⁶ Oltre ai sei volumi pubblicati nella collana «Arthurian Literature in the Middle Ages» (University of Wales Press, 2011-2015) – dedicati alla diffusione della leggenda arturiana in Francia, Italia, Inghilterra, Penisola Iberica, in area germanica, norrena e russo-slava – è utile consultare, per questo aspetto, il sito e il repertorio del progetto «Medieval Francophone Literary Culture Outside France» (<http://www.medievalfrancophone.ac.uk/>).

⁷⁷ Su cui cfr. Cornagliotti 2005 e Lagomarsini 2019.

2916) e il già citato manoscritto della *Queste del Saint Graal* (Firenze BML Ash. 121) confezionato ad Avignone nel 1319⁷⁸.

Secondo Luyster l'elaborazione del ciclo di Saint-Floret va inquadrata in un fenomeno di persistenza locale dell'esperienza trobadorica⁷⁹:

The preeminence of troubadour culture in such immediate proximity to Saint-Floret, as well as the demonstrable connections of the family to known troubadours, suggests that certain functional parallels between the media of poetry and the Saint-Floret murals are historically plausible. These two media treat similar subjects for a similar audience. The use of Arthurian material in troubadour culture as a genuine subject of interest, its central role in dialogue between nobles, and its function as an expression of local noble identity – all of these may contribute to our understanding of the function of the murals at Saint-Floret.

Luyster evoca nello specifico il nome di un trovatore, il Dalfi d'Alvernhe, chiamando in causa le connessioni tra il Delfinato e la famiglia dei Saint-Floret⁸⁰. Oltretutto, alcuni testi del Dalfi menzionano Tristano e, sulla base di questa osservazione, Luyster suggerisce che «the choice of an Arthurian, even Tristanian, romance at Saint-Floret [...] should be read as consistent with local interests in Tristan from the previous century»⁸¹.

Alla metà del Trecento, però, il tema arturiano è ormai diffuso in tutta Europa. Inoltre, la penetrazione di riferimenti arturiani – e tristaniani – nella poesia dei trovatori è capillare fin dal secolo XII, come ben risulta dalle ricerche di François Pirot⁸². La presenza del tema arturiano nell'opera del Dalfi d'Alvernhe, dunque, non può essere interpretata come una 'singolarità alverniate', ma come l'eco di un repertorio di temi ed *exempla* tradizionali, molto diffusi in tutta la lirica romanza medievale.

La datazione del ciclo agli anni '70-'80 e, soprattutto, la proiezione del caso Saint-Floret su uno sfondo diverso – non la nobiltà locale ma l'orbita della corona francese – suggeriscono una contestualizzazione di altro tipo. Si è ricordata più sopra la costruzione e decorazione di residenze urbane e di castelli, anche in Alvernia, da parte di Carlo V e Jean de Berry. Ora, non solo questi due personaggi furono famosi bibliofili e possessori di manoscritti arturiani, ma, proprio negli anni che ci interessano, nella biblioteca di Carlo V entrano due codici (andati poi perduti) che contenevano la *Compilation* di Rustichello (indicata, come in altri inventari antichi, con il titolo di *Branor*):

[n° 1094]⁸³ L'Achèvement du Brest, **Branor** et aussi Guiron le Courtoiz, en prose, et à trois coulombes [...] Porté à Meleun pour le Roy par Colin de L'Isle, derrenier de septembre 1380.

⁷⁸ Si ha inoltre testimonianza di un passaggio in Alvernia (documentato solo nel XVI secolo) riguardante due manoscritti del *Tristan* (Paris BNF fr. 756-757 e 760), appartenenti alla biblioteca di François de Tournon ad Arlanc (cfr. Cigni 2012, p. 273, n. 96).

⁷⁹ Luyster 2003, p. 68.

⁸⁰ Ivi, p. 66.

⁸¹ Ivi, p. 67.

⁸² Cfr. Pirot 1972 (spec. alle pp. 449-469 per le citazioni trobadoriche relative alla leggenda di Tristan).

⁸³ Le cifre tra parentesi quadra fanno riferimento all'inventario di Delisle 1907.

[n° 1124] Un grant livre de Guiron le Courtoiz et de **Branor**, très bien escript, en III coulombes, rymé. [...]. Le Roy l'a devers soy. Presté à Madame de Bar.

Il primo manoscritto arriva il 30 settembre del 1380; il secondo è registrato nell'inventario del 1373.

Più che con la cultura trobadorica – il cui ricordo sarà stato piuttosto sbiadito alla metà e soprattutto alla fine del XIV secolo – il ciclo dipinto di Saint-Floret dialoga, allora, con questa cultura regale e signorile, attraversata per tutto il Trecento, e poi ancora nel secolo successivo, da un vivo interesse per la materia arturiana e per i racconti di imprese cavalleresche. Lo confermano una volta di più i frequenti prestiti di manoscritti registrati negli inventari: si noti infatti che il secondo *Guiron/Branor* menzionato nella biblioteca di Carlo V risulta in prestito a Madame de Bar (Marie, moglie del duca Robert).

5. *Conclusion*

In ultima analisi, le caratteristiche del ciclo di Saint-Floret si spiegano unicamente a patto di contestualizzarne l'elaborazione all'interno del fenomeno di irradiazione della cultura di corte su centri che, anche distanti geograficamente, gravitano però nell'orbita politica della corona francese.

L'irradiazione non spiega solo la scelta del soggetto, la *Compilation* di Rustichello che, come abbiamo appena visto, a distanza di un secolo dalla sua composizione trova nei sovrani francesi dei lettori appassionati, ma si misura anche nel dialogo tra diversi media figurativi che sta alla base della concezione stessa del ciclo.

Le formule iconografiche e soluzioni d'impaginazione che reggono il racconto per immagini, derivate da arazzi, manoscritti miniati e arti sontuarie, hanno una doppia valenza, narrativa e sociologica. Se da un lato il conformarsi a caratteristiche proprie ad altre tecniche permette al *concepteur* del ciclo di costruire una narrazione intellegibile e coerente, a dispetto della difficile morfologia della sala e dell'operazione di taglio e ricompilazione nei confronti della fonte letteraria principale, dall'altro l'interesse nell'instaurare un dialogo con questi media si spiega anche con il valore sociologico intrinseco ai media stessi. Avori, arazzi, manoscritti profusamente istoriati e oggetti preziosi finemente lavorati rappresentano infatti i vettori di punta della produzione artistica alla corte di Francia, della quale esprimono la vocazione al lusso e alla raffinatezza. Attraverso questa rete di citazioni, quindi, la *camera picta* di Saint-Floret diventa il luogo dell'autoaffermazione dello status socio-culturale che il committente riveste o aspira a rivestire.

Il ciclo arturiano di Saint-Floret appare dunque come un prodotto culturale raffinato e ambizioso, costruito su un gioco narrativo sottile e destinato a intenditori in grado di apprezzare la sottigliezza del disegno diegetico e anche di cogliere il messaggio che gli affreschi veicolano, incentrato sulla continuità dinastica e, di riflesso, sulla legittimazione del ruolo del suo committente alla testa della signoria.

Appendice. Elenco delle scene superstiti ed edizione delle didascalie

Le scene rappresentate negli affreschi (o, in assenza di questi, ricostruibili grazie alle didascalie) sono numerate da 1 a 12 e ordinate secondo la ricostruzione discussa *supra*, par. 2.3 e sintetizzata nello schema [fig. 23]. Nell’edizione delle didascalie, le parentesi quadre segnalano lettere sbiadite e di lettura dubbia. Le note esplicitano i casi in cui una didascalia, attualmente illeggibile, è stata parzialmente trascritta da Dauvergne 1864 o Loomis – Loomis 1938 (le trascrizioni di Luyster 2003 e 2012 non aggiungono novità, riproducendo quelle dei Loomis). Nelle trascrizioni si adottano i criteri dell’edizione interpretativa. Le abbreviazioni sono sciolte in corsivo; il segno | indica che la scrittura va a capo; tra parentesi tonde sono indicate eventuali congetture.

1.

POSIZIONE: parete Nord, registro inf., affresco sx.

SOGGETTO: battaglia campale di Branor contro i cavalieri del conte Guiot.

FONTE: *Compilation*, § 23.

DIDASCALIA: –

NOTE: qui e nei successivi affreschi (n° 2-3), Branor è identificato da uno scudo, «party argent and sable» secondo Loomis – Loomis 1938, p. 58, che però descrivono la cresta sull’elmo (apparentemente di identico colore) «half black, half white». Sul colore delle armi di Branor, cfr. la descrizione che ne viene data nella *Compilation*, § 14: «Il [*scil.* Branor] se hoste son escuz de cucl, que bien estoit de la moitié greingnor que ceaus des autres chevaliers, et estoit *mipartis de blanc et de noir*». Le insegne araldiche disegnate sugli scudi dei cavalieri di Guiot non trovano riscontro nel testo di Rustichello.

2.

POSIZIONE: parete Nord, registro inf., affresco centrale.

SOGGETTO: Branor uccide un cavaliere affondandogli la spada nel torace: nella *Compilation*, l’unico duello individuale di spada è quello in cui Branor affronta Carcados.

FONTE: *Compilation*, § 33.

DIDASCALIA: –

NOTE: diversamente da quanto si vede nel dipinto, nel racconto della *Compilation*, Branor sta per tagliare la testa del nemico («Et tantost li cort sus et li arace l’ieume de chief, et li voloit couper la teste», § 33), ma alla fine lo risparmia.

3.

POSIZIONE: parete Nord, registro inf., affresco dx.

SOGGETTO: Branor combatte contro quattro avversari per liberare un cavaliere e una damigella

FONTE: *Compilation*, §§ 35 ss.

DIDASCALIA: –

4.

POSIZIONE: parete Est, registro inf., filatterio al di sopra della finestra verso l’angolo Nord.

SOGGETTO: un messaggero di Branor porta un messaggio di quest’ultimo alla corte di Artù.

FONTE: *Compilation*, § 39.

DIDASCALIA: «Sire roi, le chevalier qui abati [*tant de*]s vtores le jour de la Pantecoste [...]».

NOTE: il messaggio allude all’*exploit* di Branor, che si è svolto alla corte di Artù il giorno di Pentecoste (cfr. *Compilation*, § 3 ss.). Il testo della didascalia può essere confrontato con l’inizio del discorso pronunciato dal messaggero al § 39: «Sire, fet il vallet, li Viel Chevalier, celui que se josté a vos et a vtores chevaliers a celui point qu’il avoit avech eaus la dame que si richement estoit acsmés, voz salue ensi con a son seingnor, et voz prie et vos crie merci que vos li pardonés de ce qu’il se josté a vos et a vtores homes [*etc.*]».

5.

POSIZIONE: parete Sud, registro inf., finestra dx.

SOGGETTO: Tristan dorme nella foresta, sdraiato sul proprio scudo; sopraggiunge Palamède, che si sdraia a sua volta sul proprio scudo, per poi iniziare un lamento d'amore.

FONTE: *Compilation*, § 40.

DIDASCALIA: [*lato sx*] «Vesi come *mesire Tristans* chivachoyt | pour le reame de Logres que|rant avanture e vint [vers la nuit] [...]». – [*lato dx*] «[Vesi se cocha en la forest] entre [beaus arbres e dormi sur sun ecut, e] avint ansi co[m avanture] [...] [enemi mortel se cocha e se cople (*corr.* compleint)] [...] [e pourquoy se cocha si] [...] [si fort qant] [...]».

NOTE: la didascalia di destra è quasi completamente illeggibile e bisogna rifarsi alle trascrizioni di Dauvergne e dei Loomis. Nella trascrizione della didascalia di sinistra, la lettura *quetant* (per *querant*) proposta da Dauvergne e dai Loomis è senz'altro errata; la correzione *cople* > *compleint*, suggerita da Loomis – Loomis 1938, p. 59, può essere confermata dal testo della *Compilation*, § 40: «Et quant m. Palamidés fu couciez sus son escus, il ne puet dormir, ainz se drece en estant, et se comance a *complaindre* d'amorz».

6.

POSIZIONE: parete Nord, registro sup., finestra sx.

SOGGETTO: Tristan, novello cavaliere della Tavola Rotonda, giunge nella Perilleuse Forest, dove libera Dinadan e Dodinel dai cavalieri di Morgana.

FONTE: *Compilation*, §§ 52-53.

DIDASCALIA: [*lato sx*] «[Tristan de Lionois delivra Dinadan] [...] [estoyent a la fey] [...] [avantura que] [...]». – [*lato dx*] «[com]pagnon de la Tabala [...] | an la Perilluse [Fore]st vi | [jor]s après *que* il fu p[artis] de o[...]mel[...] ([C]amelot?)».

NOTE: l'iscrizione (non trascritta dai Loomis) è molto sbiadita. La cronologia richiamata nella didascalia di destra collima con il racconto di Rustichello. Alla fine del § 52 si racconta di come Tristan, appena investito cavaliere della Tavola Rotonda, lascia Camelot e, dopo sei giorni di viaggio, giunge nella Perilleuse Forest.

7.

POSIZIONE: parete Nord, registro sup. affresco centrale sopra il camino.

SOGGETTO: battaglia campale di Palamède contro i cavalieri di Morgana.

FONTE: *Compilation*, § 59.

DIDASCALIA: «Vesi come *mesire Palamedes* delivra *monseigneur Tristan* de Lionoys, que un vavator tenoyt pris [e li] voloyt fere coper la teta | pour se *que* il li tua sun fis an la Perilhue Forest, *qui* estoyt un de XXVI *chevaliers* a la feyt Morgain, e por | se fit pés *mesire Tristans* a *monseigneur Palalmede*, si estoyt il le gregnor enemis mortel du monde».

NOTE: nei manoscritti conosciuti della *Compilation*, i cavalieri di Morgana non sono ventisei ma trentasei.

8.

POSIZIONE: parete Nord, registro sup., finestra dx.

SOGGETTO: cavalcando insieme, Tristan e Palamède incontrano Galaad, dal quale sono sconfitti in duello.

FONTE: *Compilation*, §§ 63-67.

DIDASCALIA: [*lato sx*] «Aprés la delivranse de *monsieur Tristan* chivauchoyent *mesire* | *Palamedes* e *mesire Tristans* ensemble e encontrerent *monseignor Gal|aas* e le firent joster ausi come pau[...]». – [*lato dx*] «[...] les abatit il tous deus, e aüt mis *monseigneur Tristan* a | [...]tronsa (outronsa?) s'i ne li aüt dit sun non. Aprés qu'i li ot dit | [se] conaytrent e se alerent a un [...]ier (moustier?), e les trova *mesire Bans* (*corr.* Banis) e lor di les noveles *que vos aurés*».

NOTE: la didascalia di destra altera la dinamica dei fatti narrata nella *Compilation* (§ 67), dove Galaad non minaccia affatto Tristan di portarlo a *outrance*; al contrario è Tristan che vorrebbe combattere a oltranza, mentre Galaad gli chiede di rivelare la sua identità per non rischiare di uccidere un cavaliere amico. Le trascrizioni di Dauvergne 1864, p. 78 («tous : deus : tant : mis») e di Loomis – Loomis 1938, p. 60 («tous deus; tant mis»; «et li aure dit sun non») sono difettose. Nei due casi si tratta della forma *aüt*, grafia per *eüst*, 3^a p.s. del cong. impf. di *avoir*. Alla fine della seconda didascalia, i Loomis leggono *aves*, ma si tratta di *aurés*, grafia occitanica per la 2^a p.p. del fut. ind. di *o(u)ïr*.

9.

POSIZIONE: parete Est, registro sup., finestra sx.

SOGGETTO: dopo essersi unito a Tristan, Palamède e Galaad, Banin sconfigge i cavalieri di Helis le Roux.

FONTE: *Compilation*, §§ 69-70.

DIDASCALIA: «Vesi come *mesire* Banis *en*mena *monsigneur* Galaad [...] | [...]beris *que* Helis li roy tenoy en sa prison p[...] | de la Tabla Rond. A seli point fu *desconfis* El[...]».

NOTE: nei manoscritti della *Compilation*, diversamente dalla didascalia, il nome dell’avversario di Banin è *Helis* (o *Elis*) *le Roux*.

10.

POSIZIONE: parete Est, registro sup., finestra dx.

SOGGETTO: Tristan si mette sulle tracce del Cavaliere dallo Scudo Vermiglio (?).

FONTE: *Compilation*, § 76.

DIDASCALIA: «[...]evant lo tor[...] (tornoiement?) | [...]mesire *Tristans* au *chevalier* [...] | [acheva seta] *avanture* et na[...]»

NOTE: il soggetto è di difficile identificazione. Se nella didascalia si legge *tornoiement*, la scena potrebbe riferirsi alla *queste* del Cavaliere dallo Scudo Vermiglio da parte di Tristan, «*quatre mois après li riche tornoiement que fu tenus devant Loveçerp*» (*Compilation*, § 76).

11.

POSIZIONE: parete Sud, registro sup., finestra sx.

SOGGETTO: avventure di Tristan in compagnia del Cavaliere dalla Scudo Vermiglio.

FONTE: *Compilation*, §§ 103, 107-108.

DIDASCALIA: [*lato sx*] «Vesi comant *mesire* *Tristans* s’*accompagna* au *Chevalier* a [l’Escu Vermeil] e ce fu | *en pais* que estoyt gardé de plus [de C *chevaliers*. *Mesire* *Tristans* leur] | pria qui il le lesasent esprover [a seta *avanture*]. – [*lato dx*] «[...] [*Chevalier* a l’Escu] Vermeil li otrea, | [e il li] *desconfis* a l’ayde de | [...] ses *compagnons*».

NOTE: il numero di cento cavalieri è un’innovazione della didascalia; in Rustichello si parla di una consuetudine che impone un combattimento con ottanta cavalieri (dieci in una prima serie di duelli, poi sessanta, poi ancora dieci). Rispetto a Loomis – Loomis 1938, p. 60, nella prima didascalia mi sembra di poter leggere «e ce fu en pais» anziché «e est uenu en pais».

12.

POSIZIONE: parete Sud, registro sup., finestra centrale.

SOGGETTO: rievocazione dell’arrivo di Tristan nel regno di Logres, dopo l’incontro con Yseut nel verziere.

FONTE: *Compilation*, § 117 e tradizione iconografica relativa all’incontro di Tristan e Yseut nel verziere.

DIDASCALIA: [*lato sx*] «Vesi pourcoy *mesire* *Tristans* de Lionois s’en parti du reume | de Cornoalha e s’en vint au reume de Lo|gres: pour se *que* li roys Mar[...] – [*lato dx*] «[...] [re]yna. Lors dit ela: «*Tristans*, que poysun voy je? | Je ne vi tel molt lonc tans a». «Dama, je l’è bien coneü, quar je l’ay outrafoys veü».

NOTE: per il dettaglio del pesce indicato a Tristan da Yseut, cfr. Loomis – Loomis 1938, p. 59 e Mewese 1996, p. 159. Alla fine della didascalia di sinistra, Dauvergne 1864, p. 80 e Loomis – Loomis 1938, p. 59 trascrivono le seguenti lettere, per me illeggibili: «es point lieu».



Fig. 1 – Saint-Floret, Alvernia, vista del castello
immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 2 – Saint-Floret, Sala degli affreschi, parete Nord, *Storie di Branor*
immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 3 – Saint-Floret, Sala degli affreschi, parete Sud, campata centrale, *Incontro di Tristano e Isotta nel giardino*, immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 4 – Saint-Floret, Sala degli affreschi, parete Sud, campata Est, *Incontro tra Tristano e Palamede*
immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 5 – Saint-Floret, Sala degli affreschi, parete Est, prima campata, *Un messaggero di Branor alla corte di Artù*, immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 6 – Saint-Floret, Sala degli affreschi, parete Est, prima campata, frammento immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”

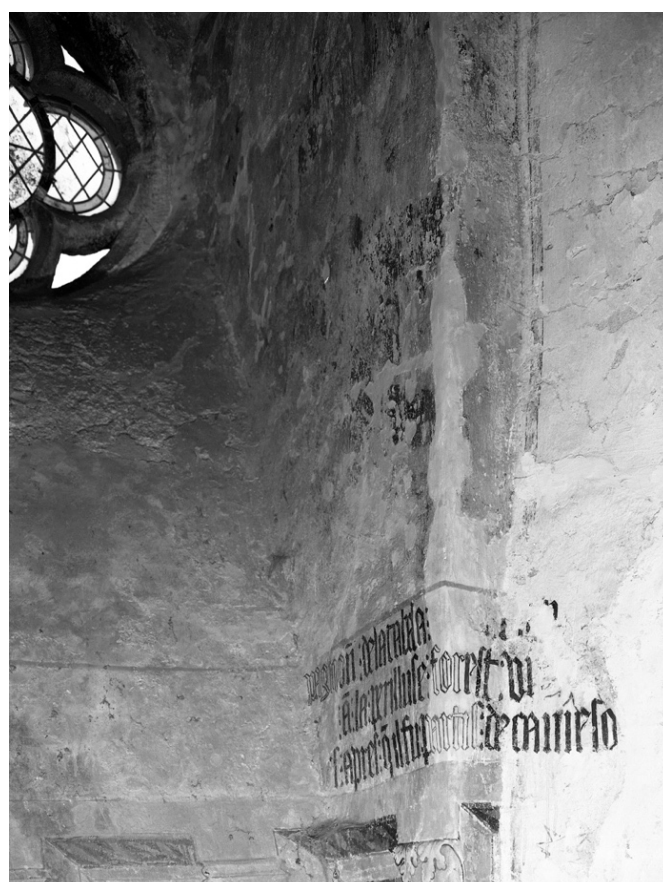
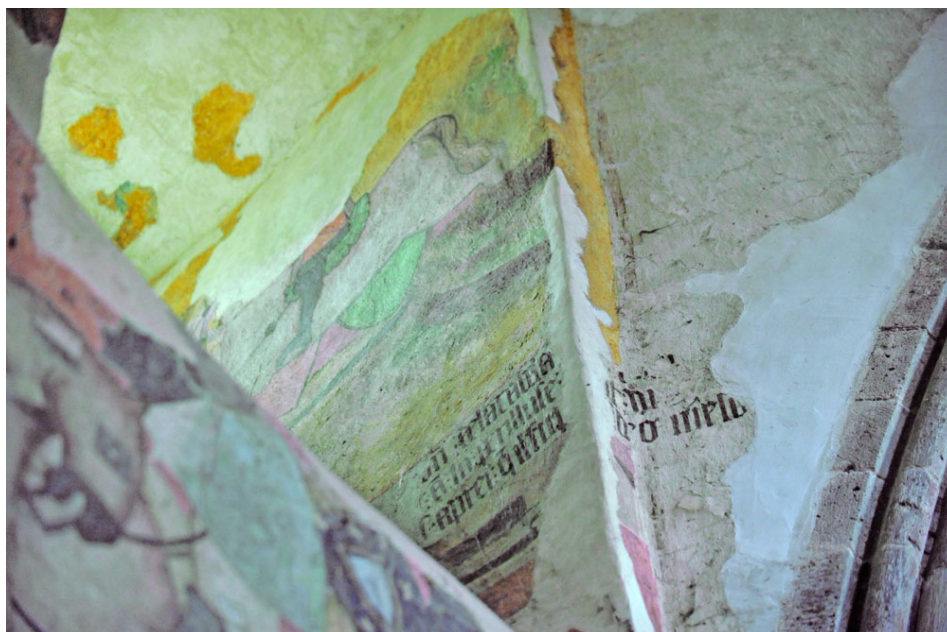


Fig. 7 – J.-L. Yperman, Copia ad acquarello dal ciclo di affreschi di Saint-Floret, *Tristano incontra Isotta nel verziere*
foto: Loomis – Loomis 1938



Fig. 8 – J.-L. Yperman, Copia ad acquarello dal ciclo di affreschi di Saint-Floret, *Isotta incontra Tristano nel verziere*
foto: Loomis – Loomis 1938

DAL MANOSCRITTO ALL'AFFRESCO



Figg. 9 e 10 – Esempio di integrazione degli affreschi nel corso dei restauri del 1986-1995
foto: Luyster 2003



Fig. 11 – Matteo Giovanetti, *Storie di San Giovanni*, Avignone, Palazzo dei Papi, cappella di San Giovanni, 1346-1348
foto: Castelnuovo 1996

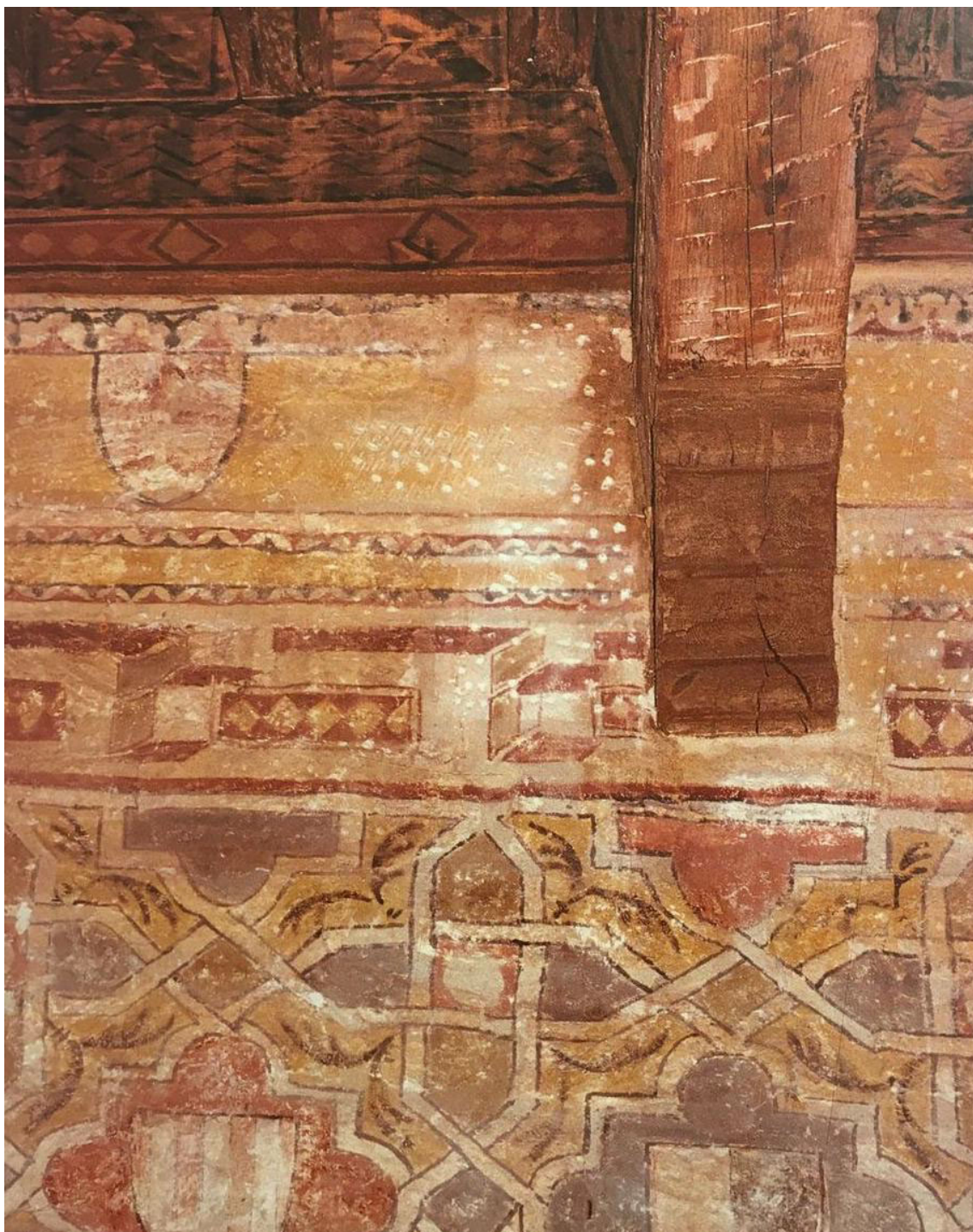
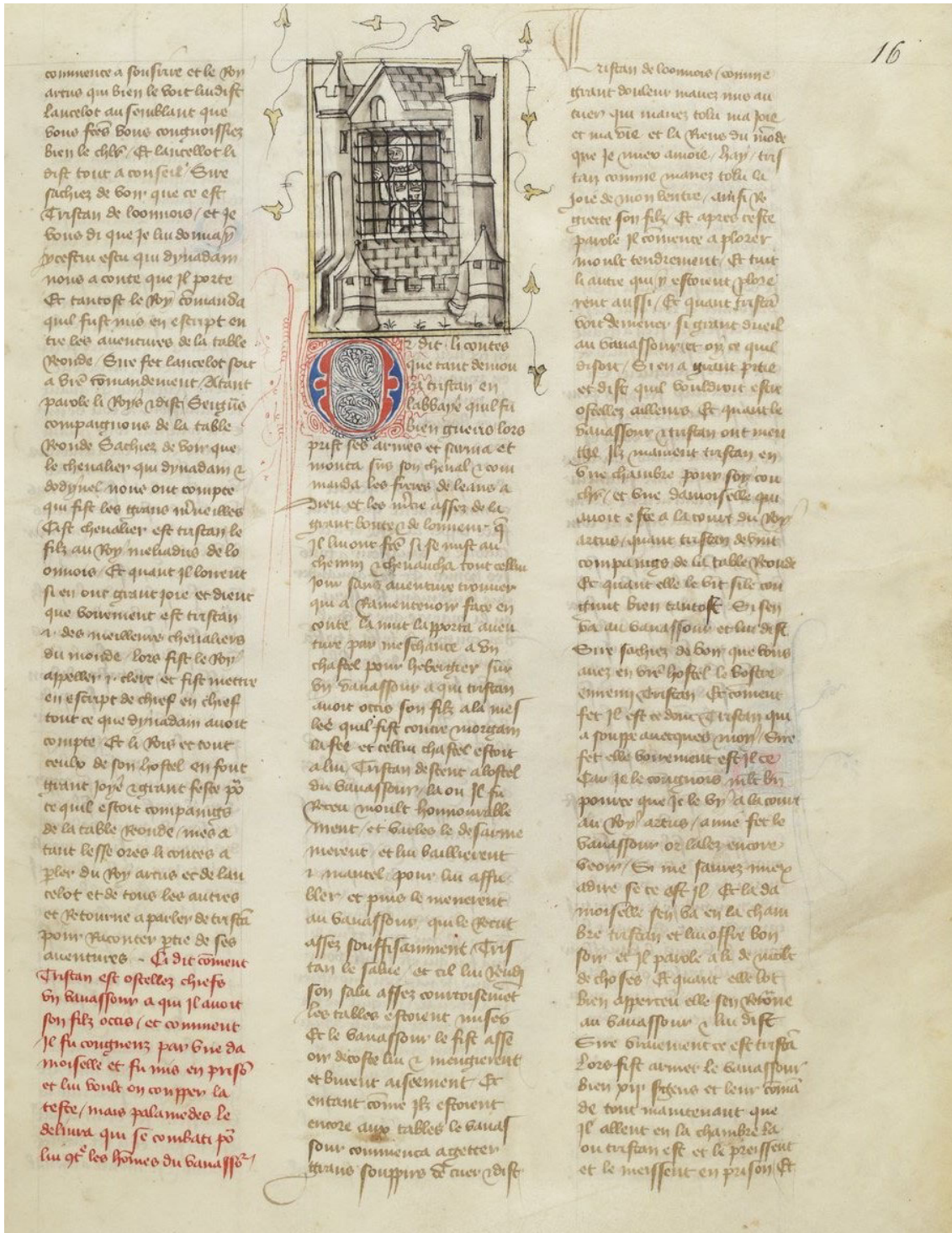


Fig. 12 – Avignone, Livrea Ceccano, finta trabeazione dipinta, c. 1330-1340
foto: Léonelli 1990



Fig. 13 – Saint-Floret, Sala degli affreschi, parete Nord, campata centrale, registro superiore, Battaglia campale di Palamede contro i cavalieri di Morgana immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”

Fig. 14 – Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 340, f. 16, *Imprigionamento di Tristan*

© Bibliothèque nationale de France, immagine a libera consultazione
immagine riprodotta secondo la policy "pubblico dominio"



Fig. 15 – Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 343, *Queste del Saint-Graal*, f. 21v

© Bibliothèque nationale de France, immagine a libera consultazione
 immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”

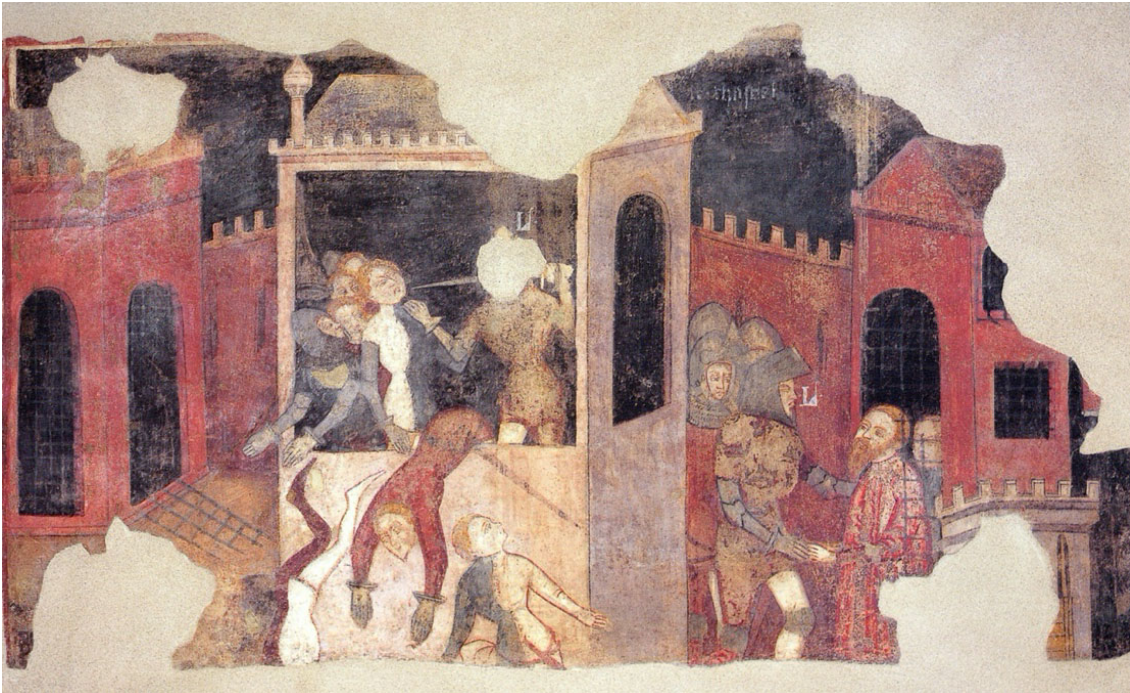


Fig. 16 – Frugarolo, Torre, « Camera Lanzaloti », *Lancelot libera Artù imprigionato alla Roche des Saxons*, foto: Castelnuovo 1999



Fig. 17 – Saint-Floret, Sala degli affreschi, parete Nord, terza campata, *Tristano e Palamede combattono a duello contro Galaad*, immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 18 – Arazzo con Storie di Tristano
© Wienhausen, Kloster, immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”

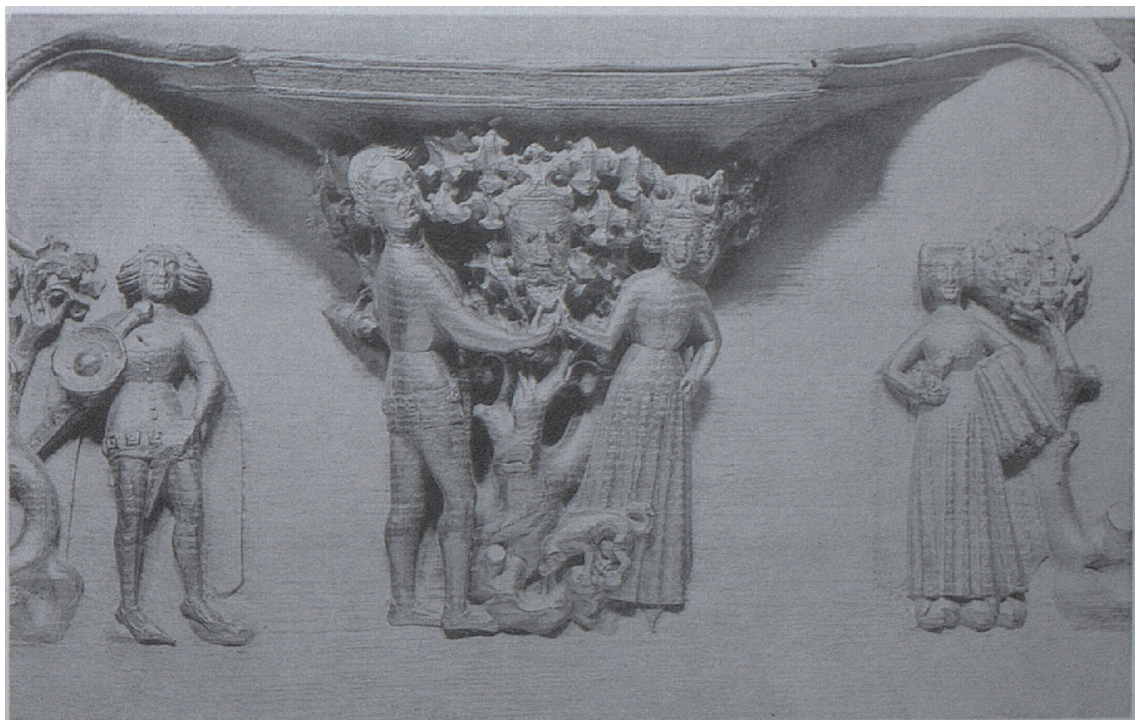


Fig. 19 – Chester, Cattedrale, Stalli riservati al Clero, Tristano e Isotta nel verziere
foto: Loomis – Loomis 1938



Fig. 20 – Base smaltata di calice, *Tristano e Isotta nel verziere*
© Milano, Museo Poldi Pezzoli, immagine riprodotta secondo la policy “pubblico dominio”



Fig. 21 – Paris, Musée du Louvre, Statua di Giovanna di Borbone, Parigi, circa 1375
foto: Pleybert 2001



Fig. 22 – Chantilly, Musée Condé, ms. 65,
Très riches heures du duc de Berry, Mese di ottobre

© Chantilly, Musée Condé, immagine riprodotta secondo la policy "pubblico dominio"

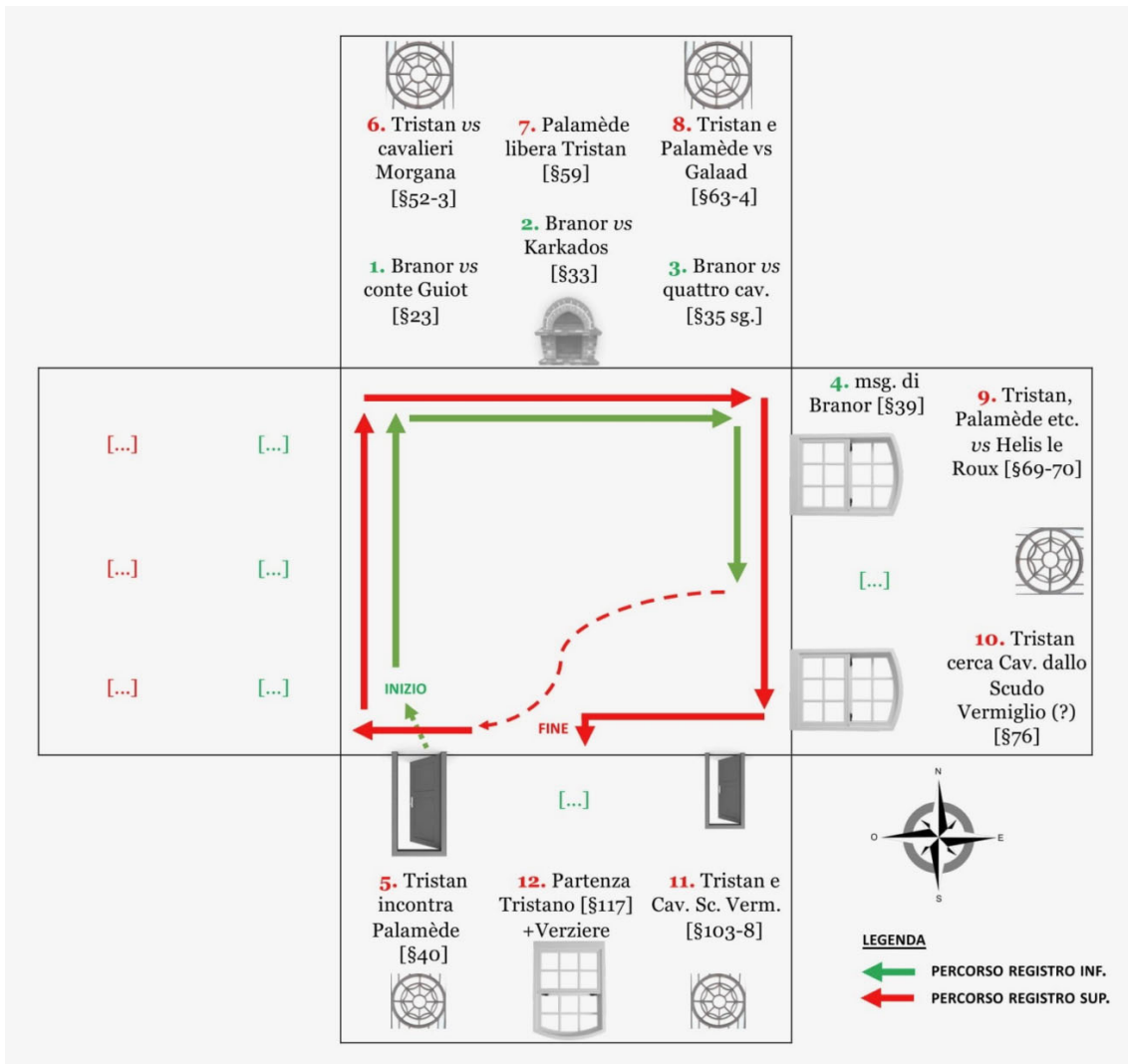


Fig. 23 – Pianta della sala e sequenza delle scene

Bibliografia

I. Manoscritti

Firenze BML Ash. 121	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham, 121
Gap AdHA F 2916	Gap, Archives départementales des Hautes-Alpes, F 2916
Leiden UB LTK 205	Leiden, Universitaire Bibliotheken, LTK, 205
Paris BNF fr. 340	Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 340
Paris BNF fr. 355	Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 355
Paris BNF fr. 756-757	Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 756-757
Paris BNF fr. 760	Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 760
Paris BNF fr. 1463	Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 1463

II. Opere

Aventures des Bruns

«*Les aventures des Bruns*». *Compilazione guironiana del secolo XIII attribuibile a Rustichello da Pisa*, edizione critica a cura di Claudio Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014 («Archivio romanzo», 28).

Merlin occitanico

Anna Cornagliotti, *Les fragments occitans du Merlin de Robert de Boron*, in *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l’occasion de son 70^{ème} anniversaire*, éditées par Dominique Billy et Ann Buckley, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 5-16.

Rustichello da Pisa, *Compilation arthurienne*

Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa, edizione critica, traduzione e commento a cura di Fabrizio Cigni; premessa di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Pisa, Pacini, 1994.

Tristan en prose (ed. Curtis)

Le Roman de Tristan en prose, édité par Renée L. Curtis, Cambridge, Brewer, 1985³, 3 voll. [1^a ed.: München, Hueber, 1963] («Arthurian Studies», 12-14).

Tristan en prose V.II (ed. Ménard)

Le Roman de Tristan en prose, édition dirigée par Philippe Ménard, 9 voll., Genève, Droz, 1987-1997 («Textes littéraires français», 353, 387, 398, 408, 416, 437, 450, 462, 474).

Tristan en prose V.I (ed. Ménard)

Le Roman de Tristan en prose (version du manuscrit fr. 757 de la Bibliothèque Nationale de Paris), édition dirigée par Philippe Ménard, 5 voll. Paris, Champion, 1997-2007 («Classiques français du Moyen Âge», 123, 133, 135, 144, 153).

III. Studi e strumenti

Aliquot 1993

Hervé Aliquot, *Montfauvet, Le Pontet, Sorgues, Avignon. Les palais gothiques aux XIV^e et XV^e siècles*, Marguerittes, Equinoxe, 1993.

Allaire – Psaki 2014

The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture, edited by Gloria Allaire and F. Regina Psaki, Cardiff, University of Wales Press, 2014 («Arthurian Literature in the Middle Ages», 7).

Allaire 2014

Gloria Allaire, *Arthurian Art in Italy*, in Allaire – Psaki 2014, pp. 205-232.

Autrand 2000

Françoise Autrand, *Jean de Berry. L'art et le pouvoir*, Paris, Fayard, 2000.

Autrand 2010

Françoise Autrand, *Jean de France, duc de Berry (1340-1416)*, in Salamagne 2010 A, pp. 19-24.

Bennert 2001

Uwe Bennert, *Les décors des résidences*, in Pleybert 2001, pp. 138-150.

Brandsma 2010

Frank Brandsma, *The Interlace Structure of the Third Part of the Prose Lancelot*, Cambridge, Brewer, 2010 («Arthurian studies», 76).

Campbell 2002

Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence, Exhibition Catalogue (New York, MET, 2002), edited by Thomas P. Campbell, New Haven-London, Yale University Press, 2002.

Castelnuovo 1996

Enrico Castelnuovo, *La pittura di Avignone capitale*, in *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, a cura di Alessandro Tomei, Torino, SEAT, 1996, pp. 55-92.

Castelnuovo 1999

Le stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo, a cura di Enrico Castelnuovo, Milano, Electa, 1999.

Charbonnier 1974

Pierre Charbonnier, *Des routiers à Jean de Berry (XIV^e siècle)*, in *Histoire de l'Auvergne*, sous la direction de André Georges Manry, Toulouse, Privat, 1974, pp. 183-214 («Univers de la France et des pays francophones»).

Cigni 2012

Fabrizio Cigni, *Per un riesame della tradizione del Tristan in prosa, con nuove osservazioni sul ms. Paris, BNF, fr. 756-757*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. Atti del VII Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009),

a cura di Francesco Benozzo, Giuseppina Brunetti, Patrizia Caraffi, Andrea Fassò, Luciano Formisano, Gabriele Giannini, Mario Mancini, Roma, Aracne, 2012, pp. 247-278.

Cigni 2014

Fabrizio Cigni, *French Redactions in Italy: Rustichello da Pisa*, in Allaire – Psaki 2014, pp. 21-40.

Courtillé 1983

Anne Courtillé, *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen-Âge*, Brioude, Watel, 1983.

Courtillé 2010

Anne Courtillé, *La peinture murale en Auvergne au temps de Jean de Berry*, in Salamagne 2010 A, pp. 195-209.

Cozzi 2006

Enrica Cozzi, *Tristano e Isotta in palazzo Ricchieri a Pordenone: gli affreschi gotici di soggetto cavalleresco e allegorico*, Pordenone, Comune di Pordenone, 2006.

Dauvergne 1864

Anatole Dauvergne, *Note sur le château de Saint-Floret*, in *Mémoires lus à la Sorbonne dans les séances extraordinaires du Comité Imperial des travaux historiques et des sociétés savantes tenues les 8, 9 et 10 avril 1863*. *Archéologie*, Paris, Imprimerie Impériale, 1864, pp. 67-81.

Deschamps – Thibout 1963

Paul Deschamps, Marc Thibout, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique, de Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380)*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1963.

Delisle 1907

Léopold Delisle, *Inventaire général des livres ayant appartenu aux rois Charles V et Charles VI et à Jean, Duc de Berry, notes et tables*, Paris, Champion, 1907.

Fastes du gothique 1981

Les fastes du gothique: le siècle de Charles V, Catalogo della Mostra, Paris, Galeries nationales du Grand Palais (09.10.1981-01.02.1982), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1981.

Forti Grazzini 2003

Nello Forti Grazzini, *Arazzi*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, II. *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 431-440.

Forti Grazzini 2007

Nello Forti Grazzini, *Due arazzi franco-flamminghi della Fondazione Giorgio Cini e le serie quattrocentesche della «Storia della distruzione di Gerusalemme»*, in *Entre l'empire et la mer: traditions locales et échanges artistiques, Moyen Âge-Renaissance*. Atti del convegno (Lausanne-Genève, 22-23.03, 19-20.04, 24-25.05 2002), a cura di Mauro Natale e Serena Romano, Roma, Viella, 2007 («I libri di Viella. Arte / Études lausannoises d'histoire de l'art», 4), pp. 281-311.

Fournier 1973

Gabriel Fournier, *Châteaux, villages et villes d'Auvergne au XV^e siècle d'après l'Armorial de Guillaume Revel*, Genève, Droz, 1973 («Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie», 4).

Gallet 2010

Yves Gallet, *Le style rayonnant en France (1240-1360)*, in Plagnieux 2010, pp. 321-382.

Lacy 2013

The New Arthurian Encyclopedia. New Edition, edited by Norris J. Lacy, London, Garland, 2013.

Lagomarsini 2019

Claudio Lagomarsini, *Il Merlin occitanico e le sue fonti*, in «Cultura neolatina», 78 (2019), pp. 311-321.

Léonelli 1990

Marie-Claude Léonelli, *Les peintures des livrées cardinalices d'Avignon*, in «Monuments historiques», 170 (1990), pp. 40-47.

Loomis – Loomis 1938

Roger Sherman Loomis, Laura Hibbard Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, London – New York, Oxford University Press – Modern Language Association of America, 1938.

Löseth 1890

Eilert Löseth, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris, Bouillon, 1890 [si utilizza l'ed. Genève, Slatkine Reprints, 1974].

Luyster 2003

Amanda Luyster, *Courtly Images Far from Court: The Family Saint-Floret, Representation and Romance*, PhD Dissertation, Harvard University, 2003 [dattiloscritto].

Luyster 2012

Amanda Luyster, *Time, Space, and Mind: Tristan in Three Dimensions in Fourteenth-Century France*, in *Visuality and Materiality in the Story of Tristan and Isolde*, edited by Kathryn Starkey, Jutta Eming and Ann Marie Rasmussen, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2012, pp. 148-177.

Manzari 2006

Francesca Manzari, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310-1410)*, Modena, Panini, 2006.

Meiss 1967

Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, London, Phaidon, 1967.

Meneghetti 1999

Maria Luisa Meneghetti, *Figure dipinte e prose di romanzi. Prime indagini su soggetto e fonti del ciclo arturiano di Frugarolo*, in Castelnovo 1999, pp. 75-84.

Meneghetti 2015

Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015.

Mewese 1996

Martine Mewese, *Arthurian Illuminations in Middle Dutch Manuscripts*, in *Word and Image in Arthurian Literature*, edited by Keith Busby, London-New York, Routledge, 1996, pp. 151-173.

Modena 2016

Serena Modena, *Tituli, iscrizioni e motti: il francese esposto in Italia fra XIV e XV secolo*, in «Francigena», 2 (2016), pp. 153-200.

Morrison – Hedeman 2010

Imagining the Past in France. History in Manuscript Painting, 1250-1500, edited by Elizabeth Morrison and Anne D. Hedeman, Los Angeles, Getty Publications, 2010.

Paris 1868-1877

Paulin Paris, *Les romans de la Table Ronde mis en nouveau langage et accompagnés de recherches sur l'origine et le caractère de ces grandes compositions*, 5 voll., Paris, Techener, 1868-1877.

Phalip 2003

Bruno Phalip, *Auvergne et Bourbonnais gothiques. Le cadre civil*, Paris, Picard, 2003 («Les monuments de la France gothique»).

Pirot 1972

François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, in «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 14 (1972) [numero monografico].

Plagnieux 2010

L'art du Moyen Âge en France, sous la direction de Philippe Plagnieux, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010.

Pleybert 2001

Paris et Charles V. Arts et architecture, sous la direction de Frédéric Pleybert, Paris, Action Artistique de la ville de Paris, 2001.

Praloran 1990

Marco Praloran, «*Maraviglioso artificio*»: *tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando innamorato*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990 («L'unicorno», 5).

Salamagne 2010 A

Le palais et son décor au temps de Jean de Berry, textes réunis et présentés par Alain Salamagne, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2010.

Salamagne 2010 B

Alain Salamagne, *Le Louvre de Charles V*, in Salamagne 2010 A, pp. 73-138.

Tomasi 1999

Michele Tomasi, «*Les fais des pseudommes ausi com s'il fussent present*»: *gli avori cavallereschi tra romanzi e immagini*, in Castelnovo 1999, pp. 128-137.

Villela-Petit 2010

Inès Villela-Petit, *La France et le gothique international (1360-1430)*, in Plagnieux 2010, pp. 383-442

Whitaker 1990

Muriel Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art*, Cambridge, Brewer, 1990 («Arthurian studies» 22).

Whiteley 2001

Marie Whiteley, *Lieux de pouvoir et résidences royales*, in Pleybert 2001, pp. 105-131.

SULL'INTEGRABILITÀ DI RACCONTO E FIGURA
NELLA STORIA DELLA TRADIZIONE.
LE COPIE ITALIANE ILLUSTRATE DEI ROMANZI ARTURIANI IN PROSA
(SECC. XIII-XIV)

Nicola Morato
(nicola.morato@ulg.ac.be)

(Université de Liège)

Per tutta la notte sognò i suoi fratelli, sognò di quando da bambini giocavano insieme [...] e guardavano il bel libro illustrato che era costato metà del regno. [...] Gli uccelli cantavano, i personaggi uscivano dal libro illustrato e chiacchieravano con Elisa e con i suoi fratelli, ma quando lei girava pagina, ritornavano dentro di corsa per non creare confusione tra le figure.

H.C. Andersen, *I cigni selvatici*

ABSTRACT

Tra i prodotti più compiuti della civiltà letteraria del primo Duecento, il romanzo arturiano in prosa associa testo e immagine fin dalle sue più antiche attestazioni manoscritte, elaborando una notevole varietà di soluzioni formali. Non sappiamo se queste narrazioni fossero già originariamente concepite in associazione a un corredo illustrativo o in modo da poterlo ricevere in un secondo momento. Possiamo, per contro, facilmente constatare che esse hanno avuto un ruolo di tutto rilievo nella storia del libro illustrato. Un capitolo di questa storia quasi interamente nel segno dell'innovazione è costituito dalla ricezione italiana della narrativa antico-francese e in queste pagine ne analizzeremo alcune caratteristiche strutturali: incompletezza, parzialità, frammentarietà delle copie; scarsità o assenza dei paratesti; e l'inabituale formato, posizionamento e soggetti delle illustrazioni. Tali novità hanno consentito alla tradizione italiana del romanzo arturiano in prosa di sollecitare con successo i valori morali ed estetici delle storie di re Artù. Il nostro percorso, dopo un inquadramento complessivo della tradizione, prenderà avvio dalle copie del gruppo genovese-pisano (ultimo quarto del sec. XIII-inizio del sec. XIV) che, nonostante la – anzi, forse proprio in virtù della – loro modestia presentano alcune incisive novità tecnico-formali, giungendo fino ai capolavori del Maestro del Guiron (seconda metà del sec. XIV) e dei suoi eredi lombardi.

Among the most accomplished products of the literary civilization of the early thirteenth century, Arthurian prose romances have combined text and image since their earliest manuscript attestations, elaborating a remarkable variety of formal solutions. We do not know if these narratives were originally conceived in association with more or less complete sets of illustrations, or with spaces that would serve to integrate them at a later stage. However, it is certain that they played a prominent role in the history of the illustrated book. The Italian reception of Old French narrative texts is a chapter of this long history marked by innovation. In these pages we will analyze some of its structural characteristics: incompleteness, partiality, fragmentation of the copies; scarcity or lack of paratexts; unusual format, positioning and subjects of the illustrations. Thanks to these innovations, the Italian tradition of the Arthurian prose romances infused new life into the moral and aesthetic values of the stories of King Arthur. Our itinerary, after some general considerations on the textual tradition as a whole, will start from the copies of the Genoese-Pisan group (last quarter of the thirteenth to early fourteenth century). The latter, despite their modesty (or indeed by virtue of it), present some incisive technical and formal innovations. The scope of the analysis reaches into the second half of the fourteenth century, with the masterpieces of the Maestro del Guiron and his Lombard followers.

KEYWORDS: filologia romanza, romanzi arturiani in prosa, narratologia, testo e immagine, letteratura francese medievale in Italia.

Romance Philology, Arthurian Prose Romances, Narratology, Text and Image, Medieval French Literature in Italy.

L'avviamento presso l'Université de Lausanne di una ricerca collettiva su testo e immagine nella tradizione cavalleresca europea risale al colloquio *Figure et récit. Histoire d'un dialogue*, organizzato nel 2005 dalla Section d'Italien e dalla Section d'Histoire de l'Art¹. Pochi anni più tardi alcune delle proposte emerse da *Figure et récit* si sono concretizzate nel progetto *Constructing identity: visual, spatial, and literary cultures in Lombardy, 14th to 16th centuries* (FNS Sinergia, 2010-2014) la cui filiera cavalleresca puntava alla ricostruzione della cultura figurativa del Maestro del *Guiron le Courtois* e a una rinnovata interpretazione del corredo illustrativo di Paris BNF n.a.f. 5243, uno dei capolavori del libro a pittura italiano, nel contesto della fortuna italiana dei romanzi arturiani in prosa. *Constructing Identity* ha fin da subito unito le forze con il Gruppo Guiron, che dal 2008 è impegnato nella realizzazione della prima edizione critica integrale del ciclo omonimo². Uno dei momenti più rilevanti della collaborazione è coinciso con il recupero di un *set* di immagini del codice X (ex-Rothschild, opera giovanile dello stesso Maestro della quale si sono perse le tracce nel corso della Seconda Guerra Mondiale) e la loro analisi sul piano codicologico, testuale, linguistico e artistico in occasione di una giornata di studi nel 2013, sempre a Losanna³.

In queste pagine proveremo a raccogliere alcune delle tante questioni emerse nel corso dell'ormai decennale dialogo tra i due progetti, sia pure in maniera provvisoria dal momento che le nostre ricerche sono tuttora in corso. Partiremo da alcune caratteristiche generali del rapporto tra figura e racconto nella tradizione dei romanzi arturiani in prosa, facendo riferimento al contesto codicologico come terzo polo dell'analisi, per poi cercare di isolare alcuni caratteri specifici della tradizione italiana. Rinunciamo invece preliminarmente a fare il punto sulle acquisizioni degli ultimi decenni sul terreno teorico e metodologico, per cui abbiamo fatto riferimento soprattutto ai contributi di Cesare Segre e Maria Luisa Meneghetti e, per quanto riguarda più direttamente i cicli arturiani in prosa, alla monografia di Irène Fabri-Tehranchi con la sua ricca bibliografia⁴. Nella misura del possibile, abbiamo cercato di evitare modelli e tassonomie eccessivamente articolati, cercando invece di riflettere sulle nozioni di ambiente e di *performance*, sempre più vivacemente sollecitate nell'ambito della teoria e critica della ricezione dei testi e della produzione artistica medievale, che consentono di situare testi e manoscritti in un vasto orizzonte di pratiche culturali al contempo di natura

¹ Cfr. Bucchi (*et alii*) 2009.

² A proposito del Gruppo Guiron (GG), cfr. <http://www.fefonlus.it/index.php/it/> [consultato il 15. VII. 2019]. L'edizione critica integrale dei romanzi principali del ciclo è attualmente in corso di stampa presso le Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, mentre la pubblicazione di un catalogo completo dei testimoni del ciclo è prevista subito a seguito di essa.

³ Cfr. Leonardi – Lagomarsini – Molteni – Morato 2014.

⁴ Cfr. Segre 2003 e Meneghetti 2015; Fabri-Tehranchi 2014.

figurativa, scenica e cinestesica, oltre che letteraria e folklorica. La consuetudine dell'uomo medievale con i racconti arturiani assume forme più affascinanti o comunque più appariscenti e coinvolgenti per esempio nei tornei e *pas d'armes* a tema, come quelli ricordati da Filippo di Novara, da Gérard de Montréal o ancora quello del *Roman de Hem* di Sarrasin, forse il momento cuspidale del *Sitz im Leben* del mondo bretone⁵. Nel nostro ambito, decisamente meno spettacolare, il doppio riferimento ad ambiente e *performance* dovrebbe comunque consentirci di analizzare tanto il livello della percezione del rapporto testo-immagine (la sua efficacia comunicativa e felicità estetica) che quello appercettivo (i presupposti della sua intelligibilità). Non tutti gli elementi contenutistici e formali dei romanzi in prosa dovevano prestarsi in egual misura alla trasposizione figurativa o, più in generale, alla proiezione extraletteraria; pensiamo in primo luogo a quelli in principio a-figurativi come il *continuum* temporale, il discorso interiore, l'efficacia dei dialoghi, la mobilità del punto di vista⁶. Alcuni di essi, come vedremo, non risultavano neppure del tutto compatibili con certe forme di circolazione del testo e di concezione del libro arturiano. Infine, il nostro percorso punta a dimostrare che, in molti dei manoscritti che analizzeremo, la formazione di un sistema di equivalenti diretti tra racconto e figura è un'operazione tutto sommato secondaria ed esteriore rispetto all'effettivo lavoro del libro illustrato, che consiste in qualcosa di diverso e storicamente più significativo.

* * *

Partiamo dunque dal libro arturiano, ricordando un dato comune alla maggioranza dei testi anticofrancesi e cioè la perdita degli autografi e il quasi totale silenzio dei documenti a proposito degli autori e del processo di composizione. Anche per questo motivo, l'audace e affascinante ipotesi di Martí de Riquer per cui la composizione dei romanzi in prosa (senza paragone i testi più estesi della letteratura romanza delle origini) presupporrebbe l'impiego di un supporto cartaceo e non pergameneo, resta una proposta brillante a sostegno della quale non si è finora riusciti a portare alcuna prova concreta⁷. Di conseguenza, il processo di formazione dei romanzi arturiani in prosa non può che essere ricostruito in maniera indiretta, cioè proseguendo sulla linea del tempo oltre il lavoro degli autori e analizzando i modi in cui

⁵ Cfr. Trachsler 2017.

⁶ È particolarmente vero per i manoscritti illustrati, forse meno vero per la pittura monumentale e gli arazzi, in cui comunque possiamo apprezzare la sperimentazione nella resa del *continuum* temporale e della mobilità di punti di vista.

⁷ Cfr. Riquer 1985. L'argomento dell'economia dei mezzi in una società cronicamente povera come quella dell'Occidente medievale non si può applicare automaticamente alle produzioni legate ad ambienti aristocratici, in cui il prestigio conferito dall'esibizione del lusso e dalla profusione di materie nobili, se non proprio dei valori in sé, sono comunque parte della sfera comportamentale e della costruzione identitaria. A questo riguardo, è interessante che, considerando la tradizione anticofrancesa dei cicli arturiani nel suo complesso, le copie su carta risultano minoritarie se non eccezionali (anche nel caso delle 'minute' quattro-cinquecentesche) mentre, un po' ovunque in Europa, sono meno infrequenti per le loro traduzioni e riscritture in altre lingue romanze e nelle lingue germaniche. Ringrazio Orietta da Rold per aver discusso questo punto con me, per ulteriori dettagli cfr. Da Rold 2020.

i testi sono divenuti parte della cultura testuale per poi tentare una ricostruzione che proceda a ritroso fin dove si riesce.

La trasmissione del testo è strutturata al contempo secondo relazioni geografiche e temporali (o 'geocronologiche') e secondo relazioni genealogiche (o 'stemmatiche', che legano fra loro le copie giunte fino a noi). Nonostante queste relazioni siano in pari grado familiari al filologo e allo storico dell'arte, è possibile constatare una sperequazione nella collaborazione tra le due discipline soprattutto per quanto riguarda il secondo punto, quello stemmatico. Siccome i codici illustrati sono un sottoinsieme dei testimoni dei nostri romanzi, sembrerebbe logico stabilire dapprima i rapporti genealogici su basi testuali per inquadrare in seguito la relazione testo-immagine in diatopia e diacronia. In realtà, fatte le dovute eccezioni, la ricostruzione dei rapporti di filiazione fra i testimoni dei romanzi arturiani in prosa è stata in genere considerata un obiettivo poco realistico⁸. In assenza di una prospettiva stemmatica affidabile, è invece il dato codicologico e storico-artistico a essere stato valorizzato per tentare almeno di abbozzare delle ipotesi sulla genesi dei testi. Per non fare che un esempio, Carol Chase è giunta alla sua innovativa ipotesi sulla genesi del *Lancelot-Graal*, per cui i sei romanzi che compongono il ciclo organizzandosi intorno alla vita di Lancillotto sarebbero stati composti in parallelo da un gruppo di autori, proprio fondandosi sulla datazione molto alta di alcuni esemplari del ciclo sostenuta da Alison Stones e Patricia Stirnemann⁹. Questa prassi che potremmo dire di buon senso (ricordando che solo a certe condizioni essa ha effettivamente valore dimostrativo) non è del resto eccezionale in filologia. Gli esempi anzi non sono pochi, in ambito anticofrancese è possibile citare il caso di testi lunghi con tradizione numerosa e intricata, come il *Roman de la Rose* e l'*Histoire ancienne jusqu'à César*.

L'ipotesi di Chase ci avvicina a un'altra fondamentale questione: possiamo chiederci, cioè, se i testi arturiani in prosa, come altri testi medievali (pensiamo alla tradizione dei *Bestiari* anticofrancesi, e in particolare a quelli di Philippe de Thaon e Richard de Fournival), fossero dall'inizio concepiti per ricevere un apparato illustrativo¹⁰. La risposta andrebbe data caso per caso, anche se ancora una volta i dati a nostra disposizione sono esigui se non addirittura scoraggianti. Nell'ambito della tradizione italiana, il documento forse più significativo è costituito dal prologo della *Compilazione* di Rustichello da Pisa. L'autore, al momento di rivelare il proprio nome (in terza persona, come d'abitudine), dichiara «Et maistre Rusticiaus de Pise, li quelz est imaginés desovre, compilé ceste romainz» (ed. Cigni, §1, 3, p. 233). È tuttavia poco probabile l'identificazione di Rustichello con la figura che appare nella miniatura incipitaria di BNF fr. 1463, il manoscritto-base dell'edizione (come notato da Richard Trachsler, si tratta di una figura coronata in trono), mentre nessuno degli altri testimoni, per quanto ne sappiamo, sembrerebbe aver dato corso all'indicazione del prologo¹¹. La tradizione

⁸ Questa, purtroppo, è diventata la scusa per non provare neppure a fare il lavoro o liquidarlo in maniera sbrigativa, cfr. Leonardi 2017 e Morato 2017.

⁹ Cfr. Chase 2010.

¹⁰ Ci interessa in particolare il caso del *Bestiaire* di Philippe de Thaon, in cui testo e almeno una parte dell'apparato di rubriche sono stati concepiti direttamente dall'autore in sinergia con l'apparato illustrativo, cfr. Philippe de Thaon, *Bestiaire*, pp. 23-38 e Lefèvre 2018.

¹¹ In ordine cronologico, Bertolucci-Pizzorusso 2011²; Trachsler 2005 e 2006; Cigni 2009.

ci mostra dunque un caso di tensione o straniamento fra testo e immagine, fra volontà dell'autore e realizzazione del libro, che si può anche interpretare come segno dell'autonomia o noncuranza dell'illustratore rispetto ai contenuti effettivi del testo. Del resto, la categoria professionale degli illustratori si posiziona in genere al vertice della produzione libraria, beneficiando di qualifica e prestigio superiori rispetto a quelli dei copisti.

Il loro grado relativamente elevato d'autonomia nella concezione e realizzazione dell'apparato illustrativo permette in effetti di conciliare due dati che potrebbero in astratto apparire contraddittori pur essendo, in realtà, perfettamente in linea con quanto si constata anche nella tradizione di altre tipologie testuali: la relativa stabilità dell'impostazione del libro e della pagina (dato in senso stretto codicologico) a fronte di una notevole variabilità formale e contenutistica dei cicli illustrativi (dato in senso stretto artistico). Geneviève Hasenohr ha messo in luce il ruolo pivotale dei cicli arturiani nel corso del Due e Trecento nel processo di standardizzazione del libro anticofrancese in prosa a livello di dimensioni, impostazione della pagina, paratesto¹². Nonostante il numero elevato di copie, la maggior parte degli esemplari si può sistemare agevolmente in una casistica limitata, secondo la generale tendenza alla standardizzazione del rapporto fra tipologia testuale e formato nel manoscritto anticofrancese mono- o pluritextuale nel corso del Duecento¹³. Nella produzione italiana, tale standardizzazione risulta addirittura superiore, con poche soluzioni largamente maggioritarie: formato medio o medio-grande, due colonne, impiego della *littera textualis* (spesso una 'gotichetta'), anche se riscontriamo una maggiore variabilità, in genere verso il basso, per rapporto alla qualità della pergamena¹⁴. Se ora passiamo dalla pianificazione del libro e della pagina a quella delle immagini, le coppie o terne di manoscritti gemelli a livello illustrativo (esemplari che presentano un congruo numero di immagini di identico tema e di identica collocazione) sono pochissimi. Le ragioni sono più d'una. Il dato si può in primo luogo accostare con quello per cui possediamo solo poche copie testualmente gemelle e quasi nessun *descriptus*, e torniamo così alla (possibile) congruenza della tradizione del testo con quella dei cicli di miniature¹⁵. In secondo luogo, anche le copie prodotte in un medesimo *atelier* possono presentare diverse caratteristiche codicologiche e un diverso formato (pur nei limiti che abbiamo appena visto), e – in conseguenza di un diverso progetto – un diverso programma di miniature. Alison Stones cita in proposito il caso di London BL Add. 10293 e dell' ex-Amsterdam BPH 1, copie del *Lancelot en prose* (Fiandre, sec. XIV in.), i cui programmi sono diversi, anche se i due condividono una serie di miniature di identico tema e collocazione. Le differenze, prosegue Stones, non mancano neppure nei casi in cui il corredo illustrativo è gemello di un altro o direttamente esemplato su di un modello giunto fino a noi, come avviene per due copie di una redazione speciale dell'*Estoire du Saint Graal*: Paris BNF fr. 105, parigino primotrecentesco, e Brussel

¹² Cfr. Hasenohr 1990.

¹³ Si veda in proposito Careri (*et aliae*) 2001, pp. XI-XXXVII, part. XVIII.

¹⁴ Cfr. Cigni 2010 e Molteni 2016.

¹⁵ Una conferma, se ce ne fosse bisogno, del fatto che i pur numerosi testimoni conservati non sono che una frazione relativamente esigua di una produzione imponente e di una diffusione capillare. Sui (non molti) *descripti* anticofrancesi, cfr. Baker cds.

KBR 9246, copia quattrocentesca destinata a Jean-Louis de Savoie, vescovo di Ginevra (†1482)¹⁶.

* * *

Sorvoliamo su altri caratteri generali del libro arturiano per soffermarci invece su tre fatti ricorrenti nella tradizione italiana: l'incompletezza o frammentarietà delle copie; la scarsità o assenza di paratesto; il formato e il posizionamento dell'illustrazione. Due su tre sono 'negativi', in aggiunta a quanto abbiamo ricordato più sopra a proposito della qualità dei supporti.

Primo punto: incompletezza o frammentarietà. Quasi tutte le copie italiane che ci sono pervenute sono incomplete, o perché incompiute o perché nel corso della loro storia hanno subito dei guasti materiali, non di rado dovuti al fatto che i fascicoli che le componevano potevano rimanere slegati anche per lungo tempo. Le ragioni non sono chiare, anche se potrebbero ricondursi da un lato all'idea di debolezza o provvisorietà dell'intero e dall'altro a quella di urgenza della produzione e del consumo, dal momento che l'assenza di legatura senz'altro rende più rapida la consegna e favorisce il prestito e la copia. Anche le brevi descrizioni nei cataloghi delle collezioni signorili del nord Italia, che oltre ai titoli dei testi registrano in genere *incipit* ed *explicit* della copia, o i *dicta probatoria*, o ancora il numero di fogli del volume, permettono in molti casi di retrodatare lo stadio di frammentarietà già ai secoli conclusivi del medioevo. Indubbiamente la frammentarietà dei testimoni è un fenomeno endemico nella trasmissione testuale dei testi narrativi lunghi, ma per le copie italiane il dato risulta tanto imponente da indurre a presupporre una concezione della forma-romanzo che infrange alcuni dei principi formali propri degli originali. Un indizio interno, una sorta di equivalente della frammentarietà a livello del trattamento dei testi, è offerto dall'elevata incidenza di copie che trasmettono redazioni abbreviate o antologiche o ancora in serie episodi estratti dall'intreccio originario e rimontati in una nuova costruzione. Secondo Daniela Delcorno Branca, il pubblico italiano sarebbe stato meno interessato al *continuum* narrativo e all'integrità dell'intreccio, focalizzandosi invece sul valore morale ed esemplare della condotta dei personaggi¹⁷. Lo stato lacunoso dei racconti veniva allora integrato in maniera del tutto spontanea a un livello non testuale, cioè quello della totalità della materia e dell'immaginazione legata al mondo arturiano, che non era del resto un fatto solo mentale ma anche fisicamente esperibile, per esempio nelle biblioteche degli Estensi, dei Visconti, dei Gonzaga che includevano anche decine di copie di testi arturiani. I cataloghi, i registri dei prestiti e gli epistolari ci permettono di constatare non solo la pervasività e il piacere della lettura, ma la consuetudine che l'alta società italiana aveva con i testi narrativi anticofrancesi, almeno fino all'inizio del Cinquecento¹⁸. Così Luchino Novello Visconti, in procinto di scortare Valentina Visconti verso Cipro, scriveva a Luigi Gonzaga: «unum romanum loquentem de Tristano vel Lanzaloto

¹⁶ Cfr. Stones 2017.

¹⁷ Si vedano in particolare Delcorno Branca 1990, pp. 44-46 e 2003.

¹⁸ Gli studi sui lettori e lettrici di romanzi arturiani in Italia sono molti. Ci limitiamo a rinviare, anche per un quadro bibliografico, ad Antonelli 2013 e Canova 2019.

aut de aliqua pulcra et delectabili materia vobis faciliorem ad comodandum mihi mutuo transmittere, ut de ipso possim prefate serenissime domine regine et michi dare solatium et placere, et tedia naufraga a nobis repellere»¹⁹. Ancora nel 1470, Borso d'Este scrive a Ludovico di Cuneo chiedendogli di spedirgli tutti i romanzi francesi che è disposto a prestargli, ricordandogli che «ne riceveremo maggiore piacere et contento che de una cittade che nui guadagnassemo»²⁰. La totalità arturiana si concretizzava anche nelle abitudini onomastiche delle grandi famiglie: tra i quindici figli, naturali e legittimi, di Niccolò III d'Este (1383-1441) c'erano Ginevra, Meliadus, Gurone, Borso, Lionello et Isotta, in una specie di rivista dei protagonisti dei tre cicli in prosa del primo Duecento²¹.

Secondo punto: scarsità o assenza di paratesto nelle copie italiane. Negli esemplari illustrati dell'Europa settentrionale, il paratesto realizza, almeno a partire dalla fine del Duecento, una fondamentale mediazione tra testo e immagine. Da un lato, infatti consente al lettore di dominare l'informazione narrativa e la struttura del racconto dall'esterno del testo ma dall'interno dell'oggetto. Dall'altro, agendo in sinergia con il sistema di iniziali di diverse dimensioni e diverso trattamento sul piano della decorazione (che in genere comporta una gerarchia su due o tre livelli), esso gerarchizza gli eventi narrati rendendo immediatamente evidenti le nervature della diegesi (per esempio i raccordi tra diversi segmenti narrativi del racconto *entralacé*). Senza la griglia informativa del paratesto, la prensilità cognitiva del libro sui testi che vi sono inclusi risulta notevolmente depotenziata. Nel caso dei romanzi in prosa, sono prima di tutto la meccanica dell'*entrelacement* e la composizione dei fatti a perdere nitidezza e riconoscibilità: il libro arturiano senza rubriche, tipico degli esemplari più antichi e delle copie italiane appare, in contrasto con le copie rubricate, come un contenitore in cui ribolle la materia narrativa. Per la verità, nelle copie italiane il paratesto non è del tutto assente e poche essenziali rubriche possono marcare, per esempio, alcune grandi partizioni delle compilazioni, in sostanza con funzione di marcatura di incipit ed explicit. Così avviene, per esempio, in Paris BNF fr. 760 (Genova, sec. XIII ex.-sec. XIV in.), copia del *Tristan en prose* che trasmette tre sequenze del romanzo: a f. 1ra una rubrica iniziale nomina i protagonisti del romanzo, Tristano e Lancillotto, e indica l'episodio principale della prima sequenza, il Torneo di Louvezperp; a f. 109ra una seconda rubrica annuncia l'invasione di Logres da parte di re Marco e la morte degli amanti, vale a dire i contenuti della seconda e terza sequenza. La seconda sequenza consiste in un riassunto di pochi paragrafi che termina a f. 109va mentre la terza occupa il resto del manoscritto (ff. 109va-126rb). È un evidente squilibrio, ed è interessante che a f. 109va il copista avesse lasciato libero uno spazio per la rubrica che avrebbe dovuto introdurre la terza sequenza, e che è invece rimasto in bianco dal momento che il rubricatore, forse confuso dalla sproporzione, ha anticipato nella seconda rubrica anche il contenuto della terza sequenza²².

¹⁹ La lettera non è datata, ma siamo intorno al 1377. Cfr. Osio 1864, pp. 197-198 e Novati 1905², p. 309. Il testo è pubblicato integralmente e commentato da Canova 2019, pp. 40-41, da cui lo citiamo.

²⁰ Cfr. Bertoni 1925-1926, p. 707, n. 1.

²¹ Cfr. Tissoni Benvenuti 1987, pp. 13-15; cfr. anche Delcorno Branca 1990, pp. 34-36.

²² Per una descrizione e bibliografia essenziale sul manufatto, si veda il database *MFLCOF*, <http://www.medievalfrancophone.ac.uk/browse/mss/422/manuscript.html>.

Un altro caso, del tutto eccezionale nella tradizione italiana, ci è offerto da BML Plut. 89 inf. 61, copia della prima parte del *Lancelot propre*, in cui una fitta serie di rubriche sono state aggiunte al di fuori dello specchio di scrittura da una mano contemporanea (esse risultano preziose anche sul piano strettamente testuale, dal momento che l'inchiostro principale è evanito al punto da rendere la copia praticamente illeggibile per lunghi tratti). Alla Fig. 1, le rubriche nel margine superiore e nel margine esterno del f. 65r marcano il momento in cui Ginevra rivela a Galeotto il nome dell'eroe e la scena del bacio:

Qant la reine Ge(nieure) dona li buen ch(evalie)r a (con)paign(on) a Gal(ehot) (et) dist li q(i)l auoit
n(om) lanc(ellot) do lac q(i)l ni sauoit so(n) no(m) / (et) dona Gal(ehot) por (con)paigno(n) a lanc(ellot)

Qant la reine Genieure / baisa por la boche . lanc(ello)t / (et) lanc(ellot) baisa la reine . el / prim(er) au
(co)urtem(en)t d(e) lor

È senz'altro l'episodio più celebre dell'intero romanzo. Eppure, come ha notato Maria Luisa Meneghetti, nelle fasi più antiche della tradizione esso viene solo eccezionalmente rappresentato nel corredo illustrativo²³. Emmanuèle Baumgartner era solita insistere sull'esigenza di realizzare un repertorio sistematico delle rubriche attestate nella tradizione dei cicli arturiani in prosa. Siccome, tuttavia, un tale repertorio a oggi non è stato ancora realizzato, non sapremo dire in che misura le rubriche del Pluteo siano eccezionali o meno. Sarebbe, inoltre, utile poter verificare di copia in copia la frequenza relativa di paratesto e illustrazione, in particolare per un episodio come questo, che senz'altro solleticava le attese del pubblico.

Terzo punto: formato e posizionamento dell'illustrazione. In molte copie italiane, le immagini non appaiono delimitate da un riquadro come avviene nelle copie continentali, con la conseguenza che, anche quando l'illustrazione occupa gli spazi previsti dalla *mise en page*, gli artisti sono comunque liberi di farla risalire nell'intercolunnio o espanderla lungo i margini. L'assenza di riquadro può costituire, dunque, un ulteriore fattore di autonomia per l'illustratore. Parlando di autonomia non intendiamo necessariamente indicare una maggiore libertà o vena inventiva da parte degli artisti, dal momento che una concezione tendenzialmente autonoma dell'apparato illustrativo può conseguire direttamente anche dall'impostazione seriale di una certa produzione. Del resto, soprattutto nei manoscritti meno ricchi è relativamente alto il numero di immagini defocalizzate, che intrattengono cioè un rapporto generico con la porzione di testo che dovrebbero illustrare, mentre le istruzioni per il miniatore, laddove conservate, possono fungere da didascalie (cioè da focalizzatore) – ne vedremo un esempio più avanti. Più di rado avviene che l'immagine sia del tutto defocalizzata e che, piuttosto che trasporre gli eventi narrati sul piano visivo, ne condensi il senso complessivo per mezzo di una figura solo indirettamente attinente. Ne troviamo un esempio al f. 51v del manoscritto Paris BNF fr. 773, che trasmette un lungo estratto della *Marche de Gaule*, la prima parte del *Lancelot propre* (éd. Micha, Ia-LVIa 20, grosso modo dall'inizio del romanzo

²³ Cfr. Meneghetti 2009, pp. 101-03. Sull'episodio, cfr. Crescini 1921, Renzi 2007, pp. 25-51, Lagomarsini 2018.

all'ammissione dell'eroe alla Tavola Rotonda), assegnata a Bologna e datata alla seconda metà del XIII secolo²⁴.

Il foglio 51 include le due sole immagini del manoscritto e dunque presenta un assetto a sé stante, sebbene non marcato dal punto di vista della fascicolazione²⁵. L'immagine al *recto* rappresenta un doppio duello: Lancillotto e Keu contro due cavalieri del Northumberland, che corrisponde agli eventi narrati nel testo. L'immagine al *verso*, che con ogni verosimiglianza non faceva parte del progetto originario del manoscritto ma è stata aggiunta nella facciata rimasta disponibile, è invece completamente defocalizzata (Fig 2). François Avril ha proposto di interpretarla come un generico assedio, mentre Daniela Delcorno Branca l'accosta all'avventura di Lancillotto presso il castello della dama di Nohaut o all'inizio del romanzo, in cui si narra la presa delle città di Benoïc e Gaunes da parte di Claudas della Terra Deserta. Che il tema ossidionale saltasse agli occhi dei lettori, sembrerebbe confermato da una scrittura avventizia al *verso* della seconda carta di guardia anteriore databile al sec. XV: «Lib(r)o in francosi de bataglia co(m)me lo re barans fo assegiato suo castello / de claudas»²⁶. Effettivamente, l'immagine potrebbe alludere agli eventi della prima sequenza del romanzo o, se portiamo la defocalizzazione alle sue estreme conseguenze, rappresentare in maniera iconica l'idea di «libro di battaglia» per mezzo di una sorta di poster posizionato verso la metà del volume²⁷.

* * *

I percorsi ricezionali dei romanzi arturiani in prosa sono assai vari ed è interessante osservare che essi – un po' ovunque in Europa ma in particolare in Italia, come abbiamo visto – tendono a determinare un indebolimento più o meno sostanziale di alcuni caratteri formali dei testi²⁸. In effetti, al successo immenso degli eroi arturiani e del loro mondo di valori e immagini, non sempre corrisponde una piena comprensione della complessità strutturale dei romanzi a *entrelacement*, il loro raffinato gioco di sfasamento e ricomposizione di cronologia interna e ordine del racconto, che costituiva uno dei loro elementi cognitivamente e intellettualmente più impegnativi. L'erosione della forma nella storia della tradizione risulta in genere bilanciata da una sorta di dilatazione del senso o di investimento valoriale, che si può anche interpretare in senso vitalistico, come proliferazione dendritica dell'immaginario arturiano in un reticolo di associazioni extratestuali ed extraletterarie.

Un'imponente testimonianza di questo processo è offerta dal gruppo detto 'genovese-pisano' o 'tirrenico', che a oggi annovera circa una cinquantina di manoscritti datati tra l'ultimo quarto

²⁴ Per una descrizione e bibliografia essenziale sul manufatto, si veda il database *MFLCOF*, <http://www.medievalfrancophone.ac.uk/browse/mss/239/manuscript.html>.

²⁵ Il foglio conclude il settimo fascicolo, all'interno di una serie di cinque quaderni regolari (6-10), le colonne del f. 51r hanno una dozzina di righe in meno rispetto alla media del manoscritto, mentre il testo si interrompe a mezza frase a f. 51rb per poi proseguire a f. 52ra.

²⁶ Cfr. Avril – Gousset 1984, p. 58 n. 62. Citiamo la trascrizione di Delcorno Branca 1998, p. 21.

²⁷ Cfr. Morato 2019, p. 21.

²⁸ Cfr. Praloran – Morato 2007.

del Duecento e l'inizio del Trecento. Sono per la quasi totalità copie di testi narrativi antico-francesi appartenenti a diversi generi narrativi e costituiscono, se considerati nel loro insieme, una sorta di sistema letterario in miniatura. Una ventina sono testimoni di romanzi arturiani in prosa, tutti parziali o antologici o compilativi. Il gruppo è stato studiato sotto diverse angolature: da François Avril e Marie-Thérèse Gousset per le illustrazioni e le filigrane, da Fabrizio Cigni per gli aspetti codicologici e testuali, da Roberto Benedetti e da Fabio Zinelli per la lingua, mentre dobbiamo a Francesca Fabbri un'utile panoramica dal punto di vista storico-artistico e di storia del libro²⁹. Cigni ne ha messo in luce per primo i contorni sociali e ambientali, riconoscendo il contributo dei prigionieri pisani trattenuti a Genova dopo la battaglia della Meloria (1284) e ricostruendo una trama di connessioni con la cultura cittadina tanto laica che religiosa³⁰. Il sottoinsieme arturiano è compatto tanto sul piano codicologico che nel trattamento dell'illustrazione. Le immagini sono principalmente, anche se non esclusivamente, situate nel margine inferiore e in genere occupano la larghezza compresa tra le linee retrici verticali esterne e talvolta la pagina intera. Possono essere delimitate da un riquadro ma anche non esserlo, e presentano solo minimi elementi naturali o scenografici. I loro antecedenti, individuati da Molteni, spaziano dalla tradizione illustrativa nordeuropea a quella d'Oltremare, rimontando fino a modelli tardo-antichi; si tratta di un vasto sistema di riferimenti culturali, che concorre a spiegare l'effetto di *déjà vu* che queste immagini ancora oggi possono provocare³¹. Se il modulo ha radici remote, è invece innovativa la sua adozione per l'illustrazione del romanzo in prosa e destinata a diventare un tratto identitario delle copie italiane e, come vedremo, il volano di una sorprendente sperimentazione figurativa.

Tale fortuna, almeno agli inizi, non si deve tuttavia al valore estetico delle realizzazioni, che sono tutte assai modeste e dominate dalla serialità; a determinarne il successo e la durevolezza furono invece verosimilmente la riconoscibilità dei *clichés* e la loro efficacia comunicativa per rapporto ai contenuti dei testi. Proviamo ad analizzarne il funzionamento tornando a Paris BNF fr. 760 (che in effetti fa parte del gruppo) e alla sequenza che narra il torneo di Louvezerp. Per farci un'idea della consistenza testuale di questo testimone, del resto in linea con la 'media' dei confratelli, affianchiamo un breve estratto al testo corrispondente nelle due principali redazioni del romanzo, V.II e V.I³². Siamo all'inizio della seconda giornata del torneo:

²⁹ Si vedano almeno Cigni 2006, Fabbri 2012 e 2016, Zinelli 2015, cui rinviamo per i dettagli e la bibliografia.

³⁰ Cfr. Cigni 2010 e, per un più ampio contesto, Battaglia Ricci – Cigni 2010.

³¹ Cfr. Molteni 2016.

³² *Tristan en prose* (V.II) e (V.I). Non è a tutt'oggi disponibile una concordanza dei paragrafi delle due edizioni con il sempre indispensabile riassunto critico di Löseth 1890. Si noterà, inoltre, che, anche quando il testo di V.II e V.I è identico o come nel nostro caso molto vicino, le due edd. presentano scelte interpretive diverse. Per la nostra trascrizione di 760 abbiamo mantenuto l'interpunzione dell'éd. Ménard (V.I.), pur non parendoci sempre condivisibile, per far meglio risaltare identità e differenze tra le redazioni.

<p>Bien est li tournoiemens conmen- ciés. Des preudomes i a assés et bien i apert au ferir. Il ne se vont pas espargnant, ains s'entrefierent de tout lour pooir et de toutes lour forces. Li cris i est si merueilleus de toutes pars de ciaus ki caient et trebuscent et pooir n'ont du relever que on n'i oïst Dieu tonnante a chelui point. [éd. Ménard (V.II), V XI 232]</p>	<p>Bien est li tornoiz conmen- cié, bien est la meslee assemblee; des preu- domes i a adés et au ferir apareist bien: il ne se vont pas espargnant, ains s'entrefierent de tout lor pooir et de toute lor force. Li criz, si est si merveilloux de toutes parz de celz qui chient et trebuchent ne pooir n'ont d'elz relever ne monter l'en n'i peüst oïr Diex tonant [éd. Ménard (V.I), III vi 335]</p>	<p>Bien <u>li tornas comenciez</u>, bien est illuec l'asenblé; de preudomes ha adez et au fereis apert bien: il ne se vent que pas espargnant, ains s'en- trefierent de tout lor pooir et de tout lor force. Li cris i est si merueilleus de toutes pars, de celz qui <u>quiert</u> <u>entrebuchent</u> qui n'ont pooir d'elz retenir, que l'en n'i ost Dieu tonant [Paris BNF fr. 760, f. 76rb-va]</p>
---	--	---

Il testo della copia, che è in genere più vicino a quello di V.I, presenta in questo passo lezioni comuni con V.II (p.es. la sintassi dell'ultima frase, che è invece problematica in V.I). Nel testo di Paris BNF fr. 760 abbiamo sottolineato una variante formale al limite della difendibilità e una lezione senz'altro erronea. Si tratta di altrettante innovazioni di tipo entropico, cioè lezioni che rendono il testo meno intelligibile o meno sensato, portandolo da una forma più corretta o ordinata a una che lo è meno o è scorretta. È del tutto verosimile che la maggioranza di quelle che a noi appaiono come altrettante infrazioni di grammatica, sintassi, coerenza e coesione testuale non venissero affatto percepite come tali dal pubblico italiano. Ma, al contempo, la degradazione della lezione per rapporto ai modelli è oggettivamente constatabile, qui almeno nel caso di *chient et trebuchent* > *quiert entrebuchent*, in cui l'innovazione comporta lo sfuocamento dell'azione. Ecco invece l'immagine che appare alla stessa carta (Fig. 3).

La resa del motivo dello scontro collettivo avviene secondo un *cliché* regolarmente impiegato per la rappresentazione tanto dei tornei che delle battaglie (che anche nei testi, del resto, sono in genere rappresentati in maniera analoga). Immagini molto simili quando non in tutto identiche si rivengono nello stesso manoscritto anche ai ff. 95 e 109, come anche in altri membri del gruppo genovese, per esempio Paris BNF fr. 16998 (*Lancelot en prose*), f. 59v; Paris BNF fr. 354 (*Lancelot en prose*), f. 6r e, al di fuori di del genere arturiano, Paris BNF n.a.f. 9603 (*Roman de Troie*), f. 119r – la lista si potrebbe facilmente allungare³³. Agli effetti di densità e simultaneità propri del sommario narrativo corrisponde un'istantanea che ritrae l'urto dei cavalli e le spade levate rendendo in maniera semplice ed efficace la violenza dell'impatto e l'assieppamento dei guerrieri ... non fosse che il testo non parla di scontri alla spada ma alla lancia! L'immagine non può essere neppure riferita al seguito del testo, in cui la *meslee* è rappresentata secondo una regia del tutto diversa, che segue alternandole le azioni di Gaheriet, Tristano e Palamede:

³³ Si vedano le schede relative in Avril – Gousset 1984, rispettivamente a pp. 50-52 e pl. 31; p. 49 e pl. 29; pp. 49-50 e pl. 30.

<p>Lors hurte ceval des esperons et s'en vait outre et fiert de l'espee tranchant le premerain k'il encontre desus le hiaume si durement que cil s'embronce tous sour l'archon de devant, com cil ki ne puet le caup soustenir. Palamidés le refait si bien que nus ne l'em puet blasmer. Il n'est onques si traveilliés ne tant n'est au desous, s'il regarde madame Yseut, k'il ne rechoive tout maintenant force et pooir: ele le fait preu et hardi et poissant a desmesure et emprenant avant tous autres, ele le fait de feble fort et de couart refait hardi [...] [éd. Ménard (V.II), V xi 235]</p>	<p>Et lors hurte le cheval des esperons et s'en vait outre et fiert de l'espee tranchant tout le premier q'il encontre si durement desus le hiaume que cil se trebuche desus l'arçon devant, come cil qi ne puet le cop soustenir abandonneement. Gaherier en refiert un si durement que il n'a pas tant de hardement ne de pooir que il ce puisse tenir en sele. Palamidés le fet si bien que nulz ne l'en peüst blasmer par reson; il n'est oucques [<i>sic</i>] travailliés ne tant n'est mie au desouz, por q'il regarde madame Yselt, qu'il mueve erraument et recouvre force: elle li valt un aguillon; elle le fet preeuz et hardiz et puissant et fort a desmesure et emprenant avant toz autres; elle le fet de foible fort et de coart le fet hardi [...] [éd. Ménard (V.I), III vi 338]</p>	<p>Et lors urta chevaus des esperons et s'en vait outre et fiert de l'espee trinchant tout le premier qu'il encontre si durement desus le haume que cil s'enbroce tout sor l'archon devant, con cil qui ne puet le coup sostenir abandoneement. Garihiet en fiert .i. si durement que cil n'a pas tant de pooir qu'il se puist <u>blasmer ne</u> maintenir en selle. Palamedés en fait si bien que nulz ne le peust blasmer par raison; il n'est onques si travailliés ne tant <u>ne</u> <u>ne mist au desoz</u>, <u>par</u> qu'il regart madame Yseut, celle par cui fait qu'il ne recovre errament <u>for celle</u> li valt un aguillon, celle le fait preu et ardis et puissanz et forte a desmesure, emprenant avant tous autres; celle fait de foble fort et de coarz ardis [...] [Paris BNF fr. 760, f. 77rb]</p>
---	--	---

Non c'è, dunque, esatta coreferenzialità tra immagine e testo, ma narrazione e illustrazione stanno tra loro in un rapporto elastico, sufficiente alla resa di una generale coerenza tematica o di situazione. Veniamo ora alle due carte immediatamente successive, in cui Palamede è ancora protagonista (Fig. 4):

<p>[...] il fait merveilles de son cors, il fiert, il abat, il trebusce. Or fiert d'espee, or fiert de lance. Ce est cil ki onques n'est huiseus. Nus ne l'atent ki ne s'en repente, car il donne uns caus d'espee si grans et si pesans que a grant painne les puet nule arme garandir. Nus nel connoist, pour tant k'il soit encontre lui, kil nel redoute comme li foudres. [éd. Ménard (V.II), V xi 236]</p>	<p>[...] il fet merveilles de son cors. Or fiert; or abat; or trebuche; or fiert d'espee; or fiert de lance. C'est cilz qui oncques n'est oiseux; nus ne l'atent qil ne s'en sente asséz tost, car il done uns cox si pesanz que a grant peine puet nule armeüre garentir home encontre les cox de l'espee. Nuls nel conoist, por q'il soit encontre lui, qil ne li redont [<i>sic</i>] come la foldre. [éd. Ménard (V.I), III vi 339]</p>	<p>[...] il fait mervoilles de son cors. Il fiert; il abat; et il trebuche; or fiert d'espee; or fiert de lance. <u>Et apert oisiaus</u>; nos ne l'atent quil ne se repent assés tost, car il done un cox si pesant qu'a grant poine puet null arme garentir home encontre les cox de s'espees. <u>Nulz nel redoute chome encontre lui</u> qu'il nel redoute chome la mort. Il est redoutés come foudre. [Paris BNF fr. 760, f. 77va]</p>
--	--	---

L'immagine, in questo caso, piuttosto che trasporre la narrazione sembra integrarla con uno scarto nel punto di vista. Possiamo ipotizzare uno stacco rispetto allo scontro collettivo, con il nostro sguardo che 'doppia' quello delle figure sulle logge, in particolare quella di Isotta, l'unica contrassegnata dal nome (anche se la corona basterebbe all'identificazione). Oppure, rovesciando la focalizzazione, possiamo immaginare che l'immagine rappresenti lo sguardo di Palamede, il maggior rivale d'amore di Tristano, rivolto verso la loggia in cui sta Isotta. Entrambe le letture sono possibili ma, ancora una volta, il fattore decisivo è che l'immagine

non ‘aggancia’ un punto preciso del testo interpretando invece il generale contenuto della pagina. Alla pagina successiva, l’illustratore torna sui fatti d’arme. Ecco testo e immagine (Fig. 5):

<p>Mesire Tristrans se met en la mellee, mout s'i esforce durement, de tout som pooir s'i travaille, et ce puet mout durement peser as compaignons de la Table Reonde et as compaignons le roi Artu. Il fiert et maille a destre et a senestre; il s'abandonne si merueilleusement com s'il ne li causist de sa vie. Or fiert, or abat, or enverse le plus fort ki devant lui vient; encontre lui n'a nus duree, pour k'il l'aille bien ataignant, c'a tere nel couviengne aler. Mout fiert et mout i est ferus, mout reçoit caus et mout en donne. Nus ne demeure en lieu u il viengne que tost ne l'en face departir. Tant le fait bien et tant s'i painne k'il met em poi d'eure tous ciaus d'Orcanie a la voie. Il ne pueent devant lui durer pour pooir k'il en aient. [éd. Ménard (V.II), V XI 237]</p>	<p>Tristain ce met en la meslee; mout s'i efforce durement de tout son pooir; s'i travaille; et se puet chierement peser aux compains le roi Artus. Il fiert et maille a destre et a senestre; il s'abandonne si merueilleusement come ce il ne [sic] chausist de sa vie; or fiert; or abat; or enverse; le plus fort qi devant lui vient encontre lui n'a nul duree, por q'il l'aille bien ataignant: mestier est qu'il aille a terre. Mult fiert et moult est feruz, et moult reçoit cox et moult en donne. Nuls ne demore oncques en leu, tant i truiet la presse plainiere, q'il ne le face despartir. Tant le fet bien et tant se paine qe il met tout celz d'Orcaine a la voie. Avant lui ne poent durer por pooir qe il aient. [éd. Ménard (V.I), III VI 340]</p>	<p>Tristan se met en la meslee moult enforcement, de tout son pooir [...] Il fiert et maille a destre et a senestre; il s'abandonne si merueilleusement com ç'il ne li chaist de sa vie; or fiert; or abat; or <u>verz</u>; le plus fort qui devant lui viegne encontre lui n'a nulz duree, por qu'il l'aille bien ataignant: mestier est qu'il vait a terre. Mult fiert et moult i est ferus, moult i retint cox, moult en done. <u>Il</u> ne demore onques en leu, tant estuet la presse pleniere, <u>qu'il ne face</u> departir. Tant le fait bien et tant se peine qu'il met tout celz d'Orcanie a la voie. Avant lui ne poent durer encontre lui. [BNF fr. 760, f. 77vb-78ra]</p>
---	--	--

Anche in questo caso, la relazione testo-immagine è impostata in maniera generica e seriale. Scivoliamoci sopra. Osserviamo, invece, il funzionamento di alcuni automatismi propri dell'ambiente transmediale del libro illustrato. Per esempio, in frasi come «Mult fiert et moult *i* est ferus; moult *i* retint cox», la particella funziona come un'anafora se interpretata per rapporto al testo, riferendosi al teatro dello scontro; tuttavia, considerata per rapporto alla pagina illustrata, può funzionare altrettanto bene come un deittico, ‘agganciando’ l'immagine. Il modello comunicativo funziona, appunto, automaticamente, a prescindere dalle strutture immanenti del testo, di cui l'oggetto valorizza invece gli elementi stereotipi, quasi sistematicamente defocalizzandone i contenuti. Le immagini, con la loro serialità, hanno una fioca potenza mimetica mentre l'entropia della lezione tende ad aumentare l'impressione di genericità. Potremmo anzi dire che il tendenziale appiattimento del libro sugli elementi ricorsivi della narrazione rende in ultima analisi ancora meno necessaria la presenza di un testo corretto e intelligibile sul piano della lezione. La *performance* transmediale dell'oggetto finisce dunque per fare in larga misura astrazione dal decorso del romanzo mentre quello che conta è la ripercussione di pochi motivi che fungono da altrettanti schemi d'identificazione, per cui chi guarda e riconosce le storie tende a situarsi in un paradigma, ne diventa in un certo senso il soggetto ideale, e questo aspetto è indubbiamente importante per la trasmissione dei testi in Italia nel XIII secolo, che si caratterizza per un'irradiazione sociale più diversificata di quanto non si osservi nello stesso periodo per la tradizione dell'Europa settentrionale.

* * *

Proviamo, infine, a estendere le nostre considerazioni in diacronia, con un piccolo test su un singolo motivo: l'impatto nello scontro alla lancia³⁴. Partiamo ancora una volta dal gruppo genovese-pisano, con un esempio tratto dalla compilazione arturiana di Rustichello da Pisa secondo la redazione trasmessa da Paris BNF fr. 1463, il manoscritto-base dell'edizione Cigni. Ai ff. 59v-60r è raffigurata la quadruplici giostra che oppone il lignaggio di Lancillotto ai compagni di Tristano, non distante dalla Gioiosa Guardia. Siamo nella sezione detta *Cavaliere dallo Scudo Vermiglio* (ed. Cigni, §76-141), che è tra le più dinamiche della compilazione. Lancillotto incita i suoi alla carica (Figg. 6-7):

Et por ce chascun se preingne a li suen, et je firai la partie: comant je me prent tot primierement a m. Tristan, et m. Blioberis se preingne a m. Palamidés, et m. Hestor au Chevalier a la Cotte Maltailliés et m. Beord a m. Dynadan». Et tuit dient que ce front il bien. [ed. Cigni, 134.11-12].

L'organizzazione dei quattro scontri e il loro esito rispecchiano l'effettiva gerarchia dei cavalieri: Lancillotto e Tristano si abbattono reciprocamente, Bohort abbatte Dinadan, Palamede abbatte Estor de Marés mentre Brunor le Noir abbatte Blioberis, con minima ma significativa prevalenza della parte di Tristano su quella di Lancillotto (la tradizione italiana ha una generale predilezione per il cornovagliese). L'immagine distribuita sulla doppia pagina rende efficacemente, anche se ancora una volta in maniera elementare, l'ideale simultaneità della quadruplici giostra. Come spesso avviene nei manoscritti del gruppo, l'alternanza di rosso e verde nelle figure non ha funzione mimetica quanto di euritmia cromatica: cavaliere con elmo e scudo rosso contro cavaliere con elmo e scudo verde e viceversa. A consentire l'identificazione degli eroi sono unicamente i nomi accanto alle figure, un'indicazione per l'illustratore che si rifunzionalizza come indispensabile didascalia. Le giostre al f. 60r risultano però invertite rispetto al testo. Si tratta dell'ennesimo errore? Sì e no, dato che dal punto di vista dell'immagine conta appunto la simultaneità, vale a dire il bilancio complessivo della giostra multipla.

Quasi tutto cambia, invece, se consideriamo la realizzazione del *cliché* da parte del Maestro del Guiron nel manoscritto X, siamo tra Veneto e Lombardia verso la metà del Trecento (Fig. 8). In questo caso la giostra ha luogo in un piano più arretrato rispetto a una figura coronata che vi assiste. Si tratta di Artù, che è appena stato abbattuto. Anche se non abbiamo l'immagine del *verso* della carta precedente e non sappiamo se la giostra perdente del re vi fosse rappresentata o meno, l'immagine associa i due eventi e permette di ricostruirne la successione. La distribuzione delle figure sui due piani dell'immagine corrisponde a quella degli eventi su diversi piani temporali, all'ordine del racconto: il sovrano steso a terra su un fianco, personaggio statico, indica che l'evento precedente è concluso ma anche che ha una 'durata' e sfuma nell'evento successivo, che gli sta dietro e viene colto nel momento di massimo dinamismo

³⁴ È un motivo ben studiato soprattutto nelle sue articolazioni letterarie. Sulla tradizione italiana, cfr. Lagomarsini 2012 e, per un quadro di apertura indoeuropeistica, Barbieri 2017, 124-154 (cui si rinvia tanto per l'efficacia della sintesi che per l'ampiezza del percorso bibliografico).

della giostra. Un gioco di pareti trasparenti (noi che guardiamo Artù che guarda la giostra, il suo sguardo è la proiezione del nostro nell'immagine) separa diversi momenti della narrazione, mentre la scelta del *punctum temporis* e del punto di vista consentono di racchiudere nella raffigurazione anche l'estensione degli eventi nel tempo. Nell'opera più tarda dello stesso Maestro, Paris BNF n.a.f. 5243, il trattamento del motivo – prendiamo per esempio la realizzazione al f. 67r – oltre che meno potente, come ha notato Lino Leonardi³⁵ – sembrerebbe apparentemente più lineare (Fig. 9).

Lo scontro avviene in primo piano, gli effetti di profondità sono realizzati con minimi tocchi ambientali e anche la resa della temporalità sembra più vicina all'impostazione del *cliché* nei manoscritti genovesi (sul piano tecnico-figurativo, l'esecuzione è ovviamente incomparabile). Le cose non stanno tuttavia semplicemente così, dal momento che al Maestro basta infilzare in secondo piano il dettaglio realistico delle lance spezzate per conferire profondità temporale all'azione in svolgimento e sistemarla in una catena evenemenziale³⁶.

* * *

Molteni ha mostrato che i due capolavori del Maestro di Guiron possano essere comparati ad altri cinque testimoni arturiani che costituiscono altrettanti momenti cuspidali del nostro *corpus*: London BL Add. 12228, Paris BNF fr. 755 e 343, Venezia BNM Z12 e Z15, realizzati lungo l'arco del Trecento in luoghi apparentemente distanti: Lombardia, Veneto, Emilia e Napoli. Eppure hanno importanti affinità. Sul piano testuale, la tendenza a includere non florilegi o antologie ma lunghe *tranches* narrative e persino narrazioni tendenzialmente complete, come nel caso di London BL Add. 12228 (*Roman de Méliadus*), Venezia BNM Z15 (*Roman de Méliadus*) e Paris BNF fr. 343 (*Post-Vulgate Queste*). Le loro immagini si contraddistinguono per la brillantezza del colore, la lavorazione della superficie pittorica, la rinuncia all'incorniciatura, lo sfruttamento della doppia facciata per rappresentazioni di tipo 'panoramico' (talvolta con due o più sequenze successive in una stessa cornice ambientale): una narrazione continua, rappresentata in uno spazio naturale e architettonico, che scorre parallela alla storia³⁷. Nel considerare i modelli, dobbiamo anche tenere conto del fatto che la raffigurazione senza soluzione di continuità è oggetto di sperimentazione nella pittura parietale trecentesca, in cui talvolta i riquadri si estendono oltre gli angoli delle pareti (un esempio di soggetto cortese-cavalleresco, con motivi comuni ai nostri romanzi, è offerto dalle pitture di tema cavalleresco del castello di Arco, non lontano da Riva del Garda)³⁸. Lo spazio destinato all'illustrazione è variabile e in alcuni casi, in particolare nella raffigurazione di eventi collettivi come tornei e battaglie o scene di corte, la lunghezza delle colonne è inferiore e in alcuni casi proporzionalmente minima rispetto all'altezza dell'immagine. Ma l'aspetto più impressionante sta nel modo in cui la *mimesis* e l'individuazione dei personaggi e degli

³⁵ Cfr. Leonardi – Lagomarsini – Molteni – Morato 2014, p. 62.

³⁶ Devo questa bella osservazione a Roberto Tagliani.

³⁷ Cfr. Molteni 2020, pp. 175-262.

³⁸ Cfr. De Marchi 2013.

ambienti vengono determinate per rapporto ai contenuti della narrazione. Partiamo da una considerazione di Roberto Longhi sulla miniatura lombarda di quest'epoca:

sarà talvolta un'attività un po' troppo di serra e di studiolo, ma resta pur sorprendente come [...] i miniatori seduti ai loro deschi riservati nella direzione della biblioteca pavese, dopo appena qualche giretto nel brolo, nello «zoo» e nei canili di corte, sapessero scoprire tanto mondo e di così moderno. E non è pur detto che siano meno realisti se, prigionieri di quel loro ambiente nobilescio – l'unico ch'essi conoscano d'avvicino – lo ritraggono dappertutto: persino nei libri di preghiere dove Cristo e Pilato sono acconciati e azzimati alla moda cortigiana del 1370-80³⁹.

Indubbiamente le illustrazioni dei nostri romanzi ci mettono sotto gli occhi quello che i miniatori vedevano intorno a sé, oltre a quanto veniva loro dalla tradizione figurativa: architetture, vesti, atteggiamenti. Al contempo, in Paris BNF fr. 343, i personaggi, che in contesto silvestre indossano abiti e cimieri che li rendono riconoscibili, nelle scene di corte, quando una volta tolti gli elmi sono anche i volti a consentire l'identificazione, da una pagina all'altra ritornano con abiti diversi⁴⁰. Questi cambi di vestiario non hanno ovviamente alcuna valenza diegetica né mimetica, mentre assumono un'autonoma funzione ritmica interna al discorso pittorico. Tale autonomia dell'immagine di fatto provoca un diverso tipo di straniamento del mondo arturiano e una sorta di collisione dei ritmi, ritmo narrativo e ritmo pittorico per certi versi sono fuori fase e si sviluppano ciascuno per proprio conto. Semplificando un problema molto complesso, potremmo dire che in questi manoscritti l'illustrazione recupera i valori profondi della *mimesis* del mondo arturiano ma li recupera con mezzi nuovi, prima di tutto di tipo tecnico e formale, solo secondariamente imitandoli sul piano contenutistico o morale-valoriale. Li recupera cioè non tanto per mezzo di un sistema di equivalenze o una trasposizione di figure e contenuti (la transmedialità nel senso più ovvio), ma perché riesce a tenersi all'altezza estetica degli originali.

Un'ultima osservazione. La nostra citazione iniziale da *I cigni selvatici* di Andersen è stata brevemente commentata da Walter Benjamin in *Aussicht ins Kinderbuch*, uno dei frammenti più noti della sua vertiginosa riflessione su testo e immagine⁴¹. Benjamin si sofferma sul dettaglio così incantevole e delicato per cui i personaggi escono dal libro ma vi rientrano a ogni volta di pagina per non creare troppo disordine nelle figure. Anche in questo caso, è la doppia pagina a costituire l'unità temporale dell'evento di proiezione immaginaria – e anzi onirica, visto che principessa Elisa, la giovane protagonista, sta sognando. Secondo Benjamin, Andersen ha tuttavia solo intuito la vera prestazione del libro illustrato; la realtà infatti (Benjamin passa a lato del fatto che Andersen non rappresenta la realtà ma il sogno di Elisa) è che non sono le immagini ad andare verso il bambino che le guarda ma è piuttosto il bambino a sprofondarsi nella pagina, come un sommozzatore. A conclusione del percorso che abbiamo proposto, possiamo forse dire che, tanto nell'ideale che nella realtà dei lettori italiani, i personaggi dei romanzi in prosa già circolavano ampiamente negli ambienti cui i libri illustrati

³⁹ Cfr. Longhi 1973², pp. 136-137.

⁴⁰ Cfr. Molteni 2017, pp. 245-260.

⁴¹ Cfr. Benjamin 1972, p. 609.

erano destinati. E, proprio come in Andersen, dalla realtà extraletteraria le loro immagini dovevano rifluire dentro i libri, pagina dopo pagina, trasformate in modo mirabile e vivificate dalla grande arte del Trecento italiano.

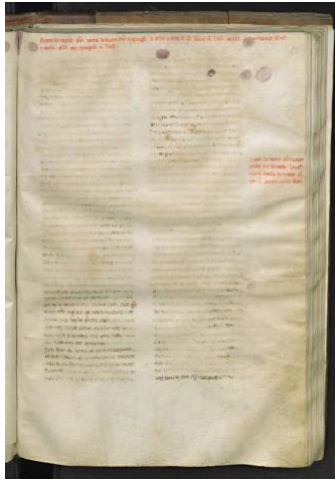


Fig. 1 – Firenze BML Plut. 89 inf. 61, f. 65r.

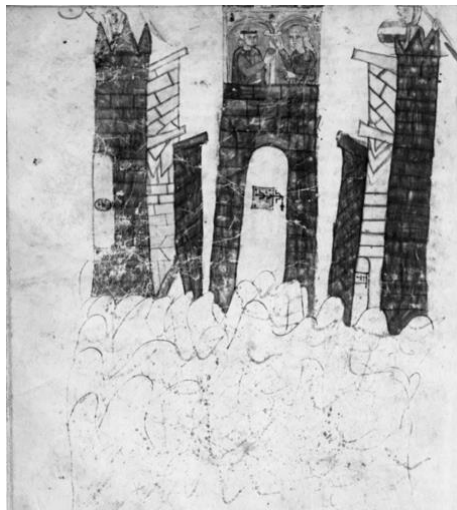


Fig. 2 – Paris BNF fr. 773, f. 51v.



Fig. 3 – Paris BNF fr. 760, f. 76v.

LE COPIE ITALIANE ILLUSTRATE DEI ROMANZI ARTURIANI IN PROSA



Fig. 4 – Paris BNF fr. 760, f. 77v.



Fig. 5 – Paris BNF fr. 760, f. 78r.



Figg. 6-7 – Paris BNF fr. 1463, ff. 59v e 60r.



Fig. 8 – Collezione privata, X (ex-Alexandrine de Rothschild).



Fig. 9 – Paris BNF n.a.f. 5243, f. 67r.

Bibliografia

I. Manoscritti

- | | |
|---|---|
| ex-Amsterdam BPH 1 | ex-Amsterdam, Bibliotheca Philosophica Hermetica, 1 |
| Brussel KBR 9246 | Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 9246 |
| Firenze BML Plut. 89 inf. 61 | Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 89 inf. 61 |
| London BL Add. 10293 | London, British Library, Additional 10293 |
| London BL Add. 12228 | London, British Library, Additional 12228 |
| Paris BNF n.a.f. 5243 | Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 5243 |
| Paris BNF n.a.f. 9603 | Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 9603 |
| Paris BNF fr. 105 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 105 |
| Paris BNF fr. 343 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 343 |
| Paris BNF fr. 354 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 354 |
| Paris BNF fr. 755 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 755 |
| Paris BNF fr. 760 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 760 |
| Paris BNF fr. 773 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 773 |
| Paris BNF fr. 1463 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1463 |
| Paris BNF fr. 16998 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 16998 |
| Venezia BNM Z12 | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z12 |
| Venezia BNM Z15 | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z15 |
| Collezione privata, X
(ex-Alexandrine de Rothschild) | Collezione privata, X (ex-Alexandrine de Rothschild) |

II. Opere

Lancelot en prose

Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle, édition critique avec introduction et notes par Alexandre Micha, 9 voll., Genève, Droz, 1978-1983 («Textes littéraires français», 247, 249, 262, 278, 283, 286, 288, 307, 315).

Philippe de Thaon, *Bestiaire*

Philippe de Thaon, *Bestiaire*, édité par Luigina Morini, Paris, Champion, 2018 («Les classiques français du Moyen Âge», 183).

Rustichello da Pisa, *Compilazione arturiana*

Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa, edizione critica, traduzione e commento a cura di Fabrizio Cigni, premessa di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Pisa, Cassa di Risparmio di Pisa, 1994.

Tristan en prose (V.I)

Le Roman de Tristan en prose (version du manuscrit fr. 757 de la Bibliothèque Nationale de Paris), publié sous la direction de Philippe Ménard, 5 voll., Paris, Champion, 1997-2007 («Les classiques français du Moyen Âge», 123, 133, 135, 144, 153).

Tristan en prose (V.II)

Le Roman de Tristan en prose, Publié sous la direction de Philippe Ménard, 9 voll. Genève, Droz, 1987-1997 («Textes littéraires français», 353, 387, 398, 408, 416, 437, 450, 462, 474).

III. Studi e strumenti

Antonelli 2013

Armando Antonelli, *La sezione francese della biblioteca degli Este nel XV secolo: sedimentazione, evoluzione e dispersione. Il caso dei romanzi arturiani*, in «TECA. Testimonianza Editoria Cultura Arte», 3 (2013), pp. 53-82.

Avril – Gousset 1984

Manuscrits enluminés d'origine italienne. II. XIII^e siècle, par François Avril et Marie-Thérèse Gousset, avec la collaboration de Claudia Rabel, Paris, Bibliothèque nationale, 1984.

Baker cds

Craig Baker, *Examinatio codicum descriptorum : observations préliminaires*, in *Pour une philologie analytique. Nouvelles approches à la micro-variance*, édité par Gabriele Giannini et Oreste Floquet, Paris, Garnier, in corso di stampa.

Barbieri 2017

Alvaro Barbieri, *Angeli sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Padova, Esedra, 2017.

Battaglia Ricci – Cigni 2010

Lucia Battaglia Ricci, Fabrizio Cigni, *Breve profilo della cultura a Pisa tra XII e XIII secolo. Testi e*

manoscritti della prosa a carattere letterario, in *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, a cura di Mariagiulia Burrese e Antonino Caleca, Pisa, Pacini, 2005 («Alle Origini dell'Arte Sacra in Occidente», 1), pp. 43-50.

Benjamin 1972

Walter Benjamin, *Aussicht ins Kinderbuch*, in *Gesammelte Schriften*. IV.2. Herausgegeben von Tillman Rexroth, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, pp. 609-615.

Bertolucci-Pizzorusso 2011²

Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Pour commencer à raconter le voyage. Le prologue du Devisement du Monde de Marco Polo* (2002), in *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, études recueillies par Emmanuele Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2002; poi in Ead., *Scritture di viaggio. Relazioni di viaggiatori ed altre testimonianze letterarie e documentarie*, Roma, Aracne, 2011, pp. 69-82 [da cui si cita].

Bertoni 1925-1926

Giulio Bertoni, *La Biblioteca di Borso d'Este*, in «Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino», 61 (1925-26), pp. 705-728.

Bucchi (et alii) 2009

Figura e racconto. Figure et récit. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'Antichità al primo Rinascimento. Narration littéraire et narration figurative en Italie de l'Antiquité à la première Renaissance. Atti del convegno di studi (Losanna, 25-26 novembre 2005), progetto e direzione di Marco Praloran e Serena Romano, a cura di Gabriele Bucchi, Ivan Foletti, Marco Praloran, Serena Romano, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009.

Canova 2019

Andrea Canova, *Perché si leggevano i romanzi cavallereschi (una breve guida)*, in «Schifanoia», 56-57 (2019), pp. 39-46.

Careri (et aliae) 2001

Album de manuscrits français du XIII^e siècle: mise en page et mise en texte, par Maria Careri, Françoise Fery-Hue, Françoise Gasparri, Geneviève Hasenohr, Gillette Labory, Sylvie Lefèvre, Anne Françoise Leurquin, Christine Ruby, Roma, Viella, 2001.

Chase 2010

Carol Chase, *La fabrication du cycle du Lancelot-Graal*, in «Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne», 61 (2010), pp. 261-280.

Cigni 2006

Fabrizio Cigni, *Copisti prigionieri (Genova, fine sec. XIII)*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni, Sergio Vatteroni, 2 voll., Pisa, Pacini, 2006, vol. I, pp. 425-39.

Cigni 2009

Fabrizio Cigni, *I testi della prosa letteraria e i contatti col francese e col latino. Considerazioni sui modelli*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*. Atti del Convegno (Pisa, 25-27

ottobre 2007), a cura di Lucia Battaglia Ricci e Roberta Cella, Roma, Aracne, 2009 («A08», 242), pp. 157-181.

Cigni 2010

Fabrizio Cigni, *Manuscripts en français, italien et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIII^e siècle: implications codicologiques, linguistiques et évolution des genres narratifs*, in *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours*. Proceedings of the 2006 Conference at the University of Wisconsin-Madison, edited by Christopher Kleinhenz and Keith Busby, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 187-217.

Da Rold 2020

Orietta Da Rold, *Paper in Medieval England. From Pulp to Fictions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020 («Cambridge Studies in Medieval Literature» 112).

Crescini 1921

Vincenzo Crescini, *Il bacio di Ginevra e il bacio di Paolo*, in «Studi Danteschi», 3 (1921), pp. 5-57.

Delcorno Branca 1990

Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1990 («Memoria del tempo», 11).

Delcorno Branca 2003

Daniela Delcorno Branca, *Le storie arturiane in Italia*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. II. *Medioevo volgare*, direttori Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro. III. *La ricezione del testo*, Roma, Salerno, 2003, pp. 385-403.

De Marchi 2013

Andrea De Marchi, *La percezione panottica delle camerae pictae profane di età gotica in Italia superiore*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, a cura di Serena Romano e Denise Zaru, Roma, Viella, 2013 («Études lausannoises d'histoire de l'art», 2, «Studi lombardi», «I libri di Viella. Arte»), pp. 437-464.

Fabbri 2012

Francesca Fabbri, *Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra interscambi, coesistenze e nuove prospettive*, in «Studi di storia dell'arte», 23 (2012), pp. 9-32.

Fabbri 2016

Francesca Fabbri, *I manoscritti pisano-genovesi nel contesto della miniatura ligure: qualche osservazione*, in «Francigena», 2 (2016), pp. 219-248.

Fabry-Tehranchi 2014

Irène Fabry-Tehranchi, *Texte et images des manuscrits du Merlin et de la Suite Vulgate (XIII^e-XV^e siècle). L'Estoire de Merlin ou les Premiers faits du roi Arthur*, Turnhout, Brepols, 2014 («Texte, Codex & Contexte», 18).

Hasenohr 1990

Geneviève Hasenohr, *La Prose*, in *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, sous la direction

de Henri-Jean Martin et Jean Vezin, Préface de Jacques Monfrin, Ouvrage publié avec le concours du Centre national des Lettres, Paris, Cercle de la Librairie-Promodis, 1990, pp. 265-271.

Lagomarsini 2012

Claudio Lagomarsini, *La tradizione compilativa della Suite Guiron tra Francia ed Italia: analisi dei duelli singolari*, in «Medioevo Romanzo», 36/1 (2012), pp. 98-127.

Lagomarsini 2018

Claudio Lagomarsini, *Il bacio di Ginevra*, in *Briciole di discorsi amorosi*. Scritti per Sara Natale & Simone Albonico offerti dagli amici fiorentini, Pisa, Il Campano, 2018, pp. 143-146.

Lefèvre 2018

Sylvie Lefèvre, *Le Bestiaire de Philippe de Thaon: ordre et mise en page «Itaque trifarie spargitur / Et allegorice subintelligitur»*, in «Medioevo Romanzo», 42/2 (2018), pp. 241-283.

Leonardi – Lagomarsini – Molteni – Morato 2014

Lino Leonardi, Claudio Lagomarsini, Ilaria Molteni, Nicola Morato, *Immagini di un testimone scomparso. Il manoscritto Rothschild (X) del Guiron le Courtois*, in *Narrazioni e strategie dell'illustrazione. Codici e romanzi cavallereschi nell'Italia del Nord (secc. XIV-XVI)*, a cura di Annalisa Izzo e Ilaria Molteni, Roma, Viella, 2014 («Études lausannoises d'histoire de l'art», 19, «Studi lombardi», 6, «I libri di Viella. Arte»), pp. 55-104 [trad. fr. in «Romania», 132/3-4 (2014), pp. 283-352].

Leonardi 2017

Lino Leonardi, *Stemmatics and the Old French Prose Arthurian Romance Editions*, in «Journal of the International Arthurian Society», 5/1 (2017), pp. 42-58.

Longhi 1973²

Roberto Longhi, *Aspetti dell'antica arte lombarda*, in «Paragone», 101 (1958), pp. 3-25; poi in Id., *Da Cimabue a Morandi*. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1973, pp. 124-53 [da cui si cita].

Löseth 1890

Eilert Löseth, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris, Bouillon, 1890; rist. Id., Genève, Slatkine, 1974.

Meneghetti 2009

Maria Luisa Meneghetti, *Modi della narrazione per figure nell'età della cavalleria*, in Bucchi (*et alii*) 2009, pp. 89-109.

Meneghetti 2015

Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015.

MFLCOF

Medieval Francophone Literary Culture Outside France, directed by Simon Gaunt, Jane Gilbert and

Bill Burgwinkle, King's College, London, <http://www.medievalfrancophone.ac.uk> [cons. 18. VIII. 2019].

Molteni 2014

Ilaria Molteni, *Appunti sulla circolazione delle prose arturiane in Italia settentrionale tra Due e Trecento: tradizioni illustrative e livelli di lettura*, in «Convivium», 1/1 (2014), pp. 164-175.

Molteni 2016

Ilaria Molteni, *Lo spazio del foglio. Sulla mise en page dei romanzi cavallereschi di origine italiana (XIII-XIV secolo)*, in «Convivium», 2 (2016), pp. 126-141.

Molteni 2020

Ilaria Molteni, *I romanzi arturiani in Italia. Tradizioni narrative, strategie delle immagini, geografia artistica*, Roma, Viella, 2020.

Morato 2017

Nicola Morato, recensione di [*The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, edited by Gloria Allaire and F. Regina Psaki, Cardiff, University of Wales Press, 2014; *The Arthur of the Iberians. The Arthurian Legends in the Spanish and Portuguese Worlds*, edited by David Hook, Cardiff, University of Wales Press, 2015], in «Revista de Literatura Medieval», 29 (2017), pp. 263-292.

Morato 2019

Nicola Morato, *Bellona furens. Immagine e tempo nelle scene di battaglia tra medioevo ed età moderna*, in «Letteratura cavalleresca italiana», 1 (2019), pp. 13-28.

Novati 1905²

Francesco Novati, *I codici francesi de' Gonzaga. Secondo nuovi documenti*, in «Romania», XIX, 74 (1890), pp. 161-200, poi in Id., *Attraverso il Medio Evo. Studi e ricerche*, Bari, Laterza, 1905, pp. 255-326 [da cui si cita].

Osio 1864

Luigi Osio, *Documenti diplomatici tratti dagli archivj milanesi*, I., Milano, Bernardoni, 1864.

Praloran – Morato 2007

Marco Praloran, Nicola Morato, *Nostalgia e fascinazione della letteratura cavalleresca*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa. II. Umanesimo ed educazione*, a cura di Gino Belloni e Riccardo Drusi, Costabissara, Fondazione Cassamarca-Angelo Colla, 2007, pp. 487-512.

Renzi 2007

Lorenzo Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» di Dante*, Bologna, il Mulino, 2007 («Intersezioni», 314).

Riquer 1985

Martí de Riquer, *Il romanzo in prosa e la diffusione della carta*, in *La critica del testo*, a cura di Alfredo Stussi, Bologna, il Mulino, 1985 («Problemi e prospettive. Serie di linguistica e critica letteraria», «Strumenti di filologia romanza») pp. 239-250 [ed. or., Id., *La novela en prosa y la difusión del papel*,

in *Orbis mediaevalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola à l'occasion de son 80° anniversaire*, édité par Georges Güntert, Marc-René Jung et Kurt Ringger, Bern, Francke, 1978, pp. 343-351].

Segre 2003

Cesare Segre, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003.

Stones 2017

Alison Stones, *Text and Image*, in *Tether – McFadyen 2017*, pp. 215-224.

Tether – McFadyen 2017

Handbook of Arthurian Romance. King Arthur's Court in Medieval European Literature, edited by Leah Tether and Johnny McFayden, in collaboration with Keith Busby and Ad Putter, Berlin-Boston, De Gruyter, 2017.

Tissoni Benvenuti 1987

Antonia Tissoni Benvenuti, *Il mondo cavalleresco e la corte estense*, in *I libri di «Orlando Innamorato»*, a cura di Riccardo Brusccoli, Modena, Panini, 1987, pp. 13-33.

Trachsler 2005

Richard Trachsler, *Le visage et la voix. L'auteur, le narrateur et l'enlumineur dans la littérature narrative médiévale*, in «Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthuriennne», 57 (2005), pp. 349-371.

Trachsler 2006

Richard Trachsler, *Rustichello, Rusticien e Rusta pisa. Chi ha scritto il romanzo arturiano?*, in «La traduzione è una forma». *Trasmissione e sopravvivenza dei testi romanzeschi medievali*. Atti del convegno di Bologna, 1-2 dicembre 2005, a cura di Giuseppina Brunetti e Gabriele Giannini [= «Quaderni di Filologia Romanza della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna», 19 (2006)], pp. 108-23.

Trachsler 2017

Richard Trachsler, *Orality, literacy and performativity of Arthurian texts*, in *Tether – McFadyen 2017*, pp. 273-291.

Zinelli 2015

Fabio Zinelli, *I codici francesi di Genova e Pisa: elementi per la definizione di una "scripta"*, in «Medioevo Romanzo», 39 (2015), pp. 82-127.

TEMI CAVALLERESCHI NELLA PRODUZIONE FIGURATIVA DI PIEMONTE E SAVOIA TRA XIII E XIV SECOLO. AGGIORNAMENTI

Simonetta Castronovo

simonetta.castronovo@fondazionetorinomusei.it

Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica di Torino

ABSTRACT

L'articolo si interroga sull'originaria presenza di codici miniati del XIII e XIV secolo con *chansons de geste* e romanzi cortesi, tanto nel territorio piemontese, che presso la biblioteca di Amedeo V di Savoia (1285-1323), cui viene ricondotto interrogativamente il *Roman de la Rose* Torino BN L. III. 23. Nella seconda parte si presentano alcuni cicli pittorici e rilievi scultorei medievali tra Piemonte e Savoia, caratterizzati da soggetti iconografici derivati dall'epica e dalla materia cavalleresca: tra questi il ciclo del "Girart de Vienne" nel castello di Cruet – per il quale si prendono in considerazione tutti i codici sopravvissuti di questo poema –, le pitture della Torre di Sant'Ambrogio di Torino e la colonna scolpita del Museo Civico di Susa.

The article dwells on the ancient presence of XIIIth and XIVth centuries illuminated manuscripts with *chansons de geste* and profane literature, both in the Piedmont area and in the library of Amedeo V count of Savoy (1285-1323), to which the author interrogatively attributes the *Roman de la Rose* Torino BN L. III. 22. In the second part of the text, the attention is drawn on some medieval mural paintings and sculptures in Piedmont and Savoy with secular iconography, specifically derived from epic and chivalrous manuscripts: such as the Girart de Vienne cycle in the Cruet castle – analysed taking into consideration all the surviving manuscripts containing this text –, the paintings in the Tower of Sant'Ambrogio near Turin and the sculpted column in the Museo Civico of Susa.

KEYWORDS

castelli savoiard/Savoy castles - Amedeo V conte di Savoia/Amedeo V count of Savoy - Roman de la Rose - Girart de Vienne - Pittura profana in Piemonte/Secular painting in Piedmont

1. La miniatura

1.1. La biblioteca dei conti di Savoia: fonti e sopravvivenze

Il primo accertamento da svolgere riguarda la biblioteca antica dei conti di Savoia (XIII e XIV secolo). Si cercherà in queste pagine di riprendere il filo del discorso avviato nel 2002¹, per tentare qualche aggiornamento sul fronte dei codici cavallereschi. Punto di partenza imprescindibile restano gli inventari dei castelli sabaudi redatti nel corso del XV secolo, che danno conto sia del nucleo di manoscritti confluito nella contea di Savoia durante il regno di Amedeo V e Maria di Brabante (1285-1323), sia di quelli acquisiti da Amedeo VI, Amedeo VII e Amedeo VIII².

¹ Cfr. Castronovo 2002 A, pp. 41-101.

² Cfr. Saroni 2004, Edmunds 1970-1972 e 1990.

L'inventario del castello di Porta Fibellona a Torino, steso il 24 agosto 1431 alla morte di Amedeo di Savoia, figlio primogenito del duca di Savoia e principe di Piemonte dal 1427, registra a questo proposito quattro libri interessanti: « ung livre en parchemin dou Romain de la Rose couvert d'une couverte roge faite à personage à deux fermeaux », una copia della *Chanson de Bertrand de Guesclin* e due codici « appelle Narbonne », quindi contenenti la chanson *Les Narbonnais*³. Un esemplare del *Roman de la Rose*, una copia della *Châtelaine de Vergy*, un romanzo di Christine de Pisan e un codice con i *Voyages en Orient* di Mandeville sono attestati nello stesso periodo nel castello di Stupinigi (inventario del 10 aprile 1432, relativo ai beni di Bona di Savoia, principessa d'Acaia e sorella di Amedeo VIII)⁴. Per questi manoscritti, registrati tra 1431 e 1432, si può ipotizzare una datazione al XIV secolo, ma certo è impossibile collocarla all'inizio o alla fine del secolo (eccetto che per il *Bertrand de Guesclin* di Cuvelier, un testo prodotto verso il 1380). Un altro gruppo di codici utili emerge dal ben più noto inventario del castello di Chambéry (1498), da cui risulta, notazione interessante, che i numerosissimi volumi erano conservati all'interno di quindici cofani, contenenti venti libri ciascuno all'incirca. Nel tentativo di riconoscere i manoscritti di età gotica si può provare a stringere il cerchio prendendo in considerazione solo i volumi « de parchemin » ed « escript à la main », ed in particolare quelli per i quali è specificato che la grafia è antica (« en lectre de forme vielle », oppure « en françois viel langaige »). Sono circa una quindicina: un *Roman de la Rose* decorato da « plusieurs histoires » (che sia Vayra che Edmunds propongono di identificare con il ms. Torino BN L. III 28)⁵. Seguono « un gros viel livre de parchemin, en françois de Picardie, escript à la main, en vers, traictant des douze pers de France, historié en aulcuns lieux d'or et d'azur... » (n. 14 in Vayra), un poema cavalleresco del ciclo carolingio; « ung aultre livre de parchemin viel escript à la main de lectre vielle tractant de la Table Ronde... » (n. 24 in Vayra), quindi un romanzo del ciclo *Lancelot-Graal*; « ung petit livre escript en parchemin et en françois historié d'or et d'azur et lectre de forme vielle, commençant en sa grosse lettre: Toutes gens désirent... » (n. 46 in Vayra), identificabile con un esemplare del *Bestiaire d'Amour* di Richard de Fournival (una copia dello stesso testo, ancora in pergamena, è descritta anche alla voce n. 108)⁶; « ung petit livre en parchemin en françois nomme Eneas, couvert des postz vielles » (n. 110 in Vayra), cioè un *Roman d'Eneas* con legatura lignea in cattivo stato; e ancora: « ung grant livre en parchemin escript à la main en lectre de forme vielle, nommé l'istoriaire de Meliadus, historié et illuminé d'or... » (n. 130 in Vayra), cioè il *Livre de roy Meliadus* di Rustichello da Pisa; due *Roman de Troie* (nn. 140 e 245 in

³ Cfr. Conta 1974-1975, vol. II, pp. CXC-CXCII. Tra i libri di Amedeo di Savoia compare anche una copia dei *Voyages en Orient* di Jean de Mandeville, *ibid.* L'inventario è presentato e discusso in Arnaldi di Balme – Castronovo 2006, p. 123. Ma andrà ricordato anche il «romanicium in pergameno historiatum» citato nell'inventario del 1401 relativo ai beni di Margherita di Beaujeu, vedova di Giacomo d'Acaia, trasferitasi a Lione nel 1367: in base alle sue disposizioni testamentarie, infatti, i suoi beni vennero riportati in Piemonte e destinati ai figli, Amedeo e Ludovico: Conta 1974-1975, vol. II, pp. I-XXVI; e Arnaldi di Balme – Castronovo 2006, pp. 115-116.

⁴ Cfr. Castronovo 2002 B, p. 231, poi Saroni 2004, p. 58 (che ipotizza che una parte dei 23 codici citati in questo inventario sia poi passata in eredità al convento francescano di Pinerolo).

⁵ Cfr. Vayra 1884, n. 8; Edmunds 1990, p. 204, con riferimento al castello di Vigone.

⁶ Mentre il n. 214 doveva essere del XV secolo per via della «lectre bastarde».

Vayra), di cui uno miniato, due *Roman d'Alexandre* (uno « en lectre vielle », n. 155 in Vayra; il secondo « en français viel langaige » e miniato, n. 286), e infine un codice con le *Voeux du Paon* di Jacques Longuyon (n. 292 in Vayra). Premessa la necessaria prudenza nell'attribuire al XIII-XIV secolo i codici appena elencati – come raccomanda sempre Alessandro Vitale Brovarone –, resta il ragionevole dubbio che alcuni di essi possano essere appartenuti in origine alla biblioteca di Amedeo V costituitasi entro il 1323, un sovrano, com'è stato ricostruito, in stretto contatto con le corti fiamminghe di Guy de Dampierre e Jean de Brabant, in cui questo tipo di testi epici e letterari era in gran voga⁷.

La lettura degli inventari di età moderna della biblioteca ducale (inventario di Giulio Torrini del 1659 e inventario di Filiberto Maria Machet del 1713) dà conto di diversi codici di materia cavalleresca, ma naturalmente l'importante parentesi del collezionismo di Carlo Emanuele I (1580-1630), sovrano particolarmente interessato ai manoscritti antichi e ai manufatti medievali (avori, smalti, oreficerie), può essere all'origine dell'arrivo nella Grande Galleria – che si sviluppava tra il castello e Palazzo Ducale e nelle cui Guardarobe si conservavano i libri preziosi del duca – di tanti manoscritti profani, com'è il caso, per esempio, del *Roman de la Rose* L. V. 35 (Torino BN) donato a Carlo Emanuele nel 1568⁸. Nel 1659 le *chansons de geste* e i romanzi risultano collocati nella X Guardaroba della Grande Galleria (con opere di Grammatica, Poesia, Comica), su scansie poste verso ponente e verso levante: complessivamente i volumi di questo settore repertoriati nell'inventario sono 1200, di cui una ventina contengono i testi letterari che qui interessano, privi però, nel documento in questione, di specificazioni che aiutino a risalire all'epoca di appartenenza⁹. Nel caso dell'inventario settecentesco di Machet, i testi cavallereschi sono censiti nella sezione « Livres d'Histoire Prophane MS, Romans Imprimez et MS et Quelques Livres de Politique MS ». Dato però che per molti di essi si specifica in elenco che sono manoscritti (“MS” accanto al titolo), potrebbe effettivamente trattarsi di opere realizzate nel XIII e XIV secolo, ma non è dato sapere se entrate nella biblioteca ducale negli anni di Carlo Emanuele I o nei secoli precedenti: se ne dà comunque conto in nota perché la catalogazione in corso dei fondi manoscritti della Biblioteca Nazionale di Torino coordinata da Alessandro Vitale Brovarone¹⁰, permetterà tra pochi anni di conoscere meglio i codici francesi di questo istituto ed eventualmente di stabilire – grazie ad *ex libris* o glosse o scritte sui fogli di guardia – quale sia la loro provenienza originaria, se dalla biblioteca medievale dei conti di Savoia, o da quella costituitasi nel Seicento¹¹.

⁷ Cfr. Castronovo 2002 A, pp. 41-45.

⁸ Cfr. Castronovo 2016, pp. 98-99.

⁹ Nella sezione 'Comica', prima scansia verso ponente, si trovavano: «Le premier volume de Lancelot», un «Beuve d'Antonne», «Ciron [Guiron] le Courtois», il «Livre du Chevalier errant», il «Liber Alexandri imperatoris», l'«Histoire du Roy Pontus», due esemplari del *Roman de la Rose*, «Le nouveau Tristan», l'«Histoire du St. Graal», «Merlin pr. volume», «Le segond livre de Lancelot»; nella stessa sezione, prima scansia verso levante: «Tristan le Chevalier». «Gaston de Fois De la chasse», «Le viel romant du Entremont», la «Destruction de Troye»: cfr. la trascrizione dell'inventario in Albenga 1990-1991, pp. 266-279.

¹⁰ Cfr. Vitale Brovarone 2007, pp. 109-259.

¹¹ Riporto di seguito i testi epici e i romanzi registrati nell'inventario Machet (1713): «Anonimi vita Alexandri Magni M.S. (n. 247), [...] Apollonio di Tiri Roman M.S. (n. 11), [...] Le Roy Artus Roman M.S. (n. 18), [...] Beufres D'Anthonne Roman (n. 97), [...] Le Chevalier deliberé Roman M.S. (n. 10), Le Chevalier de Madien

Obbiettivo della ricerca, che andrà sviluppata al di là di questo intervento, è capire se alcuni dei codici citati negli inventari, in particolare i volumi risalenti al XIII e XIV secolo, siano sopravvissuti. Oltre ai manoscritti indagati nel 2002, per i quali resta aperta l'ipotesi di un'originaria appartenenza alla biblioteca di Amedeo V – un *Roman de Cassidorus, d'Helkanus et Peliarmenus* (Torino BN L. III. 8, fig. 1), un *Roman de Merlin* (Torino BN L. III.12, fig. 2), il codice miscelaneo con *Vengeanche de Jésus-Christ par Vespasien, Chanson des Loherains, Roman d'Auberon, Chanson de Huon de Bordeaux* (Torino BN L. II. 14, fig. 3) e l'*Erec et Enide* (Paris BNF fr. 1376)¹² – ci sono altri due possibili candidati per la raccolta di libri di Amedeo V, entrambi conservati a Torino BN: il *Roman de la Rose* L. III 22 e il *Roman de la Rose* L. III. 28.

Il codice L. III. 22, come tutto il fondo francese, ha subito danni assai gravi durante l'incendio della biblioteca del 1904, che ridusse in frammenti centinaia di manoscritti. L'identificazione di questi frammenti e la ricomposizione della maggior parte dei codici si deve a Vitale Brovarone, le cui indicazioni furono seguite dai restauratori per mettere nella giusta sequenza i fogli sopravvissuti, attualmente conservati in carte sciolte in scatole di materiale non acido. Il manoscritto contiene due testi: il *Roman de la Rose* (cc. 6-144) e *Le Bestiaire d'Amour* di Richard de Fournival (cc. 146-160)¹³. La presenza di alcune note marginali in francese, in grafia seicentesca, relative alle miniature dei primi fogli – si tratta di iscrizioni che identificano i personaggi allegorici, alle carte 6v, 7 e 8 – attesta, come rilevato da Vitale Brovarone, che il codice era sicuramente già presente nella biblioteca ducale nel XVII secolo (fig. 4). Langlois per parte sua ritiene che esso potrebbe identificarsi con il «Roman de la Rose en parchemin», citato in un inventario dei beni del castello di Moncalieri (1479)¹⁴, e oggi si può forse andare oltre ipotizzando – dato lo stile delle miniature – che tale manoscritto fosse già nella biblioteca dei conti di Savoia all'inizio del Trecento. I due testi sono riccamente illustrati: il *Roman de la Rose* con 83 miniature e il *Bestiaire d'Amour* con 25. Anche i caratteri della decorazione confermano l'omogeneità dei due frammenti, già accertata a livello linguistico e paleografico:

Roman M.S. (n. 16), Le Chevalier Errant Roman M.S. (n. 17), Le Chevalier du Cigne, et Godefroy de Bouillon Roman en vers (n. 23), [...] Gyron Le Courtois Roman (n. 8), Gyron Le Courtois Roman M.S. (n. 111), [...] Hues de Bourdeaux Roman M.S. (n. 79), [...] Josephus de Antiquitatibus, et bello Judaïcis M.S. (n. 217), Josephi Antiquitates Judaïcae M.S. (n. 218, 220), Josephi Bellum Judaïcum MS (n. 219), [...] Kalidorus Roman M.S. (n. 80), [...] Lancelot du Lac Roman M.S. (n. 40), Lancelot du Lac Roman Tom 1 (n. 49), Tom 2 (n. 90), Tom 3 (n. 91), Lancelot du Lac Roman Part 1^{ère} (n. 92), Part 2^e (n. 93), Lancelot du Lac Roman Part 1^{ère} (n. 94), [...] Marques Roman M.S. (n. 86), [...] Meliadus de Leonois Roman (n. 5), Merlin Roman (n. 22), [...] Ogier le Danois Roman (n. 21), Ogier le Danois Roman en vers M.S. (n. 19), [...] La Rose Roman M.S. (n. 12, 25, 26, 27, 39), [...] Thibaud de Blois Roman en vers M.S. (n. 81), [...] Tristan de Leonois (n. 3), nouveau Tristan de Leonois (n. 4), Tristan de Leonois (n. 88)», Torino BN R. I. 5, cc. 653-668.

¹² Cfr. Castronovo 2002 A, pp. 46-48, 52-69 e 81-82.

¹³ Esso è descritto la prima volta da Pasini 1749, p. 465; poi Langlois 1910, pp. 188-190 e Vitale Brovarone 1980, pp. 393-401.

¹⁴ Cfr. Langlois 1910, p. 190: lo studioso riferisce anche di aver ravvisato sul foglio 146 – prima dell'incendio – la scritta «J. Darle» in grafia del XVI secolo.

le miniature sono cioè tutte di uguale tipologia e della stessa mano. Si tratta di tabelle rettangolari (in rari casi quadrate), di 50 x 30 mm. circa, inserite nel corpo di una delle due colonne in cui è impaginato il testo: con fondo a tappezzeria – cioè a minuti decori geometrici, quadrettati o a losanga – alternativamente blu con cornice rosa salmone o viceversa; in entrambi i casi le cornici a tempera sono racchiuse entro una seconda cornice in foglia d'oro con quattro *boutons* in oro agli angoli, che impreziosiscono ulteriormente la tabella (eredi dei medaglioni quadrilobati che si incontrano nella medesima posizione nei codici di lusso della stessa epoca, fig. 5). Le cornici blu e rosa salmone presentano al loro interno leggeri decori bianchi a pennellino (greche, linee serpeggianti, motivi a zig-zag). Il miniatore inoltre è stato attento a non inserire nella stessa pagina due miniature con fondo uguale, ma ne ha sempre accostate due di colori opposti. La gamma cromatica è limitata: oltre al blu e al rosa, troviamo l'arancio (per certe vesti e per il manto del dio Amore, fig. 6), il grigio (per la veste del poeta e per le architetture), il nero, il marrone chiaro (per il manto degli animali, fig. 7) e il verde (per le siepi del giardino e le chiome degli alberi: questi sono sempre 'a fungo', come in tanta miniatura e pittura gotica francese dell'epoca di Filippo il Bello, per esempio nel ciclo del castello di Cruet in Savoia del 1295-1315, figg. 8 e 9)¹⁵. La foglia d'oro è impiegata, ed è significativo, solo nei seguenti casi: per il fondo della miniatura d'apertura con il sogno di Guillaume de Lorris (fig. 10), per il fondo della miniatura più stupefacente e di maggiori dimensioni del codice: quella alla carta 10 verso (fig. 11), raffigurante la carola condotta da *Liesse*, allegoria della Gioia, con sedici figure maschili e femminili che si tengono per mano e sono disposte a raggiera, come in un rosone di vetrata¹⁶; e infine per la corona indossata dal dio Amore e per l'aureola di Cristo in trono (c. 120, fig. 12). Tutte le miniature seguono alla lettera il testo e presentano sempre una o due figure al massimo, più raramente tre, disposte frontali o di profilo in uno spazio bidimensionale. I volti e i corpi – nei pochi casi in questi si presentino svestiti (ad esempio nella c. 130 v.) – sono in pergamena risparmiata. Le fisionomie e le acconciature sono realizzate a pennino nero. Laddove il restauro è riuscito a distendere la pergamena e i volti risultano non aggrediti dal fuoco (con conseguente accartocciamento) e dall'acqua (con dilavamento del colore e del disegno), si leggono bene i caratteri stilistici del codice: e ciò vale in particolare per le carte 6 v. con *Invidia*, c. 22 con il poeta e il dio Amore e c. 86, con *Faux Semblant* e *Abstinence*, travestiti da monaco e beghina, che si presentano a *Malebouche* (figg. 13 e 14). La semplicità e staticità generale delle scene, le figure magre, con pose arcuate (ma mai eccessive), i palmi delle mani aperti verso l'esterno, le capigliature a onde e gli occhi a mandorla (che terminano a destra con una piccola linea che va all'ingiù, come un tratto di eyeliner), permettono confronti con i codici prodotti a Parigi alla fine del regno di san Luigi e nel decennio subito successivo (1270-1285); e in particolare con i manoscritti del cosiddetto "Cholet group" studiato da Robert Branner e con alcuni codici più tardi come

¹⁵ Cfr. Castronovo 2018 A, pp. 76-88.

¹⁶ Un tipo di raffigurazione assai rara: nei numerosi *Roman de la Rose* che ci sono pervenuti, infatti, nella scena della carola le figure non danzano in tondo ma in fila indiana, racchiuse quindi in una consueta miniatura di formato rettangolare (cfr. per esempio il ms. Paris BNF fr. 25526, del XIV secolo).

il *Méliacin* di Girart d'Amiens (Paris BNF fr. 1633)¹⁷. Confermano questa cronologia anche i panneggi: diritti e aderenti al corpo nella maggioranza dei casi; oppure, e vale soprattutto per il manto arancio del dio Amore, assai raffinati, a pieghe scavate e profonde, con ombre nei risvolti e bordi profilati di scuro (si veda soprattutto c. 76, fig. 15). Sembra presentare caratteri stilistici simili – ma qui lo stato conservativo è davvero pessimo purtroppo e nessun volto risulta leggibile – anche il *Roman de la Rose* Torino BN L. III 28, che Vayra proponeva di identificare con quello descritto nell'inventario di Chambéry del 1498 e Edmunds con il romanzo già nel castello di Vigone nel 1479¹⁸. Le poche miniature sopravvissute appartengono alla medesima tipologia di quelle in L. III 22, arricchite però, in almeno due casi, da fogliette e *vignettes* in foglia d'oro (fig. 16); sono inoltre presenti alcune piccole iniziali decorate, su fondo oro, caratterizzate da lunghe antenne blu e rosa salmone con decori bianchi a pennellino. Anche questo manoscritto può datarsi all'ultimo quarto del XIII secolo¹⁹.

1.2. Il territorio

Ma accanto alla biblioteca ducale, per comprendere la diffusione, tra Savoia e Piemonte, delle *chansons de geste* e dei romanzi profani scritti e miniati in Francia tra Due e Trecento, è necessario guardare anche al territorio. Si tratta cioè di individuare e censire i codici cavallereschi appartenuti nel Medioevo a famiglie aristocratiche della contea, o a vassalli dei principi d'Acaia, o ancora al patriziato urbano (mercanti, banchieri, uomini d'affari), i nuovi ceti emergenti che governavano le città. In questi anni molti studi hanno evidenziato, per esempio, che in centri come Asti tali ceti adottarono uno stile di vita, degli svaghi – come i ludi equestri –, delle letture e dei codici di comportamento che si richiamavano al mondo cortese e cavalleresco, che essi stessi avevano conosciuto in Francia e nell'area fiamminga attraverso la frequentazione delle fiere e delle corti nordiche²⁰. Lo attestano, com'è noto, i bei soffitti dipinti rinvenuti in due case private di Asti che nel Duecento appartenevano alla potente famiglia dei Roero; essi presentano figure di cavalieri, giostre e un ricco bestiario fantastico (1290-1300), certo derivati dalle miniature di codici profani. Dei *romans* sono peraltro attestati in alcuni testamenti trecenteschi di famiglie astigiane, verosimilmente riportati in Piemonte da chi rientrava dalle regioni franco settentrionali²¹. Da una parte sono state già avviate, da parte

¹⁷ Cfr. Branner 1977, pp. 130-132; per il *Méliacin*: cfr. Gaborit-Chopin – Gaborit 1998, pp. 266-267, scheda 174 (F. Avril).

¹⁸ Cfr. Vayra 1884, n. 8; Edmunds 1990, p. 244.

¹⁹ Inedito, segnalato solo da Pasini 1749, p. 463.

²⁰ Cfr. Bordone 1992, pp. 437-494, Bordone – Gnetti 2006, pp. 193-216 e più recentemente anche Del Bo 2011. Per Asti sono le fonti iconografiche ad attestare la pratica di giostre e tornei nel XIV secolo (oltre ai soffitti dipinti – su cui si veda la nota successiva –, anche una pietra cantonale con cavaliere torneante nel palazzo degli Spagnoli e una seconda con cavalieri che si affrontano dinanzi a una dama, oggi nella Cripta e Museo di Sant'Anastasio ma proveniente da un palazzo signorile della città: cfr. Gentile 2010, pp. 4-6). La studiosa sottolinea anche il significato politico del torneo per i patrizi cittadini, tanto ad Asti che a Chieri: la pratica della giostra – uno svago esemplato sull'attività militare propria dei signori e delle casate nobiliari – esprimeva infatti la loro fedeltà al principe (ivi, p. 6).

²¹ Cfr. Donato 1998, pp. 107-126 e 2000, pp. 4-11.

dei filologi romanzi, specifiche ricognizioni in biblioteche e fondi archivistici della regione al fine di individuare codici cavallereschi medievali. Il lavoro di censimento di Gabriella Pastore, per esempio, ha portato alla luce sia un frammento, con due miniature, del *Perceval* (Cuorné, Archivio Comunale), riutilizzato come coperta per un “registro di consegnamenti” del XVI secolo, afferente all’archivio storico del castello della famiglia Valperga (un edificio che peraltro presenta lacerti di affreschi profani di primo Quattrocento)²²; che un frammento del *Livre de Marques de Romme* (Chieri, Archivio Comunale), reimpiegato anch’esso come legatura di un registro (con segnatura Art 149. 01.389)²³. In parallelo, i controlli dei cataloghi delle grandi biblioteche europee – in primo luogo la BNF, dove sono confluiti, per svariate ragioni storiche, molti codici provenienti da Savoia, Piemonte, Lombardia e Liguria – può effettivamente portare ad utili scoperte: è il caso per esempio, del *Roman de la Rose* Paris BNF Roth. 2801 (fig. 17), un codice miniato prodotto a Parigi verso il 1340-50, ma giunto precocemente a Savigliano, in provincia di Cuneo, città prima sotto il governo dei principi d’Acaia, (dal 1320), poi degli Angiò. Esso infatti reca sul primo foglio di guardia, in grafia del XIV secolo, la seguente scritta di possesso: «Iste liber nominatus le Romans de la Rossa est mei, Astrusini, seu Manuelis Bote de Saviliano, comitis palatini»; quindi, sotto l’*Explicit* (fol. 158), un’iscrizione che specifica che è stato acquistato il 25 gennaio 1353 per 15 soldi «parisis» e che è composto di 36 capitoli «tous figurés de fins ymages»; e infine, sul foglio di guardia finale, sempre in grafia del XIV secolo, troviamo: «In nomine sancte et individue Trinitatis. Amen Emptus fuerit hic liber nuncupatus Romanus de Rossa, qui est Astrusini Bote, comitis palatani, et constilit franchos viginti»²⁴. Il codice apparteneva quindi ad un funzionario di alto rango, probabilmente al servizio degli Acaia, che l’aveva acquistato a Parigi pochi anni dopo la sua realizzazione. Un altro caso da ricordare è quello dell’*Historia Apolloni regis Tyri* (ancora Paris BNF lat. 8502), un codice della fine del XIII secolo prodotto in uno *scriptorium* di Genova, con iniziali a filigrane e un’unica miniatura. Esso è riconducibile a Beatrice di Tenda (1372-1418), figlia di Ruggero Cane, un condottiero originario di Casale Monferrato, con possedimenti terrieri in Liguria, attestato alla corte dei Marchesi del Monferrato e poi passato al servizio dei Visconti dal 1370. Il romanzo latino con la storia di Apollonio re di Tiro apparteneva probabilmente a Ruggero, che dovette lasciarlo in eredità alla figlia, la quale – andata a nozze nel 1412 con Filippo Maria Visconti –, lo fece poi confluire nella biblioteca del castello di Pavia²⁵.

²² Cfr. Pastore 2016, pp. 413-432. Il castello, fondato nel X o XI secolo, apparteneva nel Medioevo ai conti di Valperga, prima vassalli dei principi d’Acaia, poi dei duchi di Savoia. Della struttura più antica sopravvivono i resti di una torre, una cappella gotica ed alcuni ambienti con affreschi; questi raffigurano una teoria di cavalieri, contrassegnati dai relativi scudi poggiati ai loro piedi, che rendono omaggio ad un signore seduto su di un trono ligneo (lo stile ricorda le pitture di Giacomino d’Ivrea, attivo nel Canavese e in Valle d’Aosta all’inizio del Quattrocento). Agli edifici medievali venne addossata nel tardo Settecento una nuova costruzione, fatta realizzare dai Coardi di Carpeneto che avevano acquisito il castello Valperga: oggi tale villa neoclassica appartiene alla congregazione religiosa delle Figlie della Sapienza ed è adibita a casa di riposo.

²³ Cfr. Pastore 2018, pp. 483-494.

²⁴ Il codice è inedito e mi è stato gentilmente segnalato da François Avril (comunicazione scritta del 13 Maggio 2009). Una scheda descrittiva si trova sul sito *Arlima* /Archives de littérature du Moyen Âge: https://www.arlima.net/mss/france/paris/bibliotheque_nationale_de_france/rothschild/2801.html.

²⁵ Cfr. Avril (*et alii*) 1984, p. 41.

2. La pittura monumentale

Il secondo tema da trattare riguarda l'eco di questo tipo di codici miniati sui cicli figurativi realizzati in Savoia, Valle d'Aosta e Piemonte tra XIII e XIV secolo. Se non abbiamo testimonianza di casi di influenza diretta, vi sono però diversi esempi che documentano il radicamento di questa cultura (l'epica carolingia e l'etica cavalleresca), tanto nelle corti che nelle città. In linea generale si può affermare che i casi noti di cicli profani in castelli e caseforti del territorio attestano l'influenza di specifici testi letterari, presi a modello dal pittore; mentre nei centri cittadini o in certi piccoli borghi di queste regioni, troviamo testimonianze figurative generiche della cultura cavalleresca: cavalieri che giostrano, carole, combattimenti di cavalieri con leoni, draghi o creature mostruose, scene di assedio a città turrificate: un repertorio di scene ormai topiche, che non si riferiscono con precisione a nessuna *chanson de geste* o romanzo, ma che rievocano in senso lato il mondo descritto dall'epica e dalla letteratura francese del XII e XIII secolo.

2.1. Le corti

Non sono sopravvissuti i cicli pittorici commissionati da Amedeo V e dal figlio Aimone nei castelli di Bourget-le-Lac (campagne documentate nel 1291-92; poi 1296-1300; 1317-1319 e 1335), Chambéry (1300-1318; poi 1333-34), Evian (1315), Annecy (1335), Saint-Martin-le-Châtel nella Bresse (1336), Gentilly in Val-de-Marne (1316-1317), Rivoli (1306-1316; poi 1342)²⁶. L'unica eccezione è il castello di Chillon, con le pitture della "camera domini" di Jean de Grandson (1342-44), raffiguranti un serraglio di animali reali, esotici e fantastici su sfondo di verzura²⁷. I conti dell'Ostello e della Tesoreria che documentano i pagamenti ai pittori, purtroppo tacciono sui soggetti iconografici. Ma possiamo immaginare quali fossero le storie dipinte nei castelli comitali grazie a quei cicli emersi all'interno di caseforti e castelli della nobiltà locale, edifici cioè appartenenti a vassalli dei conti di Savoia, come quelli di Cruet o Quart²⁸. Com'è noto, il castello de La Rive a Cruet, in Savoia è una casaforte con dongione. Le pitture sono state rinvenute nel 1985, sulle pareti dell'antica aula dell'edificio posta al primo piano e poi tramezzata in epoca moderna. Dopo lo stacco e un primo restauro sono state donate dal proprietario del castello al Musée Savoisien di Chambéry che da allora le custodisce. Il ciclo, databile verso il 1295-1315, è stato oggetto di uno studio monografico da parte di Terence Le Deschault de Monredon²⁹, in cui viene evidenziata la derivazione delle pitture dal poema *Girart de Vienne*, redatto da Bertrand de Bar-sur-Aube verso il 1180 e appartenente al ciclo di *Garin de Monglane*. Un poema che narra le vicende di Girart, figlio del prode Garin de Monglane: dall'accoglienza alla corte di Carlo Magno – che gli assegnerà in feudo la città di Vienne, nel Delfinato – fino alla guerra e poi alla pace con quest'ultimo (figg. 18-21). Lo

²⁶ Cfr. Castronovo 2006, pp. 135-143.

²⁷ Cfr. Andenmatten – de Raemy 1990, pp. 197-198.

²⁸ Per il ciclo nel *donjon* del castello di Quart, sopra Aosta, si vedano Vallet 2018, pp. 60-73 e 2019. Si veda in questo volume Vallet, *infra*, pp. 183-229.

²⁹ Cfr. Le Deschault de Monredon 2013, pp. 107-116; poi 2015, pp. 141-152, 301; e 2018, pp. 14-23, 76.

stile è il cosiddetto gotico lineare, un linguaggio molto diffuso in area alpina nel XIII e XIV secolo: con figure delineate da contorno nero e spesso, gamma cromatica limitata, dominata da varie tonalità di ocra e stesa a campiture piatte, fondo bianco calce per le figure, assenza di chiaroscuro, architetture bidimensionali. Il quesito che resta ancora da chiarire riguardo a queste pitture è quello delle fonti iconografiche. A fronte di un ciclo così raro, di cui non esistono altre raffigurazioni in Europa – e che quindi non poteva certo esser noto al pittore o alla bottega che lo realizzò – bisogna domandarsi come abbia proceduto l'artista e quale modello abbia seguito. Si possono avanzare diverse ipotesi. Il ciclo potrebbe derivare direttamente da un manoscritto miniato contenente il *Girart de Vienne*, presente nella biblioteca dei signori de La Rive; oppure, più probabilmente, potrebbe essere copia di un ciclo pittorico di analogo soggetto presente in uno dei castelli di Amedeo V, visto e ammirato dai signori de la Rive in occasione di qualche udienza o banchetto, e che essi decisero di riprodurre nella loro dimora per emulare la ricchezza di quella del loro signore. Ma resta aperto in parte il quesito iniziale: come si era regolato il pittore al servizio di Amedeo V? Pur ipotizzando che il conte di Savoia possedesse tra i suoi libri una copia miniata del *Girart de Vienne*, non credo che il pittore abbia lavorato semplicemente riportando sulle pareti i soggetti delle miniature del manoscritto. La ricerca avviata sui codici sopravvissuti contenenti questo testo letterario (solo cinque, e tutti ciclici, più due frammenti), ha rivelato che si tratta di volumi dalla decorazione molto scarna, con solitamente una o al massimo tre miniature, che non darebbero ragione di un ciclo pittorico viceversa così ricco. Tre di questi codici si conservano a London BL (rispettivamente Royal 20 B XIX, denominato copia G da Wolfgang Van Emden, autore dell'edizione critica del testo del *Girart de Vienne*; Harley 1321, copia H; e Royal 20 D XI, copia B)³⁰. La copia G, che Van Emden data al XIII secolo, con 192 fogli, contiene il ciclo di Aimeri di Narbonne: il *Girart de Vienne* (cc. 1-39), si apre con una miniatura, l'unica di tutto il codice, che occupa la parte superiore della colonna di sinistra; essa raffigura Garin, la sua sposa e i loro quattro figli ed è accompagnata da una rubrica che recita “Ci comence la geste cun dit li escriz de Garin de Monglanne et des ses quatre fiz”³¹. La copia H, con 217 fogli, assegnata alla Francia settentrionale e al 1225-1275, contiene anch'essa il ciclo di Aimeri di Narbonne, aperto dal *Girart* (cc. 4-38v): manca però il primo foglio del primo quaternione, cioè l'inizio della *chanson* di Bertrand de Bar-sur-Aube, dove probabilmente – ipotizza Von Emden – era stata inserita una miniatura³². La copia B, datata al primo quarto del XIV secolo, contiene tutte le *chansons* del ciclo di Guillaume d'Orange, insieme al ciclo di Narbonne. Il *Girart de Vienne* occupa solo i fogli 41-63 verso, all'interno di un volume di 317 fogli. Si tratta di un manoscritto dalla grafia “piccardisante”, più illustrato degli altri due, con numerose iniziali a filigrane, iniziali

³⁰ Cfr. Vam Emden 1977.

³¹ Una scheda descrittiva in Vam Emden 1977, pp. XLI-XLII.

³² Per una presentazione del testo: cfr. Bertrand de Bar-sur-Aube, *Girart de Vienne*, pp. XLII-XLIV. Le tre miniature che illustrano le altre *chansons* del codice sono alle cc. 38 v., all'*incipit* della *chanson Aimeri de Narbonne* (Aimeri si inginocchia dinanzi a Carlo Magno), 121 (Aimeri partecipa ad un banchetto a Narbonne) e 176 (Guibert assiste Aimeri sul letto di morte): la prima delle tre è riprodotta in <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=3494&CollID=8&NStart=1321>.

decorate e ben 22 miniature, di cui una al foglio 1 particolarmente elaborata e scompartita in sei riquadri³³. Il *Girart* ne presenta tre: la prima in apertura (c. 41), con Garin e i suoi quattro figli; poi alla c. 53, con Olivier che esce a cavallo dalla città di Vienne – assediata da Carlo Magno – per andare ad incontrare l'imperatore, seduto sotto la sua tenda, accanto alla quale è raffigurato Roland con indosso l'armatura (“Coment oliviers conte son mesage/et comment la bataille fu prise entre lui et Rollant”); e alla c. 60, con Roland che tiene uno scudo e parla ad Aude, il cui capo sporge dalle mura merlate di Vienne. Altri due manoscritti noti sono alla BNF di Parigi. Il Paris BNF fr. 1448, con 342 fogli e databile verso il 1250, contiene il *Girart de Vienne*, il ciclo di Aimeri di Narbonne e quello di Guillaume d'Orange³⁴. La decorazione è costituita essenzialmente da iniziali blu e rosse con decoro a filigrane, ma vi sono alcune miniature: per il poema che qui interessa, una grande iniziale B (“Bone chançon...”) entro tabella rettangolare, contenente un personaggio che impugna una spada, probabilmente Garin de Monglane (c. 1); e un'iniziale C, ancora entro tabella, raffigurante l'ambasceria di Olivier alle porte di Vienne: Olivier dinnanzi a Carlo Magno, coronato e assiso sotto la sua tenda a padiglione, dietro a cui si scorge Roland (c. 23 v., fig. 22). Non presenta invece miniature, ma solo iniziali blu e rosse, il secondo manoscritto, Paris BNF fr. 1374, ancora del XIII secolo, sempre ciclico ma contenente – oltre al *Girart de Vienne* – testi letterari di diversa natura, come il *Cligés*, la *Prise de Jérusalem*, le *Roman de Violette* e il *Florimont*³⁵. In questo caso il dato interessante è la supposta produzione e provenienza dalla Francia meridionale, segno della presenza antica di questo testo letterario nell'area geografica di Vienne (antico Delfinato, oggi Isère). Van Emden infatti riporta la convinzione di diversi filologi riguardo ai caratteri linguistici “meridionali” del testo e segnala la presenza alla c. 123 di numerosi versi poetici che si riferiscono alla città di Vienne, realizzati a inchiostro a margine del testo, da una mano del XV o XVI secolo: versi già notati e trascritti dall'erudito Nicholas Chorier nel 1659, in un'opera di antiquaria dedicata alle antichità della città di Vienne, di origine gallo romana³⁶. Le altre due testimonianze note (Università di Saint Andrews, ms. PQ 1463.G78; e Bibliothèque Municipale di Vesoul/Haute-Saône), sono frammenti contenenti ciascuno un centinaio di versi, entrambi del XIII secolo e senza miniature, poi reimpiegati in epoca moderna come legatura di volumi a stampa del Cinquecento³⁷.

Tale ricognizione sui manoscritti sopravvissuti del *Girart de Vienne* sembra offrire due indicazioni utili. Da una parte la redazione dei codici che contengono questo testo è piuttosto antica e sembra assestarsi tra la metà del XIII e l'inizio del XIV secolo. Dall'altra, risulta evidente che non esisteva una tradizione iconografica dettagliata riguardo a questo poema. Le

³³ Per il ms. Royal 20 D XI: cfr. *Girart de Vienne*, pp. XLIV- XLVI. Un dettaglio della grande miniatura di apertura, con Garin che gioca a scacchi, è pubblicata sempre sul sito della British Library/Catalogue of Illuminated Manuscripts: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7477&CollID=16&NStart=200411>.

³⁴ Cfr. *Girart de Vienne*, pp. XLVI-XLVIII.

³⁵ Ivi, pp. XLVIII-L.

³⁶ Ivi, p. L.

³⁷ Ivi, pp. L-LI. Per il frammento di Vesoul, dato il carattere molto grossolano della grafia, lo studioso ipotizza che si possa trattare «d'un manuscrit de jongleur».

poche miniature censite sono poste in apertura – con la presentazione dei quattro protagonisti della vicenda (accanto a Garin de Monglane, i figli Girart, Milon, Hernaut de Beaulande e Renier) – oppure si riferiscono all’episodio che precede immediatamente il duello giudiziario tra Roland e Olivier fuori dalle mura di Vienne, cioè l’episodio risolutivo del conflitto tra Carlo Magno e il suo vassallo Girart, un duello che porterà poi alla pacificazione tra i due schieramenti e alla fine dell’assedio della città. Si tratta inoltre in tutti i casi, di miniature molto semplici e schematiche dal punto di vista stilistico, prive di dettagli descrittivi, numerosi invece nel ciclo del castello de la Rive a Cruet. Non è quindi possibile, con le testimonianze finora note, ritenere che il pittore abbia seguito l’apparato illustrativo di un codice. Una copia del *Girart de Vienne* doveva essere disponibile presso la biblioteca di Amedeo V, ma venne piuttosto impiegata da un personaggio dell’*entourage* del conte di Savoia, forse un funzionario colto della corte sabauda, come il tesoriere o il *magister hospicii*, che aveva letto il poema e che poté indicare all’artista nel dettaglio il programma iconografico, magari anche attraverso dei disegni: contenenti cioè la successione delle scene e il loro contenuto. Un procedimento che spiegherebbe anche i due errori del pittore di Cruet nell’ordine delle scene³⁸.

2.2. Città e borghi

Le testimonianze pittoriche profane che riguardano i centri cittadini – palazzi comunali in primo luogo, abitazioni private di famiglie legate al governo della città, palazzi vescovili o destinati agli abati – sono di diverso carattere rispetto a quelle rinvenute fino ad oggi nei castelli. Come anticipato più sopra, troviamo spesso in questi edifici scene di giostre, oppure combattimenti contro animali feroci, assedi, duelli tra cavalieri con lance o balestre, castelli, duelli giudiziari, armati a cavallo, senza che ci sia il riferimento diretto ad un determinato romanzo o ad una specifica *chanson de geste*. Queste scene sono sì derivate dalla materia cavalleresca, ma vengono riproposte nei luoghi del potere pubblico per il loro valore di *topoi*, perché servono di volta in volta a sottolineare i riferimenti culturali della nuova classe dirigente. A Novara, per esempio, venne eretto nel 1208-9 il complesso del Broletto, che comprendeva il Palazzo dell’Arengo, il Palazzo del Podestà, il Palazzo dei Paratici e il Palazzo della Refenderia, organizzati attorno ad un cortile, con tratti porticati. Il Palazzo dell’Arengo, sul lato est, è una fabbrica in cotto, con trifore entro ampie arcate a tutto sesto, rifiniture ad intonaco bianco tra i mattoni e parco uso della pietra, per le colonnine e i capitelli a motivi vegetali. Giovanni Donato, autore di un approfondito studio su questo complesso, ricollega tali caratteri di classicità gotica a certe architetture monastiche padane e ad altri Broletti dell’Italia settentrionale (Pavia, Bergamo, Milano)³⁹. Nella parte superiore della facciata del Palazzo dell’Arengo corre un fregio lungo una trentina di metri, con scene di vita cavalleresca slegate tra loro, separate da arbusti o motivi floreali, dipinte a colori accesi – anche perché fossero visibili dal basso – sull’intonaco bianco avorio. I cavalieri vestono cotte di maglia in ferro e camagli, caschi a nasale e portano spade e lunghi scudi ovali con terminazione a punta (fig. 23-25). Il fregio, databile intorno al 1230, non si può ricondurre ad una fonte letteraria specifica, ma riunisce

³⁸ Cfr. Le Deschault de Monredon 2018, pp. 21-22.

³⁹ Cfr. Donato 2011, pp. 39-61.

episodi “esemplari” ripresi dall’epica (i combattimenti contro i saraceni o contro animali feroci e mostri, i duelli giudiziari, gli assedi, scene erotiche, suonatori di viola e di flauto), che qui vogliono alludere, in modo generale, alle vicende della città di Novara (libero Comune dall’XI secolo, poi assoggettata dai Visconti nella prima metà del XIV secolo), essa stessa protagonista, con il proprio esercito comunale, di operazioni militari per difendere la sua autonomia. Un Comune i cui *milites* – che affiancavano il podestà nel governo del Comune – si ispiravano ancora per la propria condotta e i propri valori, ai cavalieri descritti nelle *chansons de geste*. È l’epica al servizio della politica, che ha lo scopo di esaltare i caratteri del nuovo Comune⁴⁰.

Un caso leggermente meno noto è quello della Torre di Sant’Ambrogio di Torino, un edificio originariamente addossato alle mura perimetrali del paese e che probabilmente ospitava nel Duecento la *camera domini Abbatis* – il borgo dipendeva infatti dal monastero benedettino di San Michele della Chiusa –, oppure il *brolio monasteri prope portam* (fig. 26, 27). Vera Favro, che per prima ha pubblicato e discusso il ciclo pittorico rinvenuto all’interno della torre, sottolinea infatti come nel Medioevo gli uffici amministrativi dell’abbazia si trovassero nel borgo di Sant’Ambrogio: qui sono documentati anche una *curia*, sede del tribunale e dell’amministrazione della giustizia; e un *castrum*, in cui risiedeva un castellano alle dipendenze del monastero⁴¹. I numerosi atti notarili riguardanti le proprietà di San Michele della Chiusa presi in considerazione dalla studiosa risultano redatti di volta in volta in uno di questi quattro luoghi. Oggi la torre è sede della Biblioteca Comunale e presenta purtroppo due tramezzi e una scala metallica che in parte occultano le pitture. La decorazione dell’aula al primo piano, che in origine doveva rivestire tutte e quattro le pareti, è sopravvissuta quasi esclusivamente sulla parete ovest (fig. 28)⁴². Essa, databile verso il 1250, presenta quattro registri, che si sviluppano in origine dal pavimento fino al soffitto della sala. Le raffigurazioni impiegano un numero limitato di tinte (rosso, oca, marrone, nero), sempre su fondo bianco. Il linguaggio è il gotico lineare, declinato qui in forme piuttosto grossolane. Il registro inferiore è costituito da un fregio geometrico a triangoli rossi e bianchi con spesso contorno nero (con un ingombro di 1,20 X 90 cm circa, fig. 29); all’incrocio dei triangoli stavano in origine dei tondi contenenti stemmi (ne è sopravvissuto uno soltanto in cui sembra di scorgere una croce bianca su campo rosso, quindi le armi sabaude): un modulo decorativo diffuso in area alpina e documentato,

⁴⁰ Ivi, pp. 46-49, in cui parla giustamente di “arte pubblica” a proposito del fregio del Palazzo dell’Arengo.

⁴¹ Cfr. Favro 2005, pp. 11-36 (e 11-20 per le funzioni originarie della torre).

⁴² Sopra questo strato pittorico esistevano almeno altri due livelli. Luca Patria riferisce infatti di un suo sopralluogo nella torre nel 1983, durante il quale ebbe modo di vedere «tracce di affreschi medievali di eccellente fattura tra cui un san Macario egiziano lambito da un cartiglio, facilmente collegabile all’incontro dei tre vivi e dei tre morti [...] e i brani interrotti di una scena di martirio» (Patria 1995, p. 97). Seguì un primo restauro a cura del laboratorio Nicola di Aramengo sotto la direzione di Claudio Bertolotto (Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici del Piemonte). Un secondo intervento di restauro risalirebbe al 1999 (Laboratorio Antonio Rava, Torino), cui ne seguì un terzo nel 2009 a cura del Laboratorio Mimesis di Torino: le foto relative a questo cantiere documentano la presenza nella torre di numerose iscrizioni in grafia gotica, sicuramente quattrocentesche, e di una decorazione a finti conchi blu e rossi alternati a stemmi, forse più antica (le foto mi sono state gentilmente messe a disposizione da Paolo Nesta nel 2010). Nulla rimane oggi né di quest’ultime, né delle pitture sacre viste da Patria.

sempre nel XIII secolo, anche nella decorazione della Casa dei Canonici di Susa, nel castello di Chianocco, nel castello di Theys nel Delfinato e nel Palazzo Arcivescovile di Vienne⁴³. Il secondo registro è altrettanto frammentario: su di un fondo bianco punteggiato di rosso e delimitato in alto da un fregio con elementi fogliacei rossi, si riconoscono alcuni animali in lotta tra loro (cavalli, capre, leoni, fig. 30), tutti rivolti a sinistra, verso l'ingresso della torre (posto a sud, dove ci sono anche tracce di un camino); nell'ultimo segmento del registro, verso nord, è sopravvissuta la parte inferiore di un armigero di cui si intravedono gambe e calzari rivestiti da una cotta di maglia in ferro, accanto alle zampe unghiate di un felino dalla pelliccia rossa, seguiti da un personaggio maschile (?) di profilo, che indossa una lunga veste a pieghe tubolari rigide, rese con tratto nero molto spesso (fig. 31). Il terzo registro è il meglio conservato. Esso è costituito da un loggiato che presentava in origine otto archi: questi sono neri, decorati da elementi fogliati rossi, le colonne a segmenti verticali neri e rossi, i capitelli – fogliati ed esuberanti – rossi e neri. Sotto gli archi stanno otto figure femminili (ne sono sopravvissute quattro, fig. 32, 33), frontali, con vesti lunghe e diritte di colore rosso, acconciature diverse, che si tengono per mano passando le mani, sembrerebbe, dietro alle colonne; una di esse porta il soggolo, un'altra i capelli sciolti sulle spalle. Chiude la decorazione un quarto registro, costituito da una banda nera entro cui si sviluppa un nastro prospettico rosso e bianco (fig. 34)⁴⁴. Se il motivo dei combattimenti con animali reali o fantastici discende dai velari romanici e si ritrova anche in altri edifici duecenteschi, come il Broletto di Novara, è per il momento senza confronti la raffigurazione del terzo registro. Un'iconografia che ha fatto pensare alle allegorie delle Virtù (ma solitamente accompagnate dai Vizi, qui assenti), ad una scena di danza, su modello delle carole illustrate nei *Roman de la Rose*, o ancora alle allegorie delle Arti Liberali. Questa al momento mi sembra l'ipotesi più probabile. Gli studi di Émile Mâle sottolineano la diffusione di questo tema nelle cattedrali gotiche francesi (sui portali e nelle vetrate) e mettono in evidenza come la presenza di questo soggetto debba legarsi all'attività, presso le cattedrali, di importanti scuole vescovili⁴⁵. Tenuto conto dell'importanza della biblioteca, dello *scriptorium* e della scuola interna all'abbazia di San Michele della Chiusa – quest'ultima attiva già dall'XI secolo e fino al 1293⁴⁶ –, un soggetto iconografico di questo tipo risulterebbe piuttosto consona per la “camera Abbatis”. Le figure femminili sarebbero così le allegorie delle sette Arti liberali (Grammatica, Retorica, Dialettica; Aritmetica, Geometria, Astronomia e Musica), con l'aggiunta della Filosofia, madre di tutte le scienze. L'assenza dei tradizionali attributi di queste figure (come il compasso, i campanelli, la férula

⁴³ Su Chianocco, cfr. Castronovo 2018 B, pp. 34-36; sugli altri cicli pittorici: Castronovo 2002, pp. 103-111; e Le Deschault de Monredon 2015, pp. 152-155, 320-321 (Theys), 155-158 e 321-322 (Vienne).

⁴⁴ Che la decorazione continuasse anche sulle altre pareti è testimoniato da alcuni lacerti ancora visibili: sulla parete nord una figura maschile di cui restano le gambe fasciate da una calzamaglia rossa (fig. 35); quindi, un personaggio con tunica rossa che impugna una spada (fig. 36). La parete presenta due finestre ad arco a tutto sesto profilato in cotto e impreziosito da un fregio nero dipinto sul muro, che sembra della stessa mano della restante decorazione; tali aperture sono quindi da ritenersi coeve alle pitture e poi tamponate successivamente. Sulla parete est restano frammenti della decorazione a triangoli del secondo registro, che quindi correva identica lungo tutta la sala.

⁴⁵ Cfr. Mâle 1898, pp. 157-197.

⁴⁶ Cfr. Segre Montel 1990, pp. 103-119.

e così via) e delle relative iscrizioni che le identificano, si potrebbe ascrivere alla generale semplicità e asciuttezza della composizione, o forse alle scarse conoscenze del pittore, che non sapeva quali fossero gli specifici attributi di ciascuna Arte.

3. La scultura

Sul fronte della scultura le testimonianze finora note sono ancora poche, ma confermano quanto documentato dalla pittura. Vi sono cioè sia casi di riprese dirette di episodi celebri di poemi o romanzi cortesi, sia rilievi con scene cavalleresche generiche. L'opera più antica (fine XII secolo), già nota ai filologi – in quanto oggetto di approfondimento da parte di Giuliano Gasca Queirazza nel 1973 –, è un architrave in serpentino scolpito con l'episodio, tratto dalla *Chanson de Roland*, relativo al sogno premonitore di Carlo Magno dopo la disfatta di Roncisvalle. Ritrovato in frammenti, nel dopoguerra, nel cortile di Palazzo Silva a Domodossola, proviene dall'antica Collegiata dei santi Gervasio e Protasio di Domodossola demolita nel XV secolo ed è oggi murato all'interno della chiesa parrocchiale settecentesca⁴⁷. Vale la pena di segnalarlo in questa occasione perché può ricollegarsi a quanto discusso nella giornata di studi da Irene Quadri, a proposito della presenza di rilievi cavallereschi in ambito ecclesiastico, in particolare in alcune chiese dell'Italia settentrionale come San Zeno a Verona, il Duomo di Modena e la cattedrale di San Donnino a Fidenza⁴⁸.

Spostandosi entro i confini storici della contea di Savoia si può ipotizzare che la circolazione in quest'area di manoscritti profani, ed in particolare di quelli del ciclo del *Lancelot en prose*, possa essere all'origine della scena scolpita su una delle chiavi di volta delle gallerie del chiostro dell'abbazia di Abondance, in Alta Savoia (un ciclo di cui uno studio recente propone una datazione al primo quarto del XIV secolo): si tratta di due amanti raffigurati nell'atto di baciarsi, forse evocazione del bacio di Lancillotto e Ginevra, o forse semplice scena cortese derivata da quelle intagliate sugli assai diffusi oggetti da *toilette* in avorio⁴⁹. Secondo Alessandra Gerber le sculture di Abondance possono essere messe a confronto con altri cicli scolpiti di primo Trecento presenti in alcuni chiostri della Francia settentrionale: cicli in cui si incontrano personaggi singoli o episodi tratti dai romanzi cortesi, segno del grande influsso della letteratura dell'epoca sull'iconografia delle sculture dei monasteri, un fenomeno di 'laicizzazione', dopo la fase aniconica che aveva caratterizzato il decoro scolpito delle abbazie nel corso del XIII secolo. Un altro caso apparentato a questo è quello della formella di terracotta, lavorata a stampo e invetriata, raffigurante l'episodio di Tristano e Isotta sotto l'albero – qui sostituito da un'incorniciatura architettonica – in cui si nasconde re Marco (fig. 37). Si tratta di una testimonianza particolarmente significativa perché venne rinvenuta nel 1898 durante gli scavi

⁴⁷ Cfr. Gasca Queirazza 1974, pp. 205-219. Sui restauri ottocenteschi di Palazzo Silva: Kannés 1997, pp. 175-185.

⁴⁸ Si rimanda al contributo di Irene Quadri in questo stesso volume, *infra*, pp. 231-259.

⁴⁹ Cfr. Gerber 2007, pp. 243-258. Le altre chiavi di volta trecentesche sopravvissute – quattordici su venticinque – raffigurano i lavori dei Mesi e i segni dello Zodiaco. Invece le mensole presentano busti maschili (uno di essi identificato come *jongleur*), scene profane e grandi foglie accartocciate.

nel castello di Chillon (nel Vaud), dove rivestiva originariamente una stufa: le fonti documentano infatti la realizzazione di due stufe per il castello intorno al 1340, una per la camera di Aimone conte di Savoia, l'altra per l'abitazione del castellano⁵⁰. In questo caso si può ipotizzare la presenza di una copia del *Tristan* di Béroutl nella biblioteca dei conti, sia immaginare che ad una data come il 1350 la leggenda di Tristano e Isotta, ed in particolare l'episodio dell'incontro vicino alla fontana, fosse talmente nota negli ambienti aristocratici e borghesi, da indurre l'artista autore della matrice alla base di questa formella, ad inserire tale scena – pur slegata dal contesto narrativo di appartenenza – all'interno del decoro tutto profano della stufa di Chillon.

L'opera che presento per ultima è una scultura della prima metà del XV secolo. Si tratta di un frammento di colonna istoriata oggi conservata nel Museo Civico di Susa, ma rinvenuta nel 1861 in un pozzo di Avigliana, in Valle di Susa, insieme a resti di armi e armature e tritumi metallici (fig. 38): la prossimità del pozzo con il Castello di Avigliana – oggi in rovina –, costruito nell'XI secolo ma adibito dai conti di Savoia a funzioni residenziali solo nel Basso Medioevo (fine XIII secolo), permette di ipotizzare che la colonna provenga da questo edificio⁵¹. Essa, in calcare (in origine bianco, oggi virato al giallo chiaro), è lavorata in modo da simulare un tronco di quercia, con foglie e ghiande che si attorcigliano sul fusto. Presenta su un lato una volpe con saio francescano, in piedi su un pulpito con trafori gotici, che tiene una predica ad un uditorio composto da un gallo, una gallina, un'anitra e un'oca. Dal muso del predicatore esce un cartiglio con l'iscrizione « ite ad vineam meam », che Gasca Queirazza ha ricollegato alla parabola evangelica dei vignaiuoli (Matteo, 20, 4 e 7: in cui il padrone invita i contadini ad andare a lavorare nella sua vigna, pagando poi gli ultimi come i primi)⁵². Sugli altri lati sono scolpite quattro grosse testa barbute, con folti baffi all'ingiù e fasciate entro cappucci da cui fuoriescono larghe foglie di quercia, in due casi con ghiande. Stretto tra due di queste teste, nella parte superiore della colonna, è raffigurato un piccolo cane che addenta un oggetto (forse una fiaccola, con allusione – ipotizza Gasca – alla fiaccola apparsa in sogno alla madre di san Domenico, e quindi all'ordine dei Domenicani). Un altro cartiglio fascia la parte inferiore della colonna e pare di leggersi « s. aimo » oppure « anno », seguito da un tralcio vegetale attorcigliato su sé stesso. La volpe che veste il saio francescano è certo ispirata al *Roman de Renart* o al *Couronnement de Renart*: con la volpe che per riuscire nelle sue furfanterie veste abiti religiosi per non farsi riconoscere dalle sue prede. Una scelta iconografica che forse voleva alludere alla polemica dell'ordine secolare contro quello mendicante nello specifico contesto di Avigliana nel 1430 circa⁵³, o più in generale alla polemica anche laica verso gli abusi del clero. Ma interessa qui l'impiego di una fonte letteraria specifica, assai diffusa nel

⁵⁰ La formella, oggi conservata nel Musée cantonal d'archéologie et d'histoire de Lausanne (inv. PM/4186), è pubblicata in Kulling 2010: 96-97, e in Castronovo 2018 A, p. 98 (scheda di C. Huguenin). Essa andrà quindi considerata insieme alle altre testimonianze figurative della fortuna di questa leggenda, recentemente indagate da Maria Luisa Meneghetti.

⁵¹ Sugli scavi condotti nell'area del castello di Avigliana: Micheletto – Cerrato 1991, pp. 211-213.

⁵² Cfr. Romano 1977, pp. 90-92 (scheda di G. Gasca Queirazza).

⁵³ Luca Patria ha ricostruito gli aspri contrasti esistenti ad Avigliana all'inizio del XV secolo tra i frati Umiliati del convento della Trinità (fondato nel 1356 su iniziativa di Amedeo VI di Savoia) e i canonici della chiesa

Medioevo in tutta l'Europa occidentale, Italia settentrionale compresa, e certo nota al committente⁵⁴: una fonte utilizzata spesso nell'arte medievale, per esempio nelle misericordie di diversi cori lignei di area franco-svizzera, come quelli di Saint-Cloud nello Jura (XV secolo) e della cattedrale di Losanna (1509), oltre che nelle *drôleries* della miniatura gotica, in particolare francese ed inglese, già dal Duecento. Riguardo all'originaria funzione della colonna – la quale sicuramente continuava verso il basso con altri rocchi, poiché presenta nella parte inferiore foglie di quercia spezzate a metà –, si può ipotizzare che provenisse da una fontana o da un porticato esterno. Ricerche recenti hanno evidenziato la presenza di un “palacium”, dove venivano redatti atti giuridici, all'interno della cinta muraria del castello di Avigliana⁵⁵, ed anche quest'ultimo potrebbe essere un possibile luogo di provenienza della colonna, in quanto spazio pubblico, visibile anche a chi non risiedeva nel castello. È interessante, inoltre, che la fortuna piemontese di questo particolare soggetto iconografico tratto dal *Roman de Renart* – la volpe travestita da frate –, conti diverse altre testimonianze, soprattutto in area cuneese e tutte ricordate da Giovanni Donato, come il capitello della loggia del sale di Paganino del Pozzo a Cuneo (1430-1440)⁵⁶, oggi purtroppo in pessimo stato di conservazione (fig. 39).

Mettendo quindi insieme tutte le notizie raccolte, che certo ancora non compongono un quadro organico, si può rilevare che in età medievale la letteratura cavalleresca fosse diffusa tra Piemonte e Savoia su più livelli. Non solo presso le corti e le città, ma anche in ambito ecclesiastico, come documentano l'architrave di Domodossola e la scultura di Abondance. A questo proposito, un ultimo esempio significativo proviene dall'ambito monastico e riguarda la celebre abbazia di Novalesa in Val di Susa. Qui un inventario del 1502 registra, tra i reliquiari conservati in chiesa, anche “una capsula nemoris depicta in qua erat brachium unum in carne et ossibus ex 12 paribus Franciae, cuius nomen ut dicitur est Gothefredus, involutum una petia alba...”; cioè il braccio reliquiario del nobile Gaiferus o Gaufridus, che secondo la *Chanson de Roland* morì con Orlando a Roncisvalle combattendo contro gli infedeli⁵⁷. La presenza a Novalesa del braccio reliquiario quattrocentesco di un cavaliere vassallo di Carlo Magno, Gaufridus – un personaggio pienamente letterario – costituisce così un'ulteriore testimonianza del radicamento della cultura epica nella società medievale piemontese.

parrocchiale di San Giovanni, culminati con un atto di citazione, da parte del curato Jean Bacon il 31 agosto 1427 al palazzo delle cause apostoliche, contro fra' Ruffino de' Balduinis d'Alessandria, prevosto del convento degli Umiliati; questi ultimi erano infatti accusati di essersi avocati tutta una serie di prerogative parrocchiali, come l'esercizio della confessione, la riscossione di legati funerari, la benedizione e distribuzione dei ramoscelli d'ulivo per la processione della domenica delle Palme: funzioni che comportavano un introito di denaro che sarebbe così venuto a mancare ai canonici, che ne esigevano quindi la restituzione. All'interno di questo particolare contesto, la colonna andrebbe considerata, secondo lo studioso, come un manufatto commissionato dai canonici per screditare i frati: Patria 2011, pp. 110-115.

⁵⁴ Sulla diffusione del *Roman de Renart* in Italia: Vitale Brovarone cds che prende anche in considerazione la colonna di Avigliana.

⁵⁵ Si fa qui riferimento al contenuto di una conferenza di Enrico Lusso (Università degli Studi di Torino e Istituto Italiano dei Castelli), dal titolo *Gli spazi residenziali dei castelli subalpini nel Basso Medioevo* (Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 9. XI. 2019).

⁵⁶ Cfr. Pagella (*et alii*) 2006, pp. 72-73 (scheda di G. Donato).

⁵⁷ Cfr. Gentile 1979, pp. 86-88, il quale sottolinea giustamente che nel Medioevo i cavalieri franchi caduti in battaglia per mano degli infedeli erano equiparati dalla Chiesa a martiri della fede.



Fig. 1 – Maestro del Salterio Bute (Fiandre), *Novella del conte di Bretagne*, 1270-1280. Da un *Roman de Cassidorus, d'Helkanus et Peliarmenus*. Torino BN L. III. 8, blocco 5/c, c. 11v



Fig. 2 – Bottega del Maître d'Alexandre (Arras), *Artù insegue Rion re d'Irlanda*, 1290-1300.
Da un *Roman de Merlin*. Torino BN L. III. 12, c. 52



Fig. 3 – Maître de la Vie de Sainte Benoîte d'Origny e miniatore piccardo, *Vespasiano invia il senescalco Guy in Terrasanta alla ricerca della reliquia della Veronica*. Da una *Vengeanche de Jésus-Christ par Vespasien*, *Chanson des Loherens*, *Roman d'Auberon*, *Chanson de Huon de Bordeaux* [...], 1311. Torino BN L. II. 14, vol. I, c. 79



Fig. 4 – Miniatore parigino, *Felonie, Vilanie e Covoitise*, 1270-1285.
Da un *Roman de la Rose*. Torino BN L. III. 22, c. 6

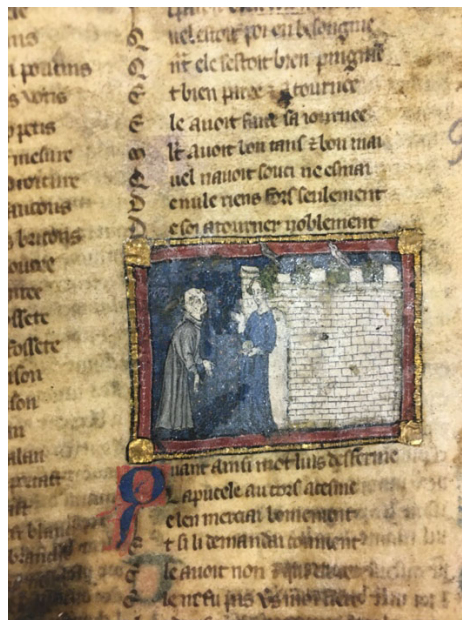


Fig. 5 – Miniatore parigino, *Il poeta accolto nel giardino*, 1270-1285.
Da un *Roman de la Rose*. Torino BN L. III. 22, c. 9



Fig. 6 – Miniatore parigino, *Incontro tra il poeta e il dio Amore*, 1270-1285.
Da un *Roman de la Rose*. Torino BN L. III. 22, c. 22



Fig. 7 – Miniatore parigino, *Figure di animali: asino, cane e grillo*, 1270-1285.
Da un *Bestiaire d'Amour*. Torino BN L. III. 22, c. 146



Fig. 8 – Miniatore parigino, *Il poeta all'interno del giardino*, 1270-1285.
Da un *Roman de la Rose*. Torino BN L. III. 22, c. 9



Fig. 9 – Miniature parigino, *Bel Accueil coglie una rosa per il poeta*, 1270-1285.
Da un *Roman de la Rose*. Torino BN L. III. 22, c. 24.



Fig. 10 – Miniature parigino, *Sogno di Guillaume de Lorris*, 1270-1285.
Da un *Roman de la Rose*. Torino BN L. III. 22, c. 5



Fig. 11 – Miniatore parigino, *La carola condotta da "Liesse"*, 1270-1285.
Da un *Roman de la Rose*. Torino BN L. III. 22, c. 10 v.



Fig. 12 – Miniatore parigino, *Cristo in trono con globo terrestre*, 1270-1285.
Da un *Roman de la Rose*. Torino BN L. III. 22, c. 120



Fig. 13 – Miniatore parigino, *Il dio Amore con un frate*, 1270-1285.
Da un *Roman de la Rose*. Torino BN L. III. 22, c. 84



Fig. 14 – Miniatore parigino, “Faux Semblant” e “Abstinence”, travestiti da frate e da monaca, si presentano a “Malebouche”, 1270-1285. Da un *Roman de la Rose*. Torino BN L. III. 22, c. 86



Fig. 15 – Miniatore parigino, *Il dio Amore*, 1270-1285. Da un *Roman de la Rose*. Torino BN L. III. 22, c. 76



Fig. 16 – Miniature parigino, *Il sogno di Guillaume de Lorris*, 1270-1285.
Da un *Roman de la Rose*. Torino BN L. III. 28, c. 1



Fig. 17 – Miniatore parigino, *Incipit di un Roman de la Rose*, 1340-1350.
Da un *Roman de la Rose*. Parigi, BNF, ms. Rothschild 2801, fol. 1



Fig. 18 – Pittore savoiaro, *Carlo Magno a caccia nella foresta con alcuni vassalli*, 1300-1315. Dal ciclo pittorico del castello di Cruet. Chambéry, Musée Savoisien - Département de la Savoie.



Fig. 19 – Pittore savoiaro, *Prima notte di nozze di Carlo Magno e della nuova regina: Girart, circondato da molti cortigiani, si inginocchia per baciare la gamba di Carlo*, 1300-1315. Dal ciclo pittorico del castello di Cruet (Savoia). Chambéry, Musée Savoisien - Département de la Savoie



Fig. 20 – Pittore savoiaro, *Carlo Magno e le sue truppe assediano la città di Vienne*, 1300-1315. Dal ciclo pittorico del castello di Cruet (Savoia). Chambéry, Musée Savoisien - Département de la Savoie



Fig. 21 – Pittore savoiaro, *Girart sosta nell'abbazia di Cluny (particolare)*, 1300-1315. Dal ciclo pittorico del castello di Cruet (Savoia). Chambéry, Musée Savoisien - Département de la Savoie

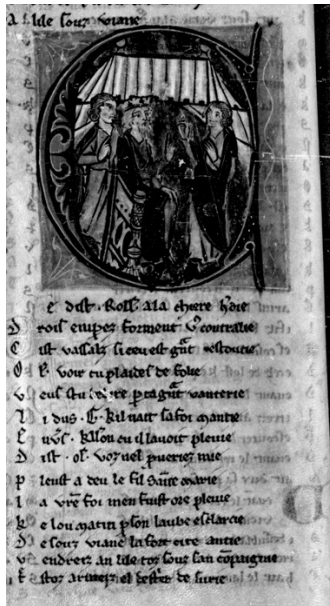


Fig. 22 – Miniatore franco settentrionale, *Olivier incontra Carlo Magno fuori dalle mura di Vienne*, 1250 ca.
Da un codice miscellaneo con il *Girart de Vienne*. Parigi, BNF, ms. fr. 1448, c. 23 v



Fig. 23 – *Il Palazzo dell'Arengo di Novara*, 1208-1209



Fig. 24 – Pittore piemontese, *Figure di cavalieri*, 1230 ca. Dal fregio sulla facciata del Palazzo dell'Arengo di Novara



Fig. 25 – Pittore piemontese, *Un uomo combatte contro un cinghiale*, 1230 ca. Dal fregio sulla facciata del Palazzo dell'Arengo di Novara



Figg. 26 e 27 – Torre di Sant'Ambrogio di Torino, XIII secolo



Fig. 28 – Decorazione pittorica sulla parete ovest dell'aula al primo piano, 1250 ca.
Torre di Sant'Ambrogio di Torino



Fig. 29 – Fregio geometrico rosso e nero (particolare della parete ovest), 1250 ca.
Torre di Sant'Ambrogio di Torino



Fig. 30 – *Un leone aggredisce un cavallo o cane* (particolare della parete ovest), 1250 ca.
Torre di Sant'Ambrogio di Torino



Fig. 31 – *Un armigero, un leone e una figura maschile* (particolare della parete ovest), 1250 ca.
Torre di Sant'Ambrogio di Torino



Figg. 32 e 33 – *Figure femminili sotto un loggiato* (particolare della parete ovest), 1250 ca.
Torre di Sant'Ambrogio di Torino



Fig. 34 – *Nastro prospettico a coronamento dell'architettura* (particolare della parete ovest), 1250 ca.
Torre di Sant'Ambrogio di Torino



Fig. 35 – *Figura maschile con calzamaglia rossa* (particolare della parete nord), 1250 ca.
Torre di Sant'Ambrogio di Torino.



Fig. 36 – *Personaggio con spada* (particolare della parete nord), 1250 ca. Torre di Sant'Ambrogio di Torino



Fig. 37 – Atelier di Ginevra (?), *Formella di stufa con Tristano e Isotta*, 1350 ca. Dal castello di Chillon (Losanna). Losanna, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire de Lausanne (inv. PM/4186)



Fig. 38 – *Colonna istoriata con scena dal Roman de Renart*, prima metà del XV secolo. Susa, Museo Civico



Fig. 39 – *Capitello con scena dal Roman de Renart*, 1430-1440. Cuneo, Loggia del Sale

Bibliografia

I. Manoscritti

Cuornè AS 9	Cuornè, Archivio Storico del Castello di Valperga, carton n° 9
London BL Harley 1321	London, British Library, Harley 1321
London BL Royal 20 B XIX	London, British Library, Royal 20 B XIX
London BL Royal 20 D XI	London, British Library, 20 D XI
Paris BNF fr. 1374	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1374
Paris BNF fr. 1376	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1376
Paris BNF fr. 1448	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1448
Girart d'Amiens, <i>Méliacin</i>	Paris Bibliothèque nationale de France, fr. 1633
Paris BNF fr. 25526	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 25526
Paris BNF lat. 8502	Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 8502
Paris BNF Roth. 2801	Paris, Bibliothèque nationale de France, Roth. 2801
Torino BN L. II. 14	Torino, Biblioteca Nazionale, L. II. 14
Torino BN L. III. 8	Torino, Biblioteca Nazionale, L. III. 8
Torino BN L. III.12	Torino, Biblioteca Nazionale, L. III. 12
Torino BN L. III. 22	Torino, Biblioteca Nazionale, L. III. 22
Torino BN L. III. 23	Torino, Biblioteca Nazionale, L. III. 23
Torino BN L. III. 28	Torino, Biblioteca Nazionale, L. III. 28
Torino BN L. V. 35	Torino, Biblioteca Nazionale, L. V. 35
Torino BN R. I. 5	Torino, Biblioteca Nazionale, R. I. 5
Saint Andrews UL 1463.G78	Saint Andrew, University Library, UL1463.G78
Vesoul BM 232	Vesoul, Bibliothèque Municipale Louis Garret, ms. 232

II. Opere

Bertrand de Bar-sur-Aube, *Girart de Vienne*

Girart de Vienne par Bertrand de Bar-sur-Aube, publié par Wolfgang Van Emden, Paris, Société des Anciens Textes français, 1977

III. Studi e Strumenti

Albenga 1990-1991

Mauro Albenga, *Inventario della Biblioteca Ducale del protomedico e bibliotecario Giulio Torrini (1659)*, tesi di laurea in Lettere Moderne, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Marziano Guglielminetti, a.a. 1990-1991.

Andenmatten – de Raemy 1990

La Maison de Savoie en Pays de Vaud. Catalogo della Mostra (Lausanne, Musée Historique de l'Ancien Évêché, 10 mars – 4 juin 1990), a cura di Bernard Andenmatten e Daniel de Raemy Lausanne, Editions Payot, 1990 («Bibliothèque historique vaudoise», 98)

Arnaldi di Balme – Castronovo 2006

Clelia Arnaldi di Balme, Simonetta Castronovo, *Organizzazione degli spazi e arredi del castello di Porta Fibellona, dal XIV al XVIII secolo*, in *Palazzo Madama a Torino. Da castello medievale a museo della città*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino-Editris, 2006, pp. 109-146.

Arlima

Archives de littérature du Moyen Âge, <http://www.arlima.net>.

Avril (*et alii*) 1984

Manuscrits Enluminés d'origine italienne, II. *XIII siècle*, par François Avril et Marie-Thérèse Gousset, avec la collaboration de Claudia Rabel Paris, Bibliothèque Nationale, 1984 («Manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale»).

Bianchi – Gentile 2006

L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo Medioevo e prima età moderna, a cura di Paola Bianchi, Luisa Clotilde Gentile, Torino, Zamorani, 2006.

Bordone 1992

Renato Bordone, *Progetti nobiliari del ceto dirigente del comune di Asti al tramonto*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 90 (1992), pp. 437-494.

Bordone – Gnetti 2006

Renato Bordone, Donatella Gnetti, *Cortesia, corti, cortigiani: Asti nell'autunno del Medioevo*, in Bianchi – Gentile 2006, pp. 193-216.

Branner 1977

Robert Branner, *Manuscript Painting in Paris during the reign of Saint Louis*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1977.

Castronovo 2002 A

Simonetta Castronovo, *La biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area savoiarda (1285-1343)*, Torino, Allemandi, 2002.

Castronovo 2002 B

Simonetta Castronovo, *Il mondo cavalleresco. L'Italia nord-occidentale*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*. Catalogo della Mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio – 20 ottobre 2002), a cura di Enrico Castelnuovo e Francesca De Gramatica, Trento, Castello del Buonconsiglio-Monumenti e collezioni provinciali, Provincia autonoma di Trento, 2002, pp. 224-237.

Castronovo 2006

Simonetta Castronovo, *Artisti, artigiani e cantieri alla corte dei conti di Savoia tra Amedeo V e Amedeo VII*, in Bianchi – Gentile 2006, pp. 115-143.

Castronovo 2016

Simonetta Castronovo, *I codici miniati nella biblioteca ducale e l'interesse di Carlo Emanuele I per il Medioevo*, in *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*. Catalogo della

Mostra (Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda, 16 dicembre 2016 – 2 aprile 2017), a cura di Anna Maria Bava ed Enrica Pagella Genova, Sagep Editori, 2016, pp. 96-103.

Castronovo 2018 A

Carlo Magno va alla guerra. Le pitture del castello di Cruet e il Medioevo cavalleresco tra Italia e Francia. Catalogo della Mostra (Torino, Palazzo Madama, 29 marzo – 3 settembre 2018), a cura di Simonetta Castronovo, Savigliano, Libreria Geografica, 2018.

Castronovo 2018 B

Simonetta Castronovo, *La pittura in castelli, e caseforti del Piemonte nell'età di Amedeo V, Edoardo e Aimone di Savoia, dal 1285 fino al 1343 circa*, in Castronovo 2018 A, pp. 32-45.

Conta 1974-1975

M. R. Conta, *Gli arredi dei castelli degli Acaja nella prima metà del XV secolo*, tesi di laurea in Storia Medievale, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Magistero, relatrice prof.ssa Anna Maria Nada Patrone, 2 voll., a.a. 1974-75.

Del Bo 2011

Beatrice Del Bo, *La spada e la grazia. Vite di aristocratici nel Trecento subalpino*, Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 2011 («Biblioteca Storica Subalpina», 124).

Donato 1998

Giovanni Donato, *Nuove acquisizioni per il gotico ad Asti*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., 48 (1996), pp. 107-126.

Donato 2000

Giovanni Donato, *Soffitti dipinti per il Medioevo astigiano*, in «Il Platano», 25 (2000), pp. 4-11.

Donato 2011

Giovanni Donato, *Arte pubblica a Novara: dall'Arengo al Palazzo del Podestà*, in *Il Complesso Monumentale del Broletto di Novara e la nuova Galleria Giannoni*, a cura dell'Unità Tecnica di Missione per le celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, Torino, Celid, 2011.

Edmunds 1970-1972

Sheila Edmunds, *The Medieval Library of Savoy*, in «Scriptorium», 24 (1970), pp. 318-327; 25 (1971), pp. 253-284; 26 (1972), pp. 269-293.

Edmunds 1990

Sheila Edmunds, *Catalogue des manuscrits savoyards*, in *Les manuscrits enluminés des comtes et ducs de Savoie*, a cura di Agostino Paravicini Bagliani, Torino, Allemandi, 1990, pp. 192-218.

Favro 2005

V. Favro, *Una "camera pinta" in Valle di Susa. Gli affreschi della torre di Sant'Ambrogio*, in «Segesium», XLII, 44 (2005), pp. 11-36.

Gaborit-Chopin – Gaborit 1998

L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328. Catalogo della Mostra (Paris,

Grand Palais, 17 marzo – 29 giugno 1998), a cura di Danielle Gaborit-Chopin e Jean-René Gaborit Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Gasca Queirazza 1974

Giuliana Gasca Queirazza, *La figuration rolandienne de l'architrave de Domodossola*, in Actes du VI^e Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (Aix-en-Provence, 29 Agosto – 4 Settembre 1973), Aix-en-Provence, Université de Provence, 1974, pp. 205-219.

Gentile 1979

Guido Gentile, *Antichi arredi della Novalesa*, in *Nuove scoperte alla Novalesa. Raccolta di Studi presentati al Convegno per il 1250esimo dell'atto di donazione di Abbone alla abbazia benedettina*, a cura di Segusium, Susa, 1979, pp. 81-97.

Gentile 2010

Luisa Clotilde Gentile, *La civiltà del torneo alla fine del Medioevo tra Savoia e Piemonte*, in *La Ronde. Giostre, esercizi cavallereschi e loisir in Francia e Piemonte fra Medioevo e Ottocento*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Pinerolo, Museo storico dell'Arma di Cavalleria, 15-17 giugno 2006), a cura di Franca Varallo, Firenze, Olschki Editore, 2010, pp. 3-33.

Gerber 2007

Alessandra Gerber, *Les Sculptures du Cloître d'Abondance en Haute-Savoie*, in «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 64 (2007), pp. 243-258.

Inventario della Biblioteca Ducale 1659

Ricognizione o sia Inventario della Biblioteca Ducale del protomedico e bibliotecario Giulio Torrini, 1659: Torino, Archivio di Stato, Sezione Corte, Materie politiche per rapporto all'interno, Gioie e mobili, mazzo 5 d'addizione, n. 30.

Kannés 1997

Gianluca Kannés, *Vittorio Avondo e il restauro di Palazzo Silva a Domodossola*, in *Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo (1836-1910) dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*. Atti del convegno (Torino, 27 ottobre 1995), a cura di Rosanna Maggio Serra e Bruno Signorelli, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1997 («Atti S.P.A.B.A.», 4), pp. 175-185.

Kulling 2010

Catherine Kulling, *Les catelles de poêles*, in *Patrimoines en stock. Les collections de Chillon*. Catalogo della Mostra (Lausanne, Espace Arlaud e Château de Chillon, 20 Febbraio – 23 Marzo 2010), a cura di Claire Huguenin Lausanne, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, 2010, pp. 96-124.

Langlois 1910

Ernest Langlois, *Les manuscrits du Roman de la Rose: description et classement*, Lille – Paris, Tallandier – Champion, 1910 [si utilizza l'ed. Genève, Slatkine Reprints, 1974].

Le Deschault de Monredon 2013

Térence Le Deschault de Monredon, *Le cycle peint du château de Cruet (Savoie, vers 1307): une représentation du roman de Girart de Vienne?*, in «Bulletin Monumental», 171/2 (2013), pp. 107-116.

Le Deschault de Monredon 2015

Térence Le Deschault de Monredon, *Le décor peint de la maison médiévale. Orner pour signifier en France avant 1350*, Paris, Picard, 2015 («Espace médiévaux»).

Le Deschault de Monredon 2018

Térence Le Deschault de Monredon, *La decorazione interna dei castelli fortificati e delle caseforti in Savoia e nel Delfinato tra XIII e XIV secolo e il ciclo pittorico di Cruet*, in *Castronovo* 2018 A, pp. 14-23.

Machet 1713

Filiberto M. Machet, *Index alphabetique des livres qui se trouvent en la Bibliothèque Royale de Turin en cette année 1713 sous le règne de S. M. Victor Amé Roy de Sicile, et de Chypre, duc de Savoye, et des Montferrat, Prince du Piémont*, 1713 : Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. R. I. 5.

Mâle 1898

Émile Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Leroux, 1898 [si utilizza l'ed. Paris, Armand Colin, 1948]

Micheletto – Cerrato 1991

Egle Micheletto, Nicoletta Cerrato, *Avigliana. Castello*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 10 (1991), pp. 211-213.

Pagella (*et alii*) 2006

Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi Occidentali. Catalogo della Mostra (Torino, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, 7 febbraio – 14 maggio 2006), a cura di Enrica Pagella, Elena Rossetti Brezzi e Enrico Castelnuovo, Ginevra-Milano, Skira, 2006.

Pasini 1749

Giuseppe Pasini, *Codices manuscripti Bibliothecae Regii Athenaei per lingua digesti, et binas in partes distribuiti, in quarum prima Hebraei, et Graeci, in altera Latini, Italici et Gallici [Recensuerunt et animadversionibus illustrarunt Josephus Pasinus Regi a consiliis Bibliothecae praeses et moderator Antonius Rivautella, et Franciscus Berta]*, 2 voll., Taurini, ex Typographia regia, 1749.

Pastore 2016

Graziella Pastore, *Un nouveau témoin de la Première Continuation Perceval (Archivio Storico del Castello di Valperga – Comune di Cuorgné)*, in «Romania», CXXXIV, 535/536 (2016), pp. 413-432.

Pastore 2018

Graziella Pastore, *Un fragment de Marques de Rome (Chieri-Archivio Storico Comunale)*, in *Fay ce que voudras. Mélanges en l'honneur de Alessandro Vitale-Brovarone*, a cura di Michela Del Savio, Piero Andrea Martina, Graziella Pastore, Matteo Rivoira, Paris, Classiques Garnier, 2018 («Rencontres», 333; «Civilisation médiévale», 29), pp. 483-494.

Patria 1995

Luca Patria, *Una certa idea della Sacra*, in «Segusium», n.s., 34 (1995), pp. 95-112.

Patria 2011

Luca Patria, *Convento di San Francesco. Presenze ed esperienze religiose in una comunità subalpina: Avigliana nel Medioevo*, Torino, Gruppo Abele, 2011.

Saroni 2004

Giovanna Saroni, *La Biblioteca di Amedeo VIII di Savoia (1391-1451)*, Torino, Allemandi, 2004.

Segre Montel 1990

Costanza Segre Montel, *La biblioteca di San Michele della Chiusa*, in *La Sacra di San Michele*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Edizioni Seat, 1990, pp. 103-119.

Romano 1977

Valle di Susa. Arte e storia dall'XI al XVIII secolo. Catalogo della Mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 12 marzo – 8 maggio 1977), a cura di Giovanni Romano Torino, Stabilimento grafico Impronta, 1977.

Vallet 2018

Viviana Maria Vallet, *Tracce di cultura cortese nell'arco alpino occidentale: linguaggi e testimonianze figurative in Valle d'Aosta tra Duecento e Trecento*, in Castronovo 2018 A, pp. 60-73.

Vallet 2019

Viviana Maria Vallet, *Fonti bibliche e riferimenti letterari: i valori del mondo cavalleresco negli apparati decorativi dei castelli valdostani del Duecento*, in *I castelli del Duecento nelle Alpi. Metodi, scelte e sperimentazioni nel territorio alpino*. Giornata di studi (Aosta, Palazzo Regionale, 21 Settembre 2019).

Vayra 1884

Le lettere e le arti alla corte di Savoia nel secolo XV. Inventari dei castelli di Ciamberì, di Torino e di Ponte d'Ain, 1497-1498, in *Miscellanea di storia italiana*, a cura della Regia deputazione di storia patria, Torino, Fratelli Bocca Librai di S. M., 22 (1884), pp. 9-248.

Vitale Brovarone 1980

Alessandro Vitale Brovarone, *Un testimone sconosciuto ed uno recuperato del "Bestiaire D'Amours"*, in «Medioevo Romano», 7/3 (1980), pp. 370-401.

Vitale Brovarone 2007

Alessandro Vitale Brovarone, *Riconoscere, ordinare, restaurare, descrivere: considerazioni sull'esperienza del riordino del fondo manoscritto della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, in *Zenit e Nadir. II. I manoscritti dell'area del Mediterraneo: la catalogazione come base della ricerca*. Atti del Seminario internazionale (Montepulciano, 6-8 luglio 2007), a cura di Benedetta Cenni, Chiara Maria Francesca Lalli e Leonardo Magionami, Montepulciano, Thesan & Turan, 2007, pp. 109-126.

Vitale Brovarone cds

Alessandro Vitale Brovarone, *Couches, étapes et régions de la tradition narrative du Renard en Italie et autour*, cds.

TEMI EPICI E CAVALLERESCHI IN VALLE D'AOSTA NEI SECOLI XIII E XIV: NUOVI INDIZI E PERCORSI INEDITI

Viviana Maria Vallet

v.vallet@regione.vda.it

(Responsabile Patrimonio storico-artistico, Soprintendenza per i beni
e le attività culturali, Regione autonoma Valle d'Aosta)

ABSTRACT

Tra Due e Trecento, i temi epici e cavallereschi sembrano aver riscontrato un significativo successo in Valle d'Aosta (Italia). Il contributo indaga il rapporto tra le rare testimonianze letterarie che ancora si conservano in questa regione e il mondo dell'arte figurativa, con particolare attenzione alla pittura monumentale. Il castello dei Signori di Quart, vassalli dei Savoia, diventa il luogo dell'incontro tra letteratura e pittura profana. Uno sguardo sul Quattrocento attesta il lungo successo incontrato dalla cultura cortese presso la nobiltà locale.

Between the 13th and 14th centuries, epic and chivalric themes seem to have been highly successful in Valle d'Aosta (Italy). The contribution investigates the relationship between the few accounts in literature that are still held in this region and the world of figurative art, with special attention to monumental painting. The castle of the Lords of Quart, vassals of the Savoy, becomes the meeting place between literature and secular painting. A look at the 15th century attests to the long success of courtly culture among the local nobility.

KEYWORDS

Valle d'Aosta – Castello di Quart – pittura murale – soggetti profani – Alessandro Magno
Valle d'Aosta – Quart Castle – wall painting – secular subjects – Alexander the Great

Premesse sul contesto di studio

In Valle d'Aosta, il patrimonio librario riferibile ai secoli XIII e XIV sembra poter includere, allo stato attuale degli studi, solo rare e lacunose testimonianze di manoscritti a soggetto profano. Le vaste ricerche condotte nel secolo scorso nei fondi degli archivi e delle biblioteche locali, pur tratteggiando un panorama piuttosto vivace per quanto riguarda la realizzazione o l'importazione di codici liturgici e devozionali¹, non hanno generato esiti altrettanto incorag-

¹ Mi riferisco in particolare alle ricerche condotte da diversi studiosi, su indicazione dell'Archivio Storico Regionale (ASR) di Aosta, negli archivi della città di Aosta e delle parrocchie della Diocesi, che sono confluite nella pubblicazione della collana *Recherches sur l'ancienne liturgie d'Aoste et les usages religieux et populaires valdôtains* (6 volumi, 1969-1976). A partire da queste indagini sul rito valdostano, la collaborazione dell'Archivio con il professor Robert Amiet ha dato poi avvio alla stampa dei 14 volumi dei MLEA (*Monumenta Liturgica Ecclesiae Augustanae*), usciti tra il 1974 e il 1992. Per indicazioni bibliografiche e informazioni ulteriori su questi studi si vedano le *Note di addizione* redatte da Lino Colliard in occasione della riedizione del libro *Le Fonti per la storia della Valle d'Aosta* di Amato Pietro Frutaz, cfr. Frutaz 1998, pp. XXVIII-XXIX. Sulla consistenza del patrimonio librario liturgico e devozionale della Valle d'Aosta, sull'analisi codicologica e la contestualizzazione stilistica di

gianti per documentare la presenza diffusa di testi collegati alla produzione letteraria cortese e cavalleresca². Recuperati in modo del tutto casuale, i pochi fogli superstiti presentano un carattere di lacunosità tale da costituire purtroppo un appiglio molto residuale e del tutto insufficiente a rappresentare la complessa realtà culturale del mondo feudale che proprio in questi secoli, come attestano altre fonti, ha un significativo sviluppo anche in Valle³. L'epoca presa in considerazione è infatti segnata da un grande fermento economico, demografico e sociale, al quale corrisponde sul piano politico e amministrativo una nuova configurazione del potere, che vede da una parte il consolidarsi dell'egemonia sabauda e dall'altra la nascita di nuove signorie, frutto della frammentazione degli antichi lignaggi o dell'affrancamento dei ceti sociali emergenti⁴. A giudicare dal numero dei castelli ancora svettanti sul territorio valdostano, peculiare simbolo di questo potere signorile parcellizzato, non si può che giungere a una laconica riflessione: la perdita di tali preziosi esemplari, che pur dovevano trovarsi, nei secoli centrali del Medioevo, in un discreto numero nelle dimore fortificate delle famiglie nobili, è stata pressoché totale, privandoci apparentemente della possibilità di qualsiasi ragionevole ricostruzione riguardante l'effettiva consistenza di questo specifico patrimonio. A questa desolante conclusione sulla rarefazione delle testimonianze materiali erano già giunti alcuni autori del passato, promotori tra Otto e prima metà del Novecento delle più importanti investigazioni per recuperare le memorie del passato; tra questi, merita di essere subito ricordato l'erudito valdostano François-Gabriel Frutaz, vero e proprio paladino della battaglia contro la scellerata dispersione del patrimonio culturale locale⁵. A proposito del saccheggio di archivi e biblioteche valdostane scriveva infatti :

alcuni manoscritti particolarmente significativi dal punto di vista artistico, limitatamente al periodo indicato, si vedano almeno Costa 1993, pp. 15-38; Castronovo – Quazza 1992, pp. 241-285; Vallacqua Guariento 2000, pp. 11-27.

Tengo subito a ringraziare le persone che mi hanno supportato in questa ricerca, permettendomi di ampliare l'ambito del mio studio sui cicli pittorici del castello di Quart verso territori a me non così noti. Un caloroso ringraziamento va quindi a Omar Boretta, responsabile del Fondo valdostano della Biblioteca regionale di Aosta, per avermi indicato la strada e fornito i primi fondamentali ragguagli; ringraziamenti altrettanto sentiti vanno a Roberto Bertolin, funzionario dell'Archivio storico regionale, per avermi messo a disposizione i materiali del Fondo Challant e per il supporto alla lettura della documentazione. Ultimo, ma non per importanza, voglio esprimere un ringraziamento sentito a Luca Jaccod, responsabile di biblioteca della Biblioteca diocesana di Aosta, per aver prontamente favorito la consultazione dei fondi ivi conservati e per il materiale fotografico gentilmente concesso.

² Va precisato che uno dei motivi fondamentali per cui i codici liturgici sono arrivati sino a noi è legato al loro utilizzo secolare, che va ben oltre il Medioevo, dal momento che il rito valdostano, proprio di questa regione, fu in uso fino all'inizio dell'Ottocento; nel caso dei testi di carattere civile e letterario, a partire dall'inizio dell'età moderna subirono un progressivo disinteresse in quanto soppiantati dai volumi a stampa, decisamente più maneggevoli.

³ Come vedremo più avanti, alcuni contributi utili per illustrare la vivacità e l'apertura culturale dei secoli XIII e XIV possono venire dall'ambito artistico e da altre fonti storiche.

⁴ Cfr. Barbero 2000, pp. 127-178; per le ricadute sulla modificazione del territorio e la nascita delle strutture fortificate, cfr. Cortelazzo 2017, pp. 187-226 (con bibliografia precedente).

⁵ Cfr. Ruiu 2001, pp. 41-61; Vallet 2008, pp. 182-185, 192; Platania 2011, pp. 133-134.

Il est infiniment regrettable pour l'étude de la langue et des institutions de nos ancêtres que la plupart des archives et des bibliothèques de nos châteaux et de nos maisons religieuses aient été détruites ou dilapidées à la fin du XVIII^e et au commencement du XIX^e siècle⁶.

Fatti salvi alcuni documenti frammentari conservati presso l'Accademia di Sant'Anselmo di Gressan e l'Archivio di Sant'Orso ad Aosta (altri fogli depositati presso l'Archivio storico regionale sono ancora in fase di studio), il campo di approfondimento sull'esistenza in Valle di codici contenenti testi e componimenti letterari a soggetto epico e cavalleresco si fonda, in prima battuta, sull'esame di alcune fonti inventariali e bibliografiche. Rispetto tuttavia alle conoscenze fino ad ora disponibili, nuovi orizzonti di lettura si sono prospettati agli studiosi grazie agli interventi di recupero promossi dall'amministrazione regionale nei castelli, indiscutibili protagonisti di queste argomentazioni sulla civiltà feudale; oggi è dunque possibile affiancare alle tesi del passato alcune considerazioni più circostanziate, che discendono da quanto è emerso negli ultimi due decenni in particolare all'interno del sito fortificato di Quart, un vero e proprio scrigno di emergenze legate alla pittura murale tra i secoli XIII e XVI⁷. Ci si riferisce, in particolare, al ciclo pittorico affiorato all'interno del torrione più antico del castello, posto in posizione sopraelevata rispetto agli altri fabbricati del complesso: nella sua *aula*, uno spazio dalle dimensioni piuttosto significative per l'epoca, l'accurato restauro ha messo in luce una serie di scene dipinte a soggetto profano che mostrano uno stretto rapporto con la coeva produzione letteraria⁸. Avvalendoci dell'ausilio di dati provenienti da discipline diverse, che intersecano lo studio della tradizione testuale e l'apparato iconografico dei codici manoscritti, proveremo quindi a delineare un possibile quadro di riferimento, nel tentativo di abbozzare alcuni concetti generali su queste tematiche che meriteranno comunque in futuro ulteriori esplorazioni⁹.

⁶ Frutaz 1913, p. 43.

⁷ Il Dipartimento Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Regione autonoma Valle d'Aosta ha promosso la pubblicazione di un volume, in corso di stampa, sul castello e sulla storia delle sue fasi evolutive. Frutto del lavoro multidisciplinare del personale interno e di consulenti esterni, il libro illustra le ricerche, le indagini archeologiche, le progettazioni e gli interventi di restauro che sono stati eseguiti sul complesso monumentale negli ultimi due decenni, cfr. Vallet cds A.

⁸ Gli interventi avviati negli ultimi due decenni nel complesso monumentale hanno riportato alla luce testimonianze pittoriche che coprono un lungo arco cronologico, dal Duecento alla prima metà del Cinquecento. Per la bibliografia relativa agli apparati pittorici del castello di Quart, che verranno ampiamente trattati di seguito, si rinvia alle successive note 52 e 54.

⁹ La generale e sempre più diffusa possibilità di accedere in rete alla consultazione digitale dei codici conservati nelle biblioteche, sia europee che americane, e gli studi che si vorranno promuovere prossimamente su questi temi potranno forse portare in futuro al riconoscimento di qualche ulteriore manoscritto profano, la cui pertinenza sia ascrivibile a biblioteche di casate valdostane. Il mercato antiquariale, d'altro canto, potrebbe rappresentare un'ulteriore possibilità di recupero di materiale librario disperso da secoli.

Antichi codici nelle dimore signorili valdostane: le fonti storiografiche

Le notizie principali sull'eventuale presenza di antichi manoscritti in area valdostana derivano dall'ambito storiografico, ovvero dagli studi sull'introduzione e sulle fasi di assimilazione della lingua francese in Valle, in rapporto anche alla propagazione di opere della letteratura volgare oltralpina¹⁰. Il volume *Les origines de la langue française en Vallée d'Aoste* del già citato François-Gabriel Frutaz, pubblicato nel 1913, attribuisce ai trovatori e ai trovieri d'Oltralpe, in transito verso le corti del nord Italia, l'arrivo nei castelli valdostani di questa tradizione letteraria, composta da «les romans de chevalerie et les chansons de gestes, avec les souvenirs des Croisades»¹¹. A sostegno delle proprie tesi, indirizzate ad affermare la familiarità delle casate locali con la lingua francese, nelle sue forme primitive, l'erudito menziona alcune antiche iscrizioni e stralci di testi letterari che si scorgono all'interno dei castelli¹². L'elenco si apre con un antico «graffito» che lo stesso Frutaz aveva rilevato circa trent'anni prima (e quindi verso la fine del XIX secolo) su un muro del castello di Quart, non meglio identificato, e che egli riconosce come opera di Thibaut de Champagne, re di Navarra dal 1234 ma anche prolifico e originale troviere (1201-1253)¹³:

¹⁰ Sulla letteratura valdostana nel Medioevo si vedano Colliard 1976, pp. 19-25; Rivolin 2010; Gorris 1993, pp. 21-24.

¹¹ Frutaz 1913, pp. 41-42. Ai fini del nostro studio, val la pena sottolineare l'evidenza che Frutaz attribuisce ai codici contenenti soggetti legati alle spedizioni crociate, riferendosi forse a uno dei più importanti testi in materia, ovvero all'*Histoire d'Outremer*, traduzione del *Chronicon* di Guglielmo di Tiro, che riscosse un notevole successo e di cui si conservano diversi codici con illustrazioni miniate a Parigi presso la *Bibliothèque Nationale de France*. Come sottolineato nei successivi paragrafi, la messa in luce di alcuni soggetti dipinti nell'antico mastio di Quart potrebbe essere ricondotta a queste narrazioni epiche che proiettano in primo piano le vicende dei Regni crociati in Terrasanta.

¹² Cfr. *ivi*, pp. 43-44. L'autore si sofferma soprattutto sulle iscrizioni in antico francese del cortile del castello di Fénis, che compaiono nei cartigli dei personaggi raffigurati ad affresco nelle gallerie superiori, e sui numerosi graffiti del castello d'Issogne. Altre, non meglio precisate, iscrizioni servono all'autore per consolidare le sue argomentazioni sull'origine del francese in Valle: «D'autres anciennes inscriptions relevées sur les murs de nos châteaux nous prouvent que déjà au XIV^e siècle le français était la langue habituelle de toute la noblesse valdôtaine». Il marcato amor di patria e la tendenziosità, o forse ingenuità, di alcune affermazioni di Frutaz non potevano non dar adito a critiche e revisioni, come emerge dall'articolo di Rosellini 1962, pp. 484-511, che riprende con veemenza anche le posizioni di Brocherel 1953. Per un resoconto disincantato sulla storia linguistica della Valle d'Aosta si veda Marazzini 1991, pp. 25-29, che analizza le rivendicazioni autonomistiche in difesa del francese con la giusta obiettività attribuendo a questo idioma, nella fase che ci interessa, il ruolo di lingua di cultura di una determinata élite (sulle iscrizioni presenti nei castelli si vedano in particolare le pp. 27-28). Un recente contributo di Maria Costa costituisce un apprezzabile e sintetico aggiornamento sulla presenza di testimonianze in lingua volgare in Valle d'Aosta nel Basso Medioevo, offrendo un corretto inquadramento della questione: «Ce sont les chanoines François-Gabriel Frutaz (1859-1922) et Justin Boson (1881-1954) qui proposent à l'attention des érudits locaux, en les éditant, les graffitis découverts sur les murs des châteaux valdôtains: il s'agit de compositions poétiques ou en prose, tantôt de production locale, ou plus souvent d'importation, qui témoignent en tout cas de la diffusion et de la circulation, en Vallée d'Aoste, de textes et genres littéraires appartenant à la culture française, que le passage de jongleurs et trouvères séjournant dans les châteaux avait contribué à faire connaître» (Costa 2017, pp. 289-294; alcune indicazioni generali si evincono già nel paragrafo dal titolo *La cultura nei castelli*: Costa 1996, pp. 342-343). Si segnala inoltre l'articolo di Serena Modena sulle attestazioni in francese, documentate in ambito storico-artistico, in Italia tra XIV e XV secolo; l'autrice prende in considerazione anche la Valle d'Aosta, dedicando particolare attenzione ai proverbi e alle sentenze morali del cortile del castello di Fénis, di cui viene riportata la trascrizione, cfr Modena 2016, pp. 168-173.

*Les douces douleurs
Et les maulx playsans
Qui viennent d'amors
Sont dols et caysans.*

Stando alle parole di Frutaz, sembra evidente che già al tempo della pubblicazione del libro egli non fosse più in grado di leggere la quartina, che non è stata rintracciata neanche in occasione del primo lotto dei lavori di restauro¹⁴. Allo stato attuale, risulta pertanto problematico verificare l'epoca di esecuzione del «graffito» o comprendere in quali circostanze i versi di Thibaut de Champagne siano stati riprodotti su uno dei tanti fabbricati del complesso monumentale.

Malgrado gli impegni politici e i numerosi viaggi e spedizioni, anche in Terrasanta, il re di Navarra, segnalato da Dante nel *De Vulgari Eloquentia*, dedica alla sua passione artistica notevoli energie, esprimendosi nei differenti generi lirici praticati alla sua epoca¹⁵; una delle graziose iniziali istoriate del *Chansonnier Cangé* Paris BNF fr. 846, databile alla fine del XIII secolo, lo raffigura seduto con un rotolo in mano, presumibilmente intento a comporre qualche lirica (f. 94r)¹⁶. La recente edizione dei componimenti di Thibaut de Champagne, a distanza di quasi un secolo dalla prima pubblicazione dell'opera completa, consente di collocare in maniera più precisa, segnalandone le occorrenze, i versi del castello di Quart all'interno della vasta produzione del poeta, e nello specifico tra le sue numerose *Chansons d'amour*¹⁷. Il tema amoroso rappresenta il genere più rappresentativo dell'opera di Thibaut, quello in cui l'autore riesce a elaborare una personale poetica, pur rimanendo all'interno del sistema di regole fissato

¹³ Frutaz 1913, p. 43.

¹⁴ Il prossimo e ultimo lotto di lavori, rivolto al restauro di ambienti non del tutto indagati in quanto di difficile accessibilità, lascia ancora qualche speranza aperta sul ritrovamento della scritta in qualche luogo del castello o al di sotto di riteggiature delle pareti avvenute a inizio Novecento. Sulla quartina di Quart, cfr. Bréan 1948, pp. 11-12; Rosellini 1962, pp. 500-501; Brocherel 1953, pp. 117-118; Colliard 1976, pp. 19-20; Gorris 1993, p. 21; Modena 2016, p. 168; Costa 2017, p. 290.

¹⁵ Notizie biografiche su questo personaggio di cultura, ma che appartiene soprattutto all'*Histoire de France* per la rilevanza della sua opera nel momento della nascita della letteratura francese, si trovano in Thibaut de Champagne, *Textes et mélodies*, pp. 11-22. Per la citazione del Re di Navarra nel *De Vulgari Eloquentia*, cfr. Pfeffer 2016, p. 161.

¹⁶ Il manoscritto, contenente 64 canzoni attribuite a Thibaut de Champagne, costituisce uno dei testimoni più rappresentativi del genere; consultabile online (Gallica) all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000950p.image> [cons. 20. I. 2020].

Lo stesso manoscritto, al foglio 71r, riproduce una versione de *Les douces douleurs* su due colonne, spartite da eleganti ornati a penna, realizzati con inchiostro rosso e blu.

¹⁷ Il riferimento per la prima edizione critica di *Les douces douleurs* è *Les Chansons de Thibaut de Champagne*, pp. 103-106 (la Canzone compare al nr. XXXI). Per quella più recente si veda *Textes et mélodies*, pp. 338-341 (Canzone nr. 32). La redazione, che differisce da quella trasmessa dal Frutaz, è tratta dal ms. Mt del 1260 circa, un *libellus* inserito nel ms. M (Paris BNF fr. 844): cfr. *ivi*, pp. 32-34. Sarebbe interessante, ma esula dagli obiettivi di questo studio, confrontare le varie edizioni del componimento e capire a quale versione appartiene la quartina di Quart. In generale, è difficile stabilire una datazione esatta per la composizione delle Canzoni; l'opera di Thibaut ci è pervenuta tuttavia attraverso numerosi manoscritti in gran parte databili tra la metà del XIII e l'inizio del XIV secolo (il più antico risale al 1231): cfr. *ivi*, pp. 16-17, 25-49.

dai poeti del sud della Francia: qui la donna è ammirata per la sua bellezza e raffinatezza e diventa oggetto di un amore eterno, in cambio di una ricompensa che ricorda l'omaggio feudale verso il signore, ma è anche causa di tante sofferenze per il troviere alla continua ricerca dei suoi favori¹⁸. Ed è proprio il tema del *doux mal d'aimer*, prediletto dal re di Navarra ma che possiamo tranquillamente immaginare fosse ampiamente condiviso dalla sensibilità contemporanea, a fare la sua comparsa nel castello dei signori di Quart, arrivato in chissà quale momento della sua storia e per quali vie¹⁹.

A François-Gabriel Frutaz dobbiamo anche le prime indagini sulle raccolte di libri presenti nei castelli di Aymavilles, Fénis e Issogne, effettuate a partire dagli inventari redatti negli anni successivi al 1565, data di morte del conte Renato di Challant²⁰. L'analisi delle fonti inventariali consente allo studioso di affermare che nelle biblioteche di Fénis e Issogne figuravano numerosi volumi – molti dei quali afferma essere manoscritti – di carattere religioso e letterario, la cui redazione appartiene chiaramente a secoli diversi: dalle Vite dei santi (per esempio, una *Vie de Saint Léger* risulta essere appartenuta al castello di Aymavilles), alle *Rime* del Petrarca, all'*Orlando furioso*, oltre a una copia del *Trésor* di Brunetto Latini. Per i secoli oggetto di questo *excursus*, la segnalazione di titoli quali *Berthe aux grands pieds* e *Roman de la Rose*, insieme a trattati storici come le *Chroniques de France*, è indice della possibile esistenza di testi manoscritti, anche se l'attestazione, ancora in età moderna, di questo patrimonio nelle biblioteche nobiliari non garantisce di fatto un loro precoce ingresso in Valle d'Aosta²¹.

Prendendo il caso del castello di Issogne, l'inventario fatto stilare dalla contessa Isabella di Challant, figlia di Renato, nei mesi immediatamente successivi alla morte di quest'ultimo, restituisce un'immagine degli interni della dimora che dovevano presentarsi sontuosi, grazie agli adeguamenti avvenuti tra fine Quattrocento e prima metà del Cinquecento, e soprattutto ricchi di beni²². Dei 106 libri, in gran parte conservati nel *Cabinet de la Chapelle* e nel *Cabinet de la Librairie*, diversi riguardano il diritto civile ed ecclesiastico, ma non mancano soggetti a carattere letterario²³. Insieme a diversi manoscritti non meglio precisati, due volumi con *Lancelot du lac* sono presenti nel *Cabinet de la Librairie*, dove compaiono anche due testi di Petrarca: «Ung livre de petrarca reduit en francois» e una copia dei *Trionfi*²⁴. Ai cicli arturiani rimanda invece quanto viene registrato «dans une chambre du donjon apelée le cabinet des

¹⁸ Ivi, pp. 70-72.

¹⁹ Alcuni di questi temi cortesi potrebbero essere stati trattati nelle pitture del castello di Quart, come verrà illustrato di seguito.

²⁰ Cfr. Frutaz 1913, pp. 45-47.

²¹ I titoli dei volumi sono tratti da Frutaz 1913, p. 46. Sulla *Cultura e letteratura nei castelli valdostani*, cfr. Marazzini 1991, pp. 27-28.

²² Negli otto mesi necessari alla compilazione dell'inventario, vengono registrati tutti i beni mobili e immobili passati dal padre Renato alla figlia Isabella. Si tratta di un patrimonio di immenso valore, comprendente gli sfarzosi arredi dei castelli di Issogne, Châtillon, Aymavilles, Verrès, Ussel, solo per citare alcuni dei più importanti in Valle d'Aosta, cfr. l'introduzione di Joseph-César Perrin in Frutaz 1963, pp. 201-213.

²³ Sulla biblioteca del castello di Issogne, cfr. Boson 1951, pp. 38-41; Colliard 1960, pp. 61-68; Frutaz 1963, pp. 212-213; Costa 1996, pp. 341-345.

²⁴ Cfr. Frutaz 1963, pp. 224-225, 234.

droits » del castello di Aymavilles, dove sono elencati cinque libri, tra cui « ung livre escript alla main des affaires du roy artus, sans comencement »²⁵. Tra tutte le citazioni inventariali, si tratta forse di quella più illuminante, dal momento che precisa che si tratta di un codice manoscritto, e quindi presumibilmente antico, descritto già mutilo delle prime pagine, il cui contenuto sembra rinviare ai romanzi cortesi di Chrétien de Troyes, ovvero alle appassionanti avventure della 'materia di Bretagna', una delle tradizioni letterarie più apprezzate e diffuse nel Medioevo²⁶.

Tracce della presenza di codici di carattere profano in Valle, e in particolare nel solco dell'epica bretone, si ricavano inoltre dagli scritti del canonico Joseph Bréan. Nell'*Anthologie littéraire valdôtaine*, data alle stampe nel 1948, il sacerdote riferisce di essere entrato in possesso di una pergamena contenente due frammenti del *Roman d'Escanor* (figg. 1-2), un componimento in versi stilato intorno al 1280 da Girart d'Amiens su richiesta della regina Eleonora di Castiglia, moglie del re d'Inghilterra Edoardo I²⁷. Per l'identificazione del testo e la sua corretta trascrizione, Bréan specifica di essersi rivolto a Michel Duchein dell'*École de chartes* di Parigi²⁸, del quale riproduce nel volume una nota esplicativa sul romanzo²⁹. Da questa fonte si apprende che i due fogli sono compilati su entrambi i lati e riportano 234 versi del componimento (da 9241 a 9359 nel primo foglio; da 9840 a 9957 nel secondo); le pagine sono divise da colonne di 30 righe ciascuno e presentano iniziali in rosso e blu. Altre informazioni degne di nota riguardano la provenienza dei manoscritti dall'archivio della famiglia Sarriod de La Tour e le circostanze casuali del loro ritrovamento in un fascicolo di documenti del XVII secolo, di cui costituivano la rilegatura. Supportato dalla consulenza di Duchein e di altri eminenti eruditi francesi, Bréan pubblicava nell'*Anthologie* la preziosa riproduzione dei versi appuntati sul bifoglio, insieme alle immagini in bianco e nero delle quattro facciate, affinché potesse circolare nel mondo degli studi³⁰.

Fino a tempi recentissimi, le pergamene erano credute disperse, spedite dallo stesso Bréan in Belgio e mai più rientrate in Valle; lo asserivano Richard Trachsler, nel volume che costituisce l'edizione più recente del romanzo, e alcuni autori successivi³¹. Grazie all'intervento di riordino generale dell'archivio della Collegiata dei Santi Pietro e Orso ad Aosta da parte di Luca Jaccod, i frammenti sono stati fortunatamente rinvenuti e resi disponibili alla consultazione³².

²⁵ Le citazioni sono tratte da Bason 1929, p. 6. Si confrontino anche Costa 1996, pp. 342-343; Costa 2017, p. 291.

²⁶ Cfr. Chrétien de Troyes, *I romanzi cortesi*, pp. V-X.

²⁷ Cfr. Bréan 1948, pp. 223-227.

²⁸ Marie-Rose Colliard ha ricostruito il profilo biografico e gli interessi linguistici del canonico Joseph Bréan, che lo portarono a includere Micheil Duchein nell'ampia rete dei suoi contatti; con lo studioso, Bréan intratterrà un fitto scambio epistolare in merito alla questione dell'*Escanor*, cfr. Colliard 2011, pp. 283-291.

²⁹ Ivi, pp. 223-224; Duchein 1948, pp. 239-245.

³⁰ Sui frammenti di *Escanor* si vedano Frutaz 1998, p. 30, n. 2; Colliard 1976, p. 20; Marazzini 1991, p. 28; Girart d'Amiens, *Escanor*, vol. I, pp. 6, 11-19, n. 13; Modena 2016, p. 168; Costa 2017, p. 290.

³¹ Avvalendosi di informazioni prese direttamente in loco, Richard Trachsler informa infatti che il canonico Bréan aveva prestato la pergamena, che egli identificava con la nostra, a uno studioso belga e che da questi non era mai stata restituita, cfr. *Escanor*, vol. I, p. 19, n. 13. Per la bibliografia aggiornata, cfr. Modena 2016, p. 168.

³² Il ritrovamento si deve, qualche anno addietro, appunto a Luca Jaccod, che me ne ha gentilmente e

Partendo dall'unico testimone disponibile, il codice Paris BNF fr. 24374, il *Roman d'Escanor* è stato integralmente pubblicato nel 1886 da Heinrich Michelant³³. A distanza di un secolo, l'autorevole studio di Trachsler ha definitivamente messo in luce le intrinseche qualità dei circa ventiseimila versi del romanzo, che viene posto in rapporto con la vasta produzione letteraria di soggetto arturiano³⁴. All'interno di questa tradizione, l'opera trova una sua corretta dimensione, ponendosi verso la fine della serie dedicata ai cavalieri della Tavola rotonda. Il protagonista del romanzo di Girart d'Amiens si chiama Escanor le Bel (o Escanor de la Blanche Montagne), anche se le vicende della vita di questo cavaliere si confondono con quelle di altre figure, che vengono descritte con altrettanta attenzione dall'autore³⁵. L'opera si compone infatti di diverse storie intrecciate, riguardanti personaggi non sempre così noti della cavalleria arturiana, incentrandosi in generale sulle avventure amorose di Keu e sull'aspra rivalità tra Gauvin e Escanor³⁶. Valido cavaliere, totalmente assoggettato alle regole del mondo cortese, Escanor nasconde una dimensione inquietante della sua genealogia, che condizionerà tutta la sua esistenza e le sue azioni: mediante uno zio che porta il suo stesso nome, appartiene nientedimeno che a una discendenza di giganti.

Il *Roman d'Escanor* propone quindi un'articolazione narrativa complessa, non priva di interesse malgrado sia stata prodotta nella fase di esaurimento della vena bretone. L'estrema rarità di esemplari superstiti, sebbene sia sorretta da fonti inventariali che enumerano il romanzo (*Du Bel Escanor de la Montagne*) fra i libri della Biblioteca di Carlo V³⁷, rende impossibile qualsiasi congettura sui percorsi della sua diffusione nell'Europa continentale. Nulla osta comunque a un precoce arrivo in Valle d'Aosta del codice da cui sono tratti i fogli, che Richard Trachsler ha datato al XIII secolo³⁸, e nulla osta a che esso fosse appartenuto da sempre alla famiglia Sarriod de La Tour, proprietaria almeno dal Duecento (e fino agli inizi del Novecento) del castello omonimo situato nel Comune di Saint-Pierre. La presenza in archivio, nel XVII secolo, di questo materiale 'di recupero' potrebbe costituire un elemento a favore dell'ipotesi di una sua antichità.

prontamente segnalato la fortunata scoperta, fornendomi le relative immagini. La collocazione attuale è la seguente: Aosta, Archivio della collegiata dei Santi Pietro e Orso, Armoire de la salle capitulaire, cassetto n. 8.

³³ Il codice Paris BNF fr. 24374, risalente alla fine del XIII secolo o agli inizi del XIV secolo, proviene presumibilmente dall'area della Piccardia; non presenta miniature ed è mutilo della prima e delle ultime pagine. Non si conosce pertanto il titolo esatto del romanzo, che è stato attribuito da H. Michelant nell'edizione del 1886.

³⁴ Cfr. *Escanor*, vol. I, p. 19. L'edizione di Trachsler apporta alcune correzioni alla trascrizione precedente del testo, sciogliendo il senso di alcuni passaggi particolarmente difficili. Secondo lo studioso, i frammenti di Bréan corrispondono ai vv. 9242-9360 e 9841-9958.

³⁵ Sui vari protagonisti, cfr. *ivi*, pp. 68-80; sulla figura di Escanor, cfr. De Carné 2007. La *Blanche montagne* si riferisce a una montagna innevata che si trova, genericamente, nell'Italia del Nord.

³⁶ L'analisi di Trachsler ha permesso di rilevare la presenza di Escanor nella precedente tradizione letteraria: il cavaliere compare già nella *Troisième Continuation du Conte du Graal*, di Gerbert de Montreuil, ne *L'Âtre périlleux*, nel *Guiron le Courtois* e nella *Compilation* di Rustichello di Pisa; l'influenza de *L'Âtre périlleux* sul romanzo di Girart d'Amiens è indiscutibile, cfr. De Carné 2007.

³⁷ Cfr. *Escanor*, vol. I, p. 20.

³⁸ *Ivi*, p. 18.

Non poteva mancare, in questa rassegna sulle inclinazioni letterarie delle più antiche famiglie nobiliari valdostane, un richiamo alla potente casata degli Challant. I frammenti recuperati nella legatura di un volume di consegnamenti del XV secolo che si trovava nel castello di Châtillon appartengono a un codice dell'*Entrée d'Espagne* (figg. 3-4)³⁹. Il poema franco-veneto, che narra le vicende della spedizione di Carlo Magno, Rolando e di altri paladini contro i pagani della penisola iberica, risale al 1330 ma si ispira a un componimento della prima metà del XII secolo, l'*Historia Caroli Magni et Rotholandi*, arbitrariamente attribuita all'arcivescovo Turpino⁴⁰. L'*editio princeps* si deve al filologo francese Antoine Thomas, oggi perfezionata dall'edizione di Marco Infurna⁴¹.

Opera di un autore padovano che tace intenzionalmente il proprio nome, l'erudito componimento è trådito attraverso il manoscritto lacunoso Venezia BM Fr Z. 21 (257), uno dei numerosi esemplari presenti nel 1407 nella biblioteca di Francesco I Gonzaga a Mantova⁴². L'autore tratteggia con maestria le mirabili imprese del prode Rolando, modello esemplare di abilità, ardimento e cortesia, durante la spedizione in Spagna e poi verso quel leggendario Oriente, pieno di meraviglie, in parte già noto al mondo occidentale attraverso il *Milione* di Marco Polo e i mitici racconti delle gesta di Alessandro Magno⁴³. La critica è concorde nel ritenere l'*Entrée* un capolavoro della letteratura franco-italiana del Trecento, specchio degli interessi culturali dei circoli umanistici più aggiornati dell'Italia del nord.

I frammenti valdostani dell'*Entrée* furono ritrovati da Paul Aebischer nell'archivio del castello di Châtillon, allora proprietà di Hector Passerin d'Entrèves, nel corso di alcune ricerche che il professore stava conducendo «sulle franchigie dei cantoni svizzeri»⁴⁴. Utilizzati per realizzare la rilegatura del dorso di un manoscritto del XV secolo, si presentavano in pessimo stato di conservazione e risultavano illeggibili a occhio nudo. Grazie all'ausilio dei raggi ultravioletti, furono decifrati e pubblicati nel 1928 dallo stesso Aebischer, insieme a un'analisi puntuale e a un'ipotesi di contestualizzazione⁴⁵. Mentre sulla struttura materiale del volume permangono ancora alcuni dubbi, così come sulla sua qualità intrinseca (Specht dimostra che il manoscritto da cui provengono i bifogli non poteva essere di lusso)⁴⁶, l'interesse per i versi

³⁹ Sul frammento dell'*Entrée* di Châtillon, cfr. Colliard 1976, p. 20; Marazzini 1991, p. 28; Noto 2015; Modena 2016, p. 168; Costa 2017, p. 290. L'edizione più recente è di Martina Rossero, che ha dedicato al frammento manoscritto la sua tesi di laurea triennale, cui purtroppo non ho ancora avuto accesso, ma che confluirà presto in una pubblicazione, cfr. Rossero 2016-2017.

⁴⁰ Cfr. Anonimo Padovano, *Entrée d'Espagne*, Introduzione.

⁴¹ Cfr. *Entrée d'Espagne*.

⁴² Per un orientamento generale sull'opera, è possibile consultare la scheda online, a cura di Serena Modena, che compare nel sito RIALFrl [cons. 20. I. 2020].

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ D'Entrèves 1929, pp. 54-55.

⁴⁵ Cfr. Aebischer 1928, pp. 233-264. Per un primo approccio al frammento manoscritto di Châtillon, riguardante la sua descrizione materiale, i contenuti generali e la bibliografia di riferimento, si veda la scheda di Serena Modena, sempre in RIALFrl [cons. 20. I. 2020]. A integrazione e aggiornamento dello studio di Aebischer, risulta utile l'analisi puntuale di Specht 1984.

⁴⁶ Ivi, 757. Partendo dallo studio di Specht, Serena Modena (vedi nota precedente) segnala alcune problematiche: da una serie di «indicazioni codicologiche risulta infatti che il manoscritto da cui provengono i frammenti di Châtillon non avrebbe potuto comprendere da solo la totalità dei versi dell'*Entrée d'Espagne*. I 122

tramandati è notevole, dal momento che contengono tra l'altro episodi sconosciuti alla versione marciiana. Oggetto di un primo intervento di manutenzione conservativa, i fogli si trovano attualmente in deposito presso l'Archivio dell'Académie Saint-Anselme di Gressan⁴⁷.

La presenza di un manoscritto di questa importanza nella biblioteca di Châtillon, foss'anche proveniente dai territori subalpini piuttosto che da Oltralpe, come indicano alcuni studi⁴⁸, può essere letta come un chiaro segnale della familiarità da parte delle sfere più alte dell'aristocrazia locale verso questo genere di letture. Il piccolo formato del volume, inoltre, indica la sua agevole trasportabilità (si tratta forse di un libretto da viaggio), supportando la tesi di una diffusa circolazione di queste opere che venivano tramandate anche oralmente⁴⁹.

Per concludere questa rassegna, si segnala ancora la presenza nell'Archivio storico regionale di un manoscritto mutilo profano databile tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo (fig. 5). La mancanza della rilegatura non aiuta la corretta comprensione di questo testo cartaceo e il suo cattivo stato di conservazione non ne consente una lettura esaustiva: così come ci è pervenuto, sembra trattarsi del *Ménagier di Paris*, opera composta tra il 1392 e il 1394 da un borghese parigino, pubblicato da Jérôme Pichon nel 1842⁵⁰. Il volume è un trattato di morale e di economia domestica dove si trovano riflessioni filosofiche e consigli pratici sulla vita familiare, sulla sua conservazione e sulla sua organizzazione. L'autore della fine del XIV secolo si è ispirato a fonti precedenti per il contenuto del suo testo, fra queste il *Roman des sept sages de Rome et les Moralitez sur le jeu des eschecs*. Sebbene non esattamente pertinente ai contenuti del presente saggio, questo manoscritto attesta la presenza in Valle di codici a carattere profano, presumibilmente più diffusi e variegati nei soggetti di quanto oggi supponibile.

Pur non costituendo una prova certa del precoce utilizzo del volgare in Valle, come volevano gli autori del passato, nel suo complesso questa documentazione di carattere letterario, materiale e immateriale, sembra comunque rappresentare un segnale del successo riscontrato

fogli che precedono il foglio 123 superstite non potevano contenere se non all'incirca dagli 8000 ai 9000 versi, mentre l'*Entrée* del manoscritto di Venezia ne comprende 14000 prima della grande lacuna». In merito al volume di cui facevano parte: «I frammenti valdostani, appartenendo ad un codice modesto, poco curato, e steso in mercantesca fanno ipotizzare che l'*Entrée* circolasse grazie ai giullari anche al di fuori delle corti».

⁴⁷ Non sono al momento note le modalità di ingresso dei frammenti nell'Archivio dell'Académie. Anche in questo caso, ringrazio Luca Jaccod, in quanto membro del direttivo dell'Accademia, per le informazioni fornite e per aver fatto da tramite per la concessione delle fotografie che mi sono state gentilmente messe a disposizione da Martina Rossero.

⁴⁸ Il tema dell'ingresso della cultura francese in Valle è riproposto da Claudio Marazzini, prendendo ad esempio proprio il caso dell'*Entrée* di Châtillon, sulla base dei dubbi di Paul Aebischer riguardo all'arrivo di questo volume dall'Oltralpe piuttosto che dalle terre della pianura padana; la vasta diffusione di copie in queste aree potrebbe ragionevolmente far propendere per questa seconda ipotesi, cfr. Marazzini 1991, p. 28. Il nostro studio, incentrato sulle tematiche e sui contenuti più che sui canali di diffusione della cultura cavalleresca, prescinde in questa sede da tali dissertazioni.

⁴⁹ Cfr. Sepecht 1984, pp. 755-758. L'ipotesi che si tratti di un piccolo volume da viaggio mi viene da una comunicazione orale di Martina Rossero (vedi n. 37).

⁵⁰ Il manoscritto fa parte del Fonds Challant, 288/8 conservato presso l'Archivio storico regionale. Ringrazio Roberto Bertolin per il confronto sul testo.

al di qua delle Alpi dalla tematica epica la cui influenza, informando di sé il gusto della società cortese, attraversa ancora tutto il Quattrocento valdostano⁵¹.

Dalle testimonianze letterarie a quelle storico-artistiche: una possibile osmosi

Dando quindi per assodato che codici epici e cavallereschi circolassero in Valle d'Aosta nei secoli XIII e XIV, può risultare stimolante allargare lo sguardo e prendere in considerazione altri ambiti di studio, per definire compiutamente i caratteri della civiltà cortese che si è affermata in questi luoghi e delineare il profilo di alcuni dei protagonisti coinvolti nel suo sviluppo. A titolo di mera evidenza, val subito la pena di sottolineare che alcuni dei richiami letterari più antichi cui si è fatto cenno – la *Chanson* n. 32 di Thibaut de Champagne e il romanzo di *Escanor* – coinvolgono proprio due fortificazioni sulle quali gli studi hanno da tempo trovato significative relazioni dal punto di vista storico-artistico: i castelli di Quart e di Saint-Pierre (Sarriod de La Tour), nei quali si conservano tracce di decorazioni pittoriche ascrivibili al Duecento⁵². Il rapporto tra questi due edifici si costruisce infatti intorno alle scelte estetiche dei signori che ne avevano il governo verso la metà del XIII secolo, ossia Guglielmo Sarriod e Giacomo (II) di Quart⁵³, i quali verso il sesto decennio del secolo stabiliscono di adornare con scene figurate le pareti delle rispettive cappelle, chiamando per tali imprese la stessa bottega di pittori⁵⁴. Dal punto di vista formale, questi dipinti murali denun-

⁵¹ Si veda *infra* il paragrafo: *Una lunga persistenza: brevi cenni sul Quattrocento*.

⁵² Il legame tra questi edifici e i loro apparati pittorici è stato messo in luce e ampiamente trattato in occasione della mostra *Fragmenta Picta*, curata nel 2003 da Elena Rossetti Brezzi (Rossetti Brezzi 2003 B, pp. 12-14). Su entrambi i castelli sono in corso progetti di fattibilità per il futuro allestimento museale, i quali sono stati concepiti ed elaborati nei contenuti in un'ottica di assoluta simmetria. In particolare, le linee museografiche e museologiche del castello di Quart sono state modulate intorno all'idea di Medioevo e intendono sviluppare nello specifico i secoli XIII e XIV, in stretta relazione con la cronologia delle pitture emerse nel torrione e nella *magna aula*. La strategia di allestimento museale per l'intero sito tiene conto delle peculiarità del castello (archeologiche, storiche e storico-artistiche) e intende incentrarsi sulla figura del cavaliere e della cultura cortese, creando in questo modo un percorso originale che sviluppa contenuti molto diffusi all'epoca, ma di cui oggi rimangono pochissime quanto preziose testimonianze; le linee d'indirizzo del progetto museografico di Quart sono enucleate in: Platania – Vallet cds. Per Sarriod, anch'esso caratterizzato da una storia che affonda le sue origini negli stessi secoli, l'intento è di rivolgersi a tematiche legate agli aspetti materiali della produzione agricola e alla vita quotidiana nel Medioevo, partendo dal presupposto che la torre più antica del castello, oltre alla destinazione residenziale, doveva assolvere a funzioni di controllo e gestione del territorio circostante, cfr. Platania – Vallet 2019, pp. 126-135.

⁵³ Per quanto attiene la formazione delle signorie nella prima metà del Duecento e la genesi della storia delle famiglie dei Quart e dei Sarriod, cfr. Barbero 2000, pp. 127-178 e Rivolin 2003, pp. 10-11. Sul castello Sarriod de La Tour e sull'omonima famiglia sono in corso studi storici ad ampio spettro cronologico (dal XIII al XX secolo), condotti da Roberto Bertolin dell'Archivio storico regionale, che confluiranno nel prossimo numero della rivista «Archivum Augustanum». In occasione dell'esposizione *Visioni di Medioevo*, attualmente in corso al castello Sarriod, è stato inoltre pubblicato un breve catalogo con gli ultimi aggiornamenti, cfr. Platania 2019.

⁵⁴ I soggetti iconografici di questi dipinti murali si ricavano da quanto ancora leggibile sui muri di Sarriod, che presenta un sintetico ciclo con Storie della vita di Cristo e immagini di santi; a Quart, infatti, la cappella è stata completamente distrutta alla fine del XVI secolo e i pochi frammenti recuperati durante gli scavi archeo-

ciano inequivocabilmente di appartenere a una precisa fase, ben rappresentata in Valle da testimonianze di ambito sia pittorico che scultoreo, espressione del passaggio tra la tradizione tardoromanica, ancora fiorente, e il primo gotico d'impronta francese. Pur trovandosi all'interno di un ambiente sacro, le scene a contenuto religioso di Sarriod, presumibilmente simili a quelli che comparivano a Quart, tradiscono attraverso la vivacità di irriverenti *drôleries* i primi timidi sintomi del pulsare dei tempi (fig. 6)⁵⁵.

Un vero e proprio scatto in avanti, nel senso della piena adesione al gusto gotico e all'accoglimento delle tematiche profane, si compie all'incirca un paio di decenni dopo. L'ipotesi che l'epica cavalleresca, con il suo bagaglio di soggetti e forme, fosse conosciuta e apprezzata dalla nobiltà locale trova infatti un significativo riscontro intorno al settimo/ottavo decennio del Duecento nel castello dei signori di Quart, vassalli dei conti di Savoia. Se la predilezione sabauda per questo tipo di letture è ben nota e documentata, almeno dall'epoca di Amedeo V, in relazione ai suoi interessi internazionali e al matrimonio con Maria di Brabante⁵⁶, il favore con cui la materia letteraria viene accolta dal signore di Quart e trasportata sulle pareti del proprio castello, in una data piuttosto precoce rispetto alle attestazioni note, costituisce una sorprendente rivelazione⁵⁷. Per la ricomposizione del panorama figurativo del Duecento valdostano, la scoperta del ciclo pittorico a soggetto profano che si conserva in stato frammentario nell'antico mastio del castello di Quart (fig. 7) rappresenta infatti una delle acquisizioni più fortunate degli ultimi anni. Obliterati alla fine del XV secolo per effetto della stesura di uno spesso strato di scialbo bianco, gli intonaci dipinti sono stati oggetto di un lungo intervento di restauro, durato dal 2011 al 2016, che ha coinvolto l'intera struttura architettonica del torrione e le sue antiche decorazioni. Le analisi dendrocronologiche svolte su alcuni legni recuperati nelle murature e negli strati sottostanti del pavimento hanno permesso di datare al 1261-62 l'epoca di abbattimento degli alberi utilizzati per le nuove strutture del fabbricato, il cui nucleo originario risale al 1084 circa⁵⁸. Parzialmente danneggiato a seguito di un rovinoso incendio, il mastio venne quindi probabilmente ricostruito tra il settimo e l'inizio dell'ottavo decennio del XIII secolo. Sulla base delle indagini eseguite in fase di cantiere, è stato quindi possibile ascrivere a un momento di poco successivo al rifacimento del fabbricato anche l'esecuzione dell'impresa decorativa, che si sviluppava su tutte e quattro le pareti della sala.

logici, riproducenti parti di volti, capigliature, ornati ed elementi architettonici, risultano insufficienti per decretarne lo sviluppo spaziale. Sui due cicli pittorici di Quart e Sarriod si vedano in Rossetti Brezzi 2003 A le schede della scrivente: Vallet 2003 A, pp. 20-21; Vallet 2003 B, pp. 32-33. Un recente aggiornamento sulla cultura figurativa dei secoli XIII-XIV si trova ora in Vallet 2016, pp. 146-155; Vallet 2018 A, pp. 60-73 e di prossima uscita Vallet cds B.

⁵⁵ Cfr. Vallet 2016, pp. 146-147; Vallet 2018 A, pp. 60-62; Vallet 2018 B, pp. 122-123.

⁵⁶ Cfr. Castronovo 2002, pp. 41-80; Castronovo 2016, pp. 81-85; Castronovo 2018 B, pp. 32-45 e il contributo del presente volume. Un sentito ringraziamento a Simonetta Castronovo per la disponibilità al confronto e gli scambi sempre fruttuosi.

⁵⁷ Cfr. Vallet cds A: all'interno di questa monografia sul castello un'intera sezione è stata dedicata al complesso intervento di restauro delle pitture duecentesche del torrione, cfr. Vallet cds C.

⁵⁸ Sulle fasi architettoniche di questa fase si vedano Cortelazzo cds A; Sartorio – Sergi cds A.

Protagonista del rimaneggiamento del mastio e di una seconda allogazione artistica nel castello, dopo quella della cappella, è ancora Giacomo (II), figura di spicco delle vicende politiche valdostane del Duecento. Primo signore della dinastia dei Quart, chiamato anche «Zacarias qui dicitur Iacobus dominus de Quarto»⁵⁹ domina per circa un cinquantennio la scena locale, alla ricerca di un continuo rapporto di equilibrio, sovente riacquistato grazie all'intervento diretto dei Savoia, con le altre famiglie locali e con i membri dell'autorevole casata degli Challant, visconti di Aosta⁶⁰. Il padre Giacomo (I), documentato a cavallo dei secoli XII e XIII, discendeva dai *De Porta Sancti Ursi*, un lignaggio di antiche origini che controllava il settore della città di Aosta intorno alla *Porta Praetoria*; a lui le fonti attribuiscono il trasferimento della famiglia verso i territori agricoli, attuato per esercitare il controllo diretto sui possedimenti fondiari, e l'insediamento stabile nel castello di Quart, una dimora fortificata poco distante da Aosta, nella quale infatti nel 1219 risulta risiedere⁶¹. Da questa dimora, centro nevralgico di una giurisdizione dai vasti confini, il figlio maschio Giacomo-Zaccaria – avuto in tardissima età – ricaverà il nuovo patronimico: citato per la prima volta nel 1231 e qualificato negli anni successivi come *domicellus*, Giacomo (II) si presenta sulla scena, riconosciuto come *dominus de Carto*, solo a partire dal 1236⁶². La sua ultima attestazione risale al 1281 e segue di poco la cessione del governo al figlio Giacomo (III), avuto dalla moglie Beatrice di Challant.

Due fatti della vita di Giacomo (II) risultano importanti ai fini del nostro studio. Nel 1252, pur essendo sposato, non ha ancora figli; lo dimostra una transazione con il conte di Savoia, mediante la quale egli dona ad Amedeo IV tutte le immense proprietà tenute in Valle d'Aosta e in Entremont, che il conte prontamente restituisce in forma di feudo⁶³. Si tratta di un accordo articolato, che rende di fatto Giacomo (II) vassallo del conte, il quale sarebbe tuttavia decaduto nel caso della nascita di un figlio maschio, evento che effettivamente si produrrà. Dall'unione in seconde nozze con Beatrice, figlia del visconte Gotofredo di Challant, verranno infatti alla luce numerosi figli, molti dei quali ricopriranno ruoli di rilievo internazionale. Il secondo aspetto singolare della vita di Giacomo-Zaccaria, per certi versi incomprensibile per un personaggio del suo rango, è stato messo in luce da Alessandro Barbero e meriterebbe un ulteriore approfondimento: Giacomo (II) si fa armare cavaliere molto avanti negli anni, tanto che fino al 1274 nei documenti lo si vede citato senza il prefisso *dominus*, necessario per l'attribuzione del titolo, e solo verso la fine della sua vita, nel 1277, appare in qualità di *miles*⁶⁴.

⁵⁹ Cfr. Rivolin 1998, p. 109.

⁶⁰ Per la storia dei signori di Quart, nati dalla suddivisione dei *De Porta Sancti Ursi*, risultano ancora fondamentali Rivolin 1998, pp. 99-149 e Rivolin 2003, pp. 10-11, oltre al citato Barbero 2000, pp. 142-160. Interessanti le informazioni che si deducono dai conti della castellania di Quart, cfr. Pession 2015.

⁶¹ Un atto del 1219 afferma che Giacomo (I) giace malato nel suo castello di Quart, dove probabilmente morirà poco dopo, dal momento che negli atti successivi non compaiono più attestazioni della sua esistenza, cfr. Barbero 2000, p. 154.

⁶² Ivi, pp. 144-146.

⁶³ Ivi, p. 156. Alessandro Barbero indaga in particolare l'origine patrimoniale della vasta signoria dei Quart, che si estendeva su un'area corrispondente a otto parrocchie, tra il fondovalle e la montagna, e i territori dell'Entremont (ivi, pp. 150-160).

⁶⁴ Ivi, p. 146. Nel 1274 lo troviamo infatti citato come *dominus Iacobus dominus de Quarto*.

Longevo e influente, dominatore di terre e uomini, Giacomo (II) sembra quindi aver ricevuto l'addobbamento in anni che potrebbero precedere di poco il 1274: c'è da chiedersi se proprio questo evento, giunto inspiegabilmente tardi nella sua esistenza, sia da collegare alla scelta di far arricchire la propria aula, che assommava funzioni residenziali e di rappresentanza, con soggetti meritevoli di una solenne cerimonia feudale.

L'aula dipinta di Giacomo (II) di Quart, tra temi epici e modelli di virtù cavalleresche

I rimaneggiamenti interni e i lunghi periodi di abbandono che hanno interessato il torrione sono stati la principale causa dell'attuale lacunosità del rivestimento pittorico duecentesco, di cui resta circa il 16% del totale originale, limitando fortemente la possibilità di riconoscere l'esatto programma iconografico del ciclo e le sue possibili fonti ispiratrici⁶⁵. Le scene, impaginate entro riquadri e suddivise da cornici lineari rialzate con motivi ondulati, erano organizzate su tre registri sovrapposti, comprendenti uno zoccolo che si sviluppava nella parte più bassa. Quanto rimane di questo grandioso apparato nelle pareti nord, est e sud (a ovest restano pochissimi lacerti), che doveva essere completato nella parte superiore da un soffitto ligneo, anch'esso forse guarnito di decori, permette comunque di determinare la presenza di alcune significative raffigurazioni di carattere profano legate alla produzione letteraria coeva. Uno dei temi principali – ma presumibilmente non l'unico – rimanda al più grande eroe di tutti i tempi, celebrato nel Medioevo come modello di virtù cavalleresche: Alessandro Magno (fig. 8). Le inclinazioni culturali del signore di Quart, che sceglie le storie dell'invincibile Macedone per la propria sala d'apparato, si mostrano esplicitamente: convertito in cavaliere feudale e inserito a pieno titolo nella società cavalleresca, di cui veste anche il tipico usbergo, Alessandro è specchio della rappresentazione simbolica del committente e, al tempo stesso, oggetto delle sue aspirazioni e dei suoi ideali. Gli strumenti di trasmissione di questo modello non possono che provenire dal mondo delle lettere: l'Alessandro che prende forma nella produzione epica dei secoli XII-XIII è una figura grandiosa, impavida, proiettata verso mondi sconosciuti e lontani⁶⁶. È intorno a questa sua 'smisuratezza', che non è certo priva di ambiguità e contraddizioni, del tutto umane, e all'incredibile curiosità per l'ignoto che si plasma la sua leggenda medievale⁶⁷.

⁶⁵ Cfr. Vallet 2018 (A), p. 63; uno studio più puntuale e circostanziato sulle fonti iconografiche e sull'inquadramento stilistico del ciclo, comprensivo degli aggiornamenti più recenti e correttivo rispetto a quanto ipotizzato in fase di restauro quando non erano ancora disponibili tutti i dati, uscirà a breve nella monografia sul castello di Quart, cfr. Vallet cds B.

⁶⁶ L'inquadramento della figura di Alessandro nella letteratura epica medievale è un tema di portata vastissima; ai fini del presente studio, risulta interessante far riferimento a qualche suggerimento bibliografico di ambito italiano: Boitani (*et alii*) 1997, pp. XV-LXXV; Rinoldi 2008, pp. 11-50; Alexandre de Bernay, *Il romanzo di Alessandro*, pp. 5-40.

⁶⁷ Cfr. Harf-Lancner 2000, pp. 51-63.

Non vi è dubbio che nel quadro della letteratura francese dell'epoca il posto occupato dalla materia alessandrina sia immenso⁶⁸. Un tema come quello di Alessandro non poteva del resto non affascinare i signori del Medioevo, pronti ad avvicinare le proprie imprese alle straordinarie gesta del condottiero macedone, celebrate in letteratura attraverso una complessa ramificazione testuale che parte dall'antichità e si esaurisce (in questa accezione cavalleresca) solo alle soglie dell'epoca moderna, passando attraverso articolate vicende di riscritture, epurazioni, interpolazioni e traduzioni⁶⁹. In questa selva disarticolata, il *Roman d'Alexandre* in versi di Alexandre de Bernay, frutto a sua volta dell'intervento di riorganizzazione e rielaborazione dei testi latini e delle prime esperienze vernacolari, viene presto considerato una vera e propria autorità, anche dopo la comparsa del *Roman de toute Chevalerie* di Tommaso di Kent (Alessandro anglo-normanno) e del *Roman d'Alexandre* in prosa in antico francese, traduzione quest'ultima di un testo latino molto apprezzato: l'*Historia de preliis*⁷⁰. Alla base del successo del *Roman* di Alexandre de Bernay si pone la rilettura che l'autore compie del profilo storico di Alessandro, portatore di valori etici e politici che vengono traslati dall'antichità al Medioevo, riplasmandoli. Un'operazione di trasmigrazione che comprende un altro aspetto fondamentale per il trionfo letterario: il fascino per l'alterità e il meraviglioso⁷¹. La sete di conoscenza e la sconfinata curiosità del condottiero, trasformato di fatto in esploratore, diventano il mezzo per un approccio all'Oriente lontano e misterioso, evocativo di avventure in terre abitate da creature ibride ed esseri mostruosi; qui si concentrano tradizioni e saperi inaccessibili, narrazioni raccapriccianti che solo una fantasia esuberante riesce a restituire in immagini⁷². Lo evidenziano bene, per esempio, i volumi che recano il *Roman d'Alexandre en prose*, che vengono significativamente corredati di un imponente apparato illustrativo⁷³. All'interno di questo

⁶⁸ Per la ricezione medievale del materiale alessandrino, cfr. Cary 1965; Gaullier-Bougassas 1998, pp. 9-26; Baumgartner 2006, pp. 137-158; Centanni 2014, pp. 4-47; Gaullier-Bougassas 2015 B, pp. 5-29.

⁶⁹ Privo di verosimiglianza storica, il filone leggendario su cui si fonda questa materia alessandrina di carattere epico discende da un antico testo noto come *Romanzo di Alessandro*, opera del cosiddetto Pseudo-Callistene (III secolo d.C.), il quale giunge al Medioevo mediante passaggi molto articolati di interpolazioni e traduzioni. La figura del re macedone descritta nel romanzo, prendendo le distanze dalla realtà storica, assume i caratteri del mito e contorni fantastici, a partire dalla nascita favolosa (Alessandro è figlio dell'ultimo faraone d'Egitto) fino alle innumerevoli vicissitudini della sua breve vita, finita a Babilonia, ma sempre costellata di brillanti vittorie, cfr. Centanni 2005, p. XIX; Gaullier-Bougassas 2005, pp. 147-159.

⁷⁰ Cfr. Gaullier-Bougassas 2005, pp. 147-148.

⁷¹ Cfr. Baumgartner 2006, pp. 137-158. Nel *Roman de toute Chevalerie* il gusto per il fantastico è particolarmente acceso; per la fortuna di questo testo, cfr. Thomas de Kent, *Le roman d'Alexandre*, pp. LXVI-LXVIII.

⁷² Se gli studi in campo letterario rivolti al ciclo alessandrino e alla sua diffusione nel Medioevo possono considerarsi per quantità e qualità piuttosto esaustivi, le ricerche relative agli apparati illustrativi dei manoscritti contenenti soggetti riferibili ad Alessandro hanno preso corpo solo negli ultimi decenni, pur poggiando sugli approfondimenti fondamentali di David John Athole Ross (Ross 1985). Le indagini di Alison Stones e Maud Pérez-Simon sono infatti andate in questa direzione, concentrandosi sulle illustrazioni in miniatura che ornano alcuni codici con i romanzi di Alessandro nelle versioni in versi e in prosa (cfr. Stones 2015, pp. 269-284; Pérez-Simon 2015; Pérez-Simon 2019). Un rapido cenno sull'iconografia di Alessandro in Centanni 2005, pp. XXXVI-XXXVII.

⁷³ Cfr. Pérez-Simon 2015, pp. 10-13, 65-69. Il vasto corpus di miniature che orna i romanzi in prosa di Alessandro sembra attestare l'esistenza di una tradizione iconografica autonoma, volta a creare un rapporto

gruppo, si distinguono tre manoscritti del tutto simili per il numero delle miniature e la loro composizione iconografica, traduzione in colori dell'immaginario medievale (London BL Harley 4979; Berlin Kupf. 78.C.1; Bruxelles BR 11040)⁷⁴. Sul fronte degli esemplari del romanzo in versi, merita di essere menzionato il ricchissimo codice di Oxford BL Bodl. 264, che risale agli anni 1338-1344 e che spicca su tutta la serie per la profusione e la qualità delle immagini⁷⁵. Si tratta, secondo l'opinione di Mark Cruse, di una sorta di *bible chevaleresque*, un vero pilastro della narrativa profana e una *mise en scène* della vita di Alessandro, dove immagini e testo sono fortemente solidali.

In questa prospettiva, gli episodi narrati nel torrione di Quart trovano una possibile lettura d'insieme (comunque ipotetica, viste le grandi lacune), che esprime al contempo valori etici, religiosi e profani, inserendosi in quel mondo di simboli e miti cui lo stesso signore di Quart appartiene⁷⁶. Sulle pareti della sala immagini di cavalcature, tornei e fatti d'arme si combinano con esempi di virtù cristiane e toccanti citazioni di vita quotidiana, per ricordare il ritmo ciclico delle stagioni entro cui si regolano le azioni umane; non mancano inoltre chiari riferimenti al fantastico e all'esotismo.

L'immagine del condottiero – riconoscibile dall'iscrizione soprastante "ALEXANDER" – domina il racconto della parete nord: a cavallo di un destriero nero e rivestito di armatura, Alessandro è colto in un dialogo serrato con le nove teste di un essere il cui *titulus* recita "ARBOR SICA" ('albero secco', fig. 9). L'episodio si riferisce al momento dell'incontro nelle lontane terre dell'India tra il re macedone e gli alberi sacri del Sole e della Luna, interpellati in momenti diversi da Alessandro per conoscere le tragiche sorti del proprio destino, così come viene tramandato da diverse versioni del romanzo⁷⁷, e in particolare dal *Roman d'Alexandre en prose*. La soluzione iconografica adottata dal pittore di Quart differisce tuttavia, per quanto noto, dalle rappresentazioni con lo stesso soggetto trasmesse dai manoscritti⁷⁸. Nella scena

dialogico tra testo e immagini. La parentela tra i programmi figurativi degli undici manoscritti appartenenti a questa serie è notevole e risulta indipendente rispetto alle due redazioni in cui il testo del *Roman en prose* è pervenuto. I volumi sono caratterizzati da un'illustrazione abbondante (circa 80-90 miniature a volume), che contribuisce a rendere il racconto più avvincente.

⁷⁴ Secondo Alison Stones (Stones 2014, pp. 1-3), che include nel gruppo un volume di collezione privata, i codici sono usciti da *ateliers* delle Fiandre o della Francia del nord alla fine del XIII secolo o all'inizio di quello successivo. Tavole comparative dei soggetti iconografici presenti nei tre manoscritti si trovano in Stones 2014, pp. 3-8; Pérez-Simon 2015, pp. 572-580. Le miniature del codice di Berlino sono pubblicate in Rieger 2006.

⁷⁵ Cfr. Cruse 2014, pp. 69-160; Cruse 2015, pp. 317-319. Il manoscritto è un esempio unico sotto tanti punti di vista e contiene la versione più completa del testo in versi e le interpolazioni, oltre al più gran numero di illustrazioni e immagini marginali. Interessante lo spazio che viene riservato agli animali e alle creature fantastiche, che rendono il racconto sul deserto indiano la sezione più ricca e vivace: il desiderio di conoscere e diffondere questo sapere resta alla base di tutte le vicende della vita del condottiero.

⁷⁶ Per una panoramica sull'etica cavalleresca e sui suoi codici, cfr. Cardini 2012, pp. 21-33.

⁷⁷ Cfr. Infurna 2018, p. 110.

⁷⁸ Allo stato attuale delle conoscenze, non esistono altre testimonianze iconografiche simili a quella di Quart, tantomeno nel campo della pittura monumentale dove le raffigurazioni del Macedone sono estremamente rarefatte. Per lo studio del ciclo del torrione le ricerche si sono dunque orientate, inevitabilmente, verso la produzione dei manoscritti miniati, soprattutto quelli della Francia del nord, cfr. Vallet 2018 A, pp. 62-71. Per questa scena e le prossime di questa sala, i riferimenti saranno stringati, essendo stati trattati in Vallet 2018 A e

valdostana sono presenti tre elementi vegetali, molto diversi tra loro: il primo è un albero fungiforme e di colore bruno, il secondo è uno stelo verde con tralci stilizzati e il terzo è un ibrido le cui ramificazioni antropomorfe rivolgono lo sguardo verso il condottiero. Discostandosi dalla tradizionale riproduzione degli Alberi del Sole e della Luna, mostrati in diverse miniature come arbusti dalle cui fronde spuntano i simboli dei due astri⁷⁹, risulta manifesta l'intenzione da parte del pittore di polarizzare l'attenzione sull'albero che viene denominato 'secco' e sulle sue graziose testine che possiedono il dono della parola. Senza ripercorrere le tappe delle ricerche che hanno permesso di rintracciare spie di una variante testuale della leggenda degli alberi sacri nel XIII secolo, che mette in relazione Alessandro e l'albero secco, e quest'ultimo con gli alberi o l'albero oracolare⁸⁰, è interessante sottolineare che l'indagine sugli alberi 'parlanti' ha portato a trovare nelle miniature dell'*Histoire ancienne jusqu'à César* – testo che dedica alle vicende del macedone un'intera sezione (IX)⁸¹ – i confronti iconografici più plausibili.

Nel riquadro immediatamente superiore all'*arbor sica*, il profilo di un elefante, in stato frammentario, è da ricondurre con molta probabilità alle storie di Alessandro, che dovevano comporsi di più scene distribuite almeno sulle pareti settentrionale e orientale. Verosimilmente, il lungo palazzo dalle porte serrate, verso cui il pachiderma sembra dirigersi, è da ascrivere al racconto sul Macedone, così come potrebbe ancora farne parte il frammento con gli armigeri colpiti da frecce mortali (indicati come "SARRACENI...", fig. 10) che si trova nel registro superiore⁸².

Le altre immagini su questo lato e quelle della parete sud faticano a trovare una relazione diretta con Alessandro. Nel registro intermedio, la parete est era occupata per l'intera lunghezza dalla raffigurazione di un imponente Calendario, suddiviso in dodici riquadri corrispondenti ai Mesi dell'anno e alle relative attività agricole⁸³. Oggi ne restano solo sei: Gennaio, Febbraio (lacunoso), Settembre (molto deteriorato), Ottobre, Novembre e Dicembre (figg. 11-12). Sono intensi spaccati di vita quotidiana che si offrono in tutto il loro realismo, come fotografie di un'epoca contraddistinta da lavori pesanti legati alla terra e ai suoi prodotti, grandi fatiche e solo qualche raro conforto, come potrebbe suggerire la tavola imbandita del mese di Gennaio che ritrae il dio Janus mentre si ciba di succulente salsicce⁸⁴.

Sulla parete meridionale, la figura di Sansone che combatte con il leone (Gdc 14,5-6; fig. 13) è tra i saggi pittorici qualitativamente più elevati del ciclo, da ascrivere certamente alla

oggetto di approfondimento in Vallet cds B. Un primo dettagliato studio iconografico sulle pitture, prima però del termine degli interventi di restauro, si deve a Zidda 2012, pp. 216-227.

⁷⁹ Per esempio, dai tre codici appena citati di Londra, Berlino e Bruxelles, cfr. nota 74.

⁸⁰ Cfr. Infurna 2018, pp. 111-113.

⁸¹ Sulla diffusione dell'*Histoire ancienne jusqu'à César*, cfr. *Histoire Ancienne*, p. 40.

⁸² Il tema del *Bon Sarrasin* nel romanzo medievale e l'interesse per l'alterità nella mentalità dell'epoca sono trattati in Girbea 2014, pp. 17-48.

⁸³ Tema diffusissimo nel Medioevo, cfr. Castiñeiras – Fachechi 2019, pp. 7-14. Numerose testimonianze pittoriche attestano la diffusione di questo tema nei secoli XIII e XIV. Per l'Italia nord-orientale, riferimenti a Calendari in abitazioni civili trentine e venete si trovano in De Gramatica 2002, pp. 414-415. Anche in Francia il Calendario dipinto è piuttosto diffuso, sebbene in contesti più religiosi che profani, cfr. Mane 2004, pp. 9-14.

⁸⁴ Un'ipotesi di collegamento tra il Calendario e Alessandro chiama in causa la descrizione della tenda di Alessandro, cfr. Zidda 2003-2004, pp. 236-238. Sul significato dei soggetti raffigurati nella tenda, cfr. Gaullier-Bougassas 1998, pp. 138-140.

mano dell'anonimo Maestro. L'eroe biblico, famoso per la sua straordinaria forza, è disegnato con grande cura dei dettagli e delicate velature cromatiche che aumentano l'effetto plastico del gruppo⁸⁵. Sulla destra, le storie di Sansone potevano forse svilupparsi in altre scene, se ipotizziamo che le lettere "DALID... (sic)" si riferiscano a Dalila, scardinando l'idea di un ciclo esclusivamente deputato alla trattazione cavalleresca, o all'insegna del solo Alessandro.

Al mondo delle raffigurazioni profane potrebbero nuovamente rimandare i frammenti del registro più alto della parete meridionale, che presentano arti inferiori di personaggi, cavalli affrontati e gualdrappe svolazzanti (fig. 14), forse da collegare a rappresentazioni di tornei e battaglie. A quest'epoca, episodi simili ricorrono diffusamente sia in miniatura che in pittura⁸⁶.

Nell'aula di Quart, la commistione tra il mondo terreno e la sfera religiosa è indubbia, e forse insieme ad Alessandro e Sansone vi erano dipinti altri personaggi valorosi, ritenuti modelli esemplari di virtù. In ambito pittorico, per quest'epoca, il caso della *Painted chamber* del palazzo di Westminster a Londra costituisce un punto di riferimento: sulle pareti della camera si svolgevano episodi tratti dall'Antico Testamento e tra i personaggi rappresentati vi era pure Alessandro Magno⁸⁷. Che il Macedone fosse un argomento gradito alla corte plantageneta è del resto noto, visto che aveva contribuito in maniera diretta alla propagazione del mito letterario di Alessandro⁸⁸. Le testimonianze della committenza da parte di Enrico III Plantageneto di pitture incentrate su Alessandro per Clarendon Palace e per il castello di Nottingham – oggi irrimediabilmente perse – ne sono un'ulteriore prova⁸⁹.

La cronologia ancorata all'ottavo decennio del XIII secolo colloca il ciclo del torrione di Quart tra i primi casi, nell'arco alpino occidentale, di committenza laica ispirata all'epica letteraria, che viene tradotta in senso monumentale e declinata in un linguaggio lineare che riscuoterà notevole successo nelle dimore nobiliari della Francia e del nord Italia, e non solo⁹⁰. L'appartenenza di queste pitture murali alla cultura figurativa cui fanno riferimento alcune emergenze del Piemonte e della Savoia, in particolare quelle dei castelli di Theys e Cruet, è un dato ormai assodato⁹¹.

⁸⁵ Dal punto di vista tecnico, la pittura è realizzata a calce su scialbo bianco; si tratta di un metodo corsivo molto diffuso tra Due e Trecento (vedi n. 90).

⁸⁶ Per la diffusione dell'iconografia dei cavalli affrontati in pittura, cfr. Le Deschault De Monredon 2015, pp. 117-135.

⁸⁷ Cfr. Binski 1986; Liversidge – Binski 1995, pp. 491-501 e Binski 2011, pp. 121-154.

⁸⁸ Cfr. Thomas de Kent, *Le roman d'Alexandre*, pp. XIV-XV.

⁸⁹ Cfr. Paradisi 2018, p. 141.

⁹⁰ Sulla tecnica della pittura a calce su scialbo, caratteristica di questo tipo di pitture murali, si vedano gli studi di Bernardo Oderzo Gabrieli, che porta un significativo aggiornamento a questi argomenti, cfr. Gabrieli cds. Un repertorio esaustivo delle imprese decorative in contesti profani di area francese si trova in Le Deschault De Monredon 2015. Lo stile lineare si sviluppa, in Italia, anche in ambito civile, diventandone la cifra stilistica; per un repertorio completo ed esaustivo degli apparati decorativi dei broletti padani si veda Riccobono 2014-2015.

⁹¹ Per i cicli pittorici di Theys e Cruet, cfr. Le Deschault De Monredon 2018, pp. 14-23 (con bibliografia precedente). Per un aggiornamento su quelli piemontesi rimando al saggio in questo volume di Simonetta Castronovo, vedi nota 56.

Per spiegare il programma figurativo della sala di ricevimento di Giacomo (II) è stato necessario, a causa delle vaste lacune, ricorrere a varie tipologie di materiali che tuttavia non arrivano a porre un punto fermo agli approfondimenti: in quest'ottica, allargare l'osservazione del ciclo alle scritte dipinte sulle pareti, a corredo e spiegazione delle raffigurazioni, potrebbe aprire nuovi interessanti spiragli a percorsi e interpretazioni che ora sfuggono⁹². L'analisi paleografica della scrittura e la scelta linguistica non sono infatti disgiunte dal messaggio che le pitture intendono trasmettere e anzi ne completano e amplificano il significato: la gotica epigrafica delle lettere sulle pareti del mastio, dove ancora sopravvive l'utilizzo delle capitali a scapito delle minuscole, corrobora l'idea che l'impulso per il contenuto del ciclo derivi da modelli librari più antichi, dove la scelta della lingua latina, solo in parte influenzata da accenni ripresi dal volgare, innalza il livello dei riferimenti letterari a un registro più colto, in totale sintonia con la raffinata qualità delle decorazioni e con il mondo classico di Alessandro. Le future ricerche sulle fonti non dovranno pertanto escludere testi in lingua latina in grado di fornire spunti sia dal punto di vista della scrittura che da quello dei contenuti⁹³.

Il Trecento: verso il mondo delle corti

Il richiamo iniziale ai versi di Thibaut de Champagne assume un nuovo rilievo se interpretato alla luce dei soggetti riprodotti nell'aula di Giacomo (II), sebbene sia difficile trovare una relazione diretta tra i suoi versi e le scene del torrione. È significativo che sia ancora il castello di Quart, intorno alla metà del Trecento, a fornire indizi per immaginare lo sviluppo di un ciclo pittorico di soggetto cortese in Valle d'Aosta. Protagonista di un'allogazione artistica di grande rilievo, oggi purtroppo del tutto perduta, è un altro influente signore di Quart, Enrico, responsabile di un ulteriore ampliamento del sito fortificato dopo il 1340⁹⁴. Nella nuova sala d'apparato, fatta erigere nell'area meridionale del complesso e definita in un inventario cinquecentesco *magna aula*⁹⁵, Enrico fece allestire due cantieri per la decorazione delle pareti,

⁹² Per la traduzione sui muri dei testi letterari, cfr. Meneghetti 2015, pp. IX-XII.

⁹³ Una riflessione opportuna riguarda la collocazione fisica delle scritte epigrafiche che risultano in campo aperto e libere da rigidità impaginative soprattutto in corrispondenza del brano di Alessandro. Sono lettere che dimostrano volutamente, con il loro segno grafico, un forte carattere decorativo autonomo che rafforza l'importanza del racconto in quel determinato punto della storia: basti citare i casi di *Alexander, arbor sica* e *Sanson*. Nella parete del Calendario le scritte sono ricondotte all'interno di specchiature che ben si prestano alla cadenzata raffigurazione dei Mesi, creando un rapporto tra testo e immagine strettissimo ed equilibrato. Su queste considerazioni è in corso un approfondimento, il quale apporterà sicuramente nuovi elementi all'interpretazione del contenuto delle storie del torrione nel suo complesso. Per la parte relativa alla scrittura epigrafica, cfr. De Rubeis 2008, pp. 33-44. Ringrazio Daniela Platania non solo per il supporto offerto per queste ricerche, ma soprattutto per l'amicizia.

⁹⁴ I lavori riferibili a Enrico, signore di Quart dal 1337, sono stati datati sulla base della dendrocronologia e ancorati al quinto decennio del XIV secolo. L'evoluzione architettonica di questa parte del castello è descritta in Cortelazzo cds (B) e cds (C); Sartorio – Sergi, cds (B).

⁹⁵ Un inventario del 1557 consente di attribuire i nomi ad alcuni ambienti, cfr. Merkel 1895.

a distanza di circa un ventennio uno dall'altro, di cui il primo piuttosto corsivo e il secondo, ad affresco e sovrapposto al precedente, decisamente più ambizioso. Tutti gli intonaci di questa sala, ad eccezione di alcuni del bordo sommitale, furono demoliti nel Settecento in occasione di radicali lavori di ammodernamento, che riguardarono anche il rifacimento dei soffitti voltati del piano sottostante. Oltre ai citati lacerti sulle pareti, nel corso degli scavi archeologici è stato recuperato un numero consistente di frammenti dipinti (circa 500 casse), tuttavia insufficienti per ricomporre i temi delle singole scene e, tantomeno, restituire il programma iconografico originario⁹⁶. La destinazione di questa vasta sala di ricevimento potrebbe supportare la possibilità che i due cicli comprendessero temi profani, come sembrano dimostrare alcuni indizi.

Un paziente intervento di siglatura e riordino dei frammenti, assemblati per unità stratigrafica e per campitura cromatica, ha permesso di riconoscere l'estensione e i caratteri fisico-tecnici delle due fasi decorative. La più antica viene eseguita su uno scialbo bianco e realizzata con semplici tocchi di colore nero e rosso, probabilmente in un momento appena successivo a quello di edificazione dei setti murari. È possibile documentarla attraverso un frammento che è stato individuato sulla parete meridionale (fig. 15), dove compare un cavaliere inginocchiato di fronte a una dama in un atteggiamento che richiama molto da vicino il cerimoniale feudale. L'abbigliamento elegante e i caratteri dei personaggi indicano un inquadramento cronologico che si addice al quinto decennio del Trecento⁹⁷, come sottolinea Bernardo Oderzo Gabrieli che evoca per questi dipinti il clima festoso dei giochi d'amore e i soggetti leggiadri, tipicamente cortesi, che ornano i castelli del Trentino, di quelli di Arco e Avio in particolare⁹⁸.

La seconda fase, realizzata a distanza di poco meno di un ventennio picchettando l'intonaco precedente, è riconducibile al Maestro di Montiglio, anonimo ma eccelso pittore operante nella cappella di Sant'Andrea del castello di Montiglio nell'astigiano (da cui la critica deriva il nome), oltre che presso la canonica di Santa Maria a Vezzolano (Albugnano) e in diverse altre zone del Piemonte⁹⁹. Il suo intervento in Valle d'Aosta si lega plausibilmente alle seconde nozze di Enrico di Quart, che nel 1363 sposa Penteseilea, figlia del marchese Tommaso II di Saluzzo e di Riccarda Visconti¹⁰⁰.

Di fronte alla sterminata mole di intonaci dipinti ormai in frantumi (figg. 19-20), il senso di smarrimento per la perdita di un tale ciclo, sia dal punto di vista materiale che della comprensione del suo programma, si attenua leggermente grazie a qualche fortunato recupero e alla presenza dei lacerti ancora *in situ*. Due volti maschili ricomposti (figg. 16-17) consentono di individuare la cifra stilistica di questo artista, il cui linguaggio sembra discendere dalla cultura

⁹⁶ Cfr. Vallet – Bonollo – Gabrieli 2019, pp. 148-162.

⁹⁷ Non disponendo dei dati forniti dalla dendrocronologia, Elena Rossetti Brezzi aveva datato questi dipinti agli anni Trenta del Trecento, cfr. Rossetti Brezzi 2003 B, pp. 16-17.

⁹⁸ Cfr. Bonollo – Gabrieli – Vallet 2019, pp. 156-157.

⁹⁹ Cfr. Rossetti Brezzi 2003 B, pp. 16-18, Ragusa 2003, pp. 24-27; Novelli 2013, pp. 295-319. Partendo dagli studi precedenti, nuove letture e alcune precisazioni sull'attività del Maestro in Bonollo – Gabrieli – Vallet 2019, pp. 148-162.

¹⁰⁰ La data 1363 si ricava da alcuni documenti che riguardano gli accordi per il versamento della dote di Penteseilea, cfr. Rossetti Brezzi 2003 B, p. 16, n. 22.

gotica lombarda, caratterizzata dopo gli anni Trenta da una forte impronta di derivazione toscana. Dal punto di vista formale, i cicli di Vezzolano e di Quart evidenziano tra loro forti relazioni, e anzi l'assoluta affinità tra uno dei visi di Quart (fig. 16) e il Mago dell'Adorazione di Albugnano sembrerebbe far propendere per la coincidenza di alcuni soggetti iconografici, e quindi, come già nel torrione, per l'ipotesi di una compresenza di scene sacre e profane¹⁰¹.

A un contesto cortese, e forse allo sviluppo di una tematica profana, sembrerebbe appartenere il brano figurato che si trova sulla parete orientale della *magna aula* (fig. 18). Qui le teste di due giovani figure, una maschile e una femminile, paiono alludere ai piacevoli intrattenimenti delle corti: la foggia del cappello a punta, bordato di pelliccia di vaio, è in linea con i dettagli della moda che prende piede nel secondo quarto del Trecento, così come l'acconciatura della nobildonna. Potrebbe trattarsi di soggetti da connettere al matrimonio di Enrico e Penteseila? O forse al ricordo delle pene d'amore cantate da Thibaut de Champagne?

In attesa del cantiere di restauro dell'aula, previsto con il secondo lotto dei lavori, non conviene spingersi oltre con questo genere di illazioni, nella speranza di recuperare qualche nuovo dato su questo importante ciclo pittorico, eseguito con i pigmenti più preziosi¹⁰². Il committente, Enrico, dopo l'assedio di Gex (1353), si era assicurato i favori e la protezione del conte Amedeo VI di Savoia e, grazie al matrimonio contratto con Penteseila di Saluzzo, poteva contare su nuove alleanze¹⁰³. Nel suo sigillo, legato a una pergamena contenente un documento del 1374, la consapevolezza di questo potere viene espressa con determinazione: sui lati opposti, l'autorità signorile di Enrico è ribadita per ben due volte, in latino e in francese. A *Henri sire de Quart* va quindi il merito di aver lasciato alla storia anche una delle prime attestazioni della lingua volgare¹⁰⁴.

Una lunga persistenza: brevi cenni sul Quattrocento

Alla luce di questa analisi, è possibile concludere che l'epica cavalleresca e i soggetti cortesi riferibili a opere letterarie hanno incontrato nel Medioevo valdostano, tra i signori locali, un sicuro e prolungato interesse, che arriva e perdura per tutto il Quattrocento¹⁰⁵; non solo, è verosimile supporre che proprio a queste fonti autorevoli i committenti di alcuni cicli pittorici, come dimostra l'esempio di Quart, si siano potuti in qualche modo ispirare.

¹⁰¹ L'affermazione non confligge con quanto ho ipotizzato in altre sedi riguardo al fatto che la presenza di una cappella all'esterno potrebbe far pensare a una netta separazione di funzioni e quindi di temi figurativi a soggetto sacro per la cappella e profano per l'aula, dal momento che si tratta di mere congetture di studio, cfr. Bonollo – Gabrieli – Vallet 2019, p. 149.

¹⁰² Le questioni relative alla tecnica pittorica del Maestro sono esposte da Bernardo Oderzo Gabrieli in Bonollo – Gabrieli – Vallet 2019, pp. 156-160.

¹⁰³ Cfr. Rivolin 1998, pp. 121-126. Molto influente nella società del suo tempo, Enrico è passato alla storia come figura dai contorni poco edificanti, come dimostrano le azioni e i soprusi di cui si è reso protagonista a causa di un'indole piuttosto dispotica. La questione del matrimonio tra Enrico e Penteseila di Saluzzo andrà ancora indagata, così come i rapporti di quest'ultima con la corte sabauda; alcune considerazioni sulla figlia del marchese di Saluzzo in Bonollo – Gabrieli – Vallet 2019, pp. 148-154.

¹⁰⁴ Cfr. Rivolin 1989, pp. 5-7.

¹⁰⁵ Cfr. Marazzini 1991, p. 28.

Senza soffermarci sui frammenti dipinti (ancora praticamente inediti) presenti nella biblioteca del castello di Châtillon, messi inizialmente in relazione con il *Roman de Renart* e poi ricondotti dalla critica successiva a una delle numerose versioni delle favole esopiche¹⁰⁶, sul piano letterario è possibile affermare che ancora nella seconda metà del XV secolo questo genere di componimenti esercitassero un certo fascino, anche se in una forma adeguata alla sensibilità del momento. Il manoscritto Paris BNF n.a.f. 6639, con la versione in prosa della *Chasteleine du Vergier*, è stato associato al castello di Aymavilles grazie al doppio stemma Challant/De La Chambre del foglio 65v e datato al 1477 circa, anno del matrimonio tra Luigi di Challant e Marguerite De La Chambre¹⁰⁷. Il volume, che contiene una miscellanea di testi in prosa e poesia di spiccata impronta morale, è stato assegnato alla committenza di Giorgio di Challant, che lo avrebbe fatto realizzare in occasione delle nozze tra il rampollo Challant e la nobile francese¹⁰⁸. Posto che la qualità formale del codice è ben lontana dal livello delle scelte estetiche del prelato, passato alla storia per la raffinatezza delle sue alloggiamenti artistiche (potrebbe in effetti essere il responsabile della riscrittura del testo), riavvicinare il volume alla casata degli Challant e al loro castello in alta Valle non è privo di significato e apre sicuramente nuove prospettive, soprattutto in relazione alle ricerche storiche e storico-artistiche che sono alla base dei lavori di restauro e valorizzazione attualmente in corso sull'edificio¹⁰⁹.

Il volume parigino conserva la riduzione in prosa di un romanzo cortese in versi della seconda metà del Duecento, la *Chasteleine du Vergier* appunto, che ai ff. 108-131 narra le vicende dell'amore tra Tristan e una castellana. Ricca di espressioni tratte dal dialetto, questa versione è stata attribuita a uno scrittore valdostano del XV secolo che ne fa una rilettura in termini di contenuti per adattarlo evidentemente alla committenza: ambientato alla corte del duca di Borgogna, il romanzo non tratta più di un amore clandestino tra una donna sposata e un cavaliere, bensì di un sentimento puro e casto, che coinvolge una giovane donna, nubile e traboccante di virtù, ossia un vero e proprio modello di sposa.

Il tono moraleggiante che l'anonimo autore infligge al testo, pur creando di fatto tutt'altra opera, rende bene l'idea della distanza percorsa in più di tre secoli dalla produzione letteraria epica, nonché della sua traduzione in immagini: se i personaggi raffigurati nel cortile di Fénis, con motti e sentenze in antico francese, sembrano disporsi in questa linea di pensiero caratterizzata da scopi edificanti, sarà proprio Giorgio di Challant nella *Salle basse* del castello di Issogne a segnare un nuovo corso della pittura profana, attraverso il ricorso a citazioni tratte dall'antichità e dalla mitologia classica, in combinazione con seducenti visioni oniriche e improbabili esseri di fantasia, confinati nelle zone più recondite.

¹⁰⁶ Cfr. Rossetti Brezzi 1989, pp. 16-17. Vi si ritrovano frammenti di dialoghi in francese, cfr. Modena 2016, p. 173.

¹⁰⁷ Cfr. Brocherel 1927, pp. 1-5. Giulio Brocherel aveva visto il codice a Firenze, presso un collezionista.

¹⁰⁸ Cfr. Brocherel 1927, pp. 1-5; Brocherel 1953, p. 121; Rosellini 1962, p. 502; Gorris 1993, p. 23, fig. a p. 31; Lupo 2011, pp. 162-167; Costa 2017, pp. 290-291.

¹⁰⁹ Nel 2013, la Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Regione autonoma Valle d'Aosta ha aperto sul castello di Aymavilles un cantiere pluriennale, comprendente sia i lavori di restauro dell'edificio, terminati nel 2018, che la progettazione della sua rifunzionalizzazione museale, attualmente in corso. Una sezione del museo sarà dedicata alla famiglia Challant, proprietaria del castello fino al 1857, anno della morte di Vittorio Cacherano della Rocca, ultimo discendente diretto della nobile casata, che ne aveva fatto la propria stabile dimora.

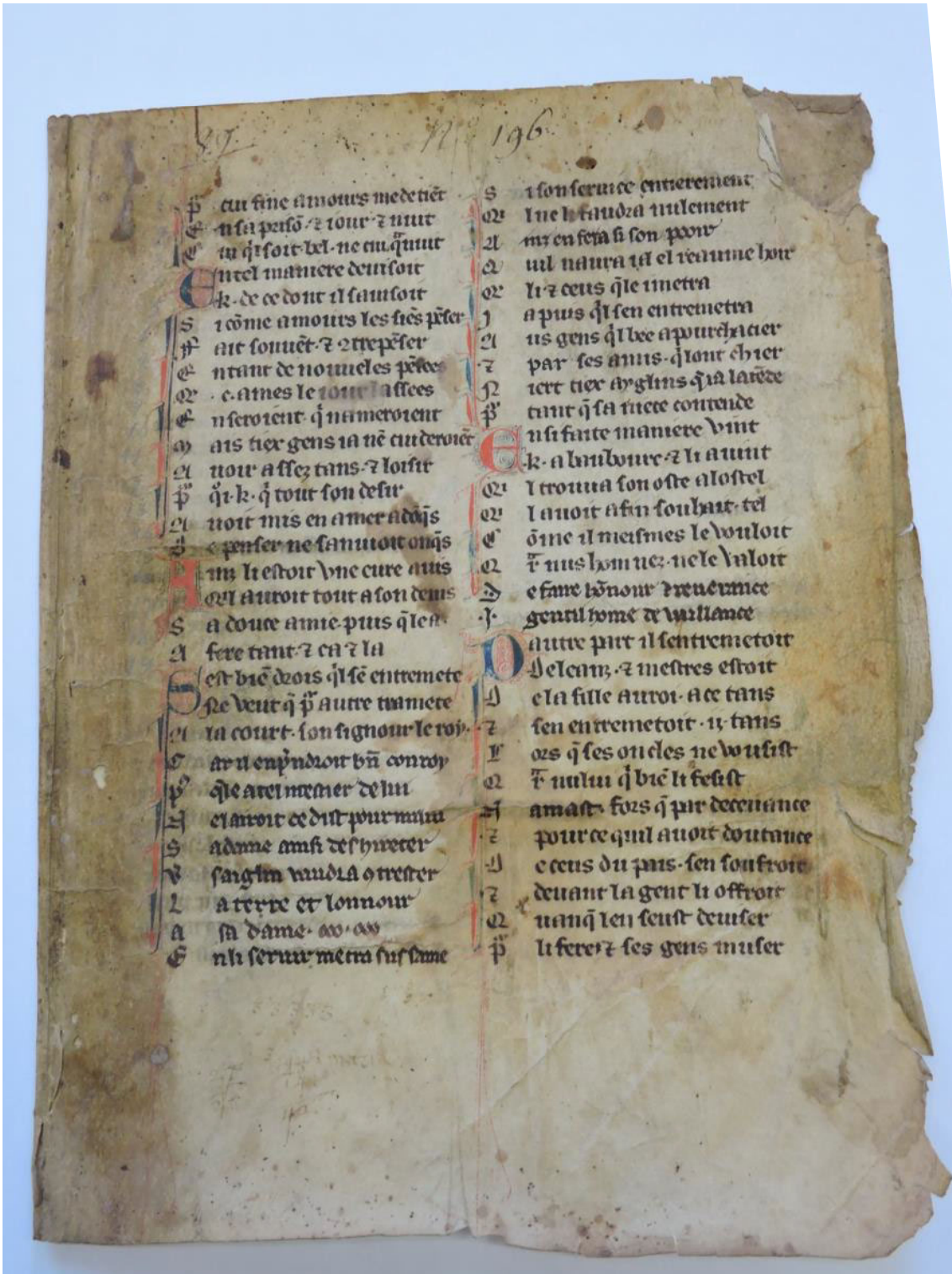


Fig. 1 – Girart d'Amiens, *Roman d'Escanor*
 Aosta, Archivio della collegiata dei Santi Pietro e Orso, Armoire de la salle capitulaire, cassetto n. 8.

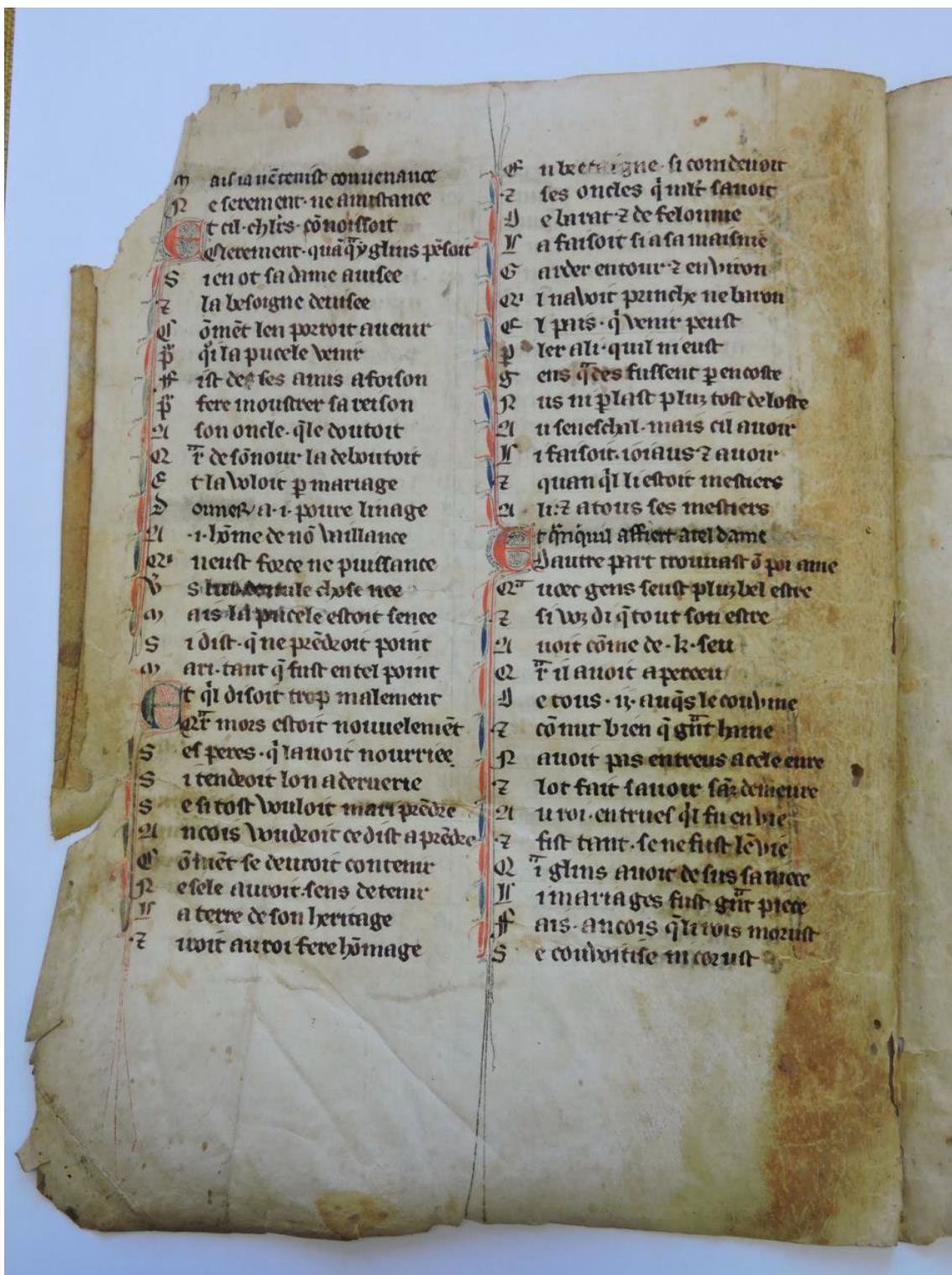
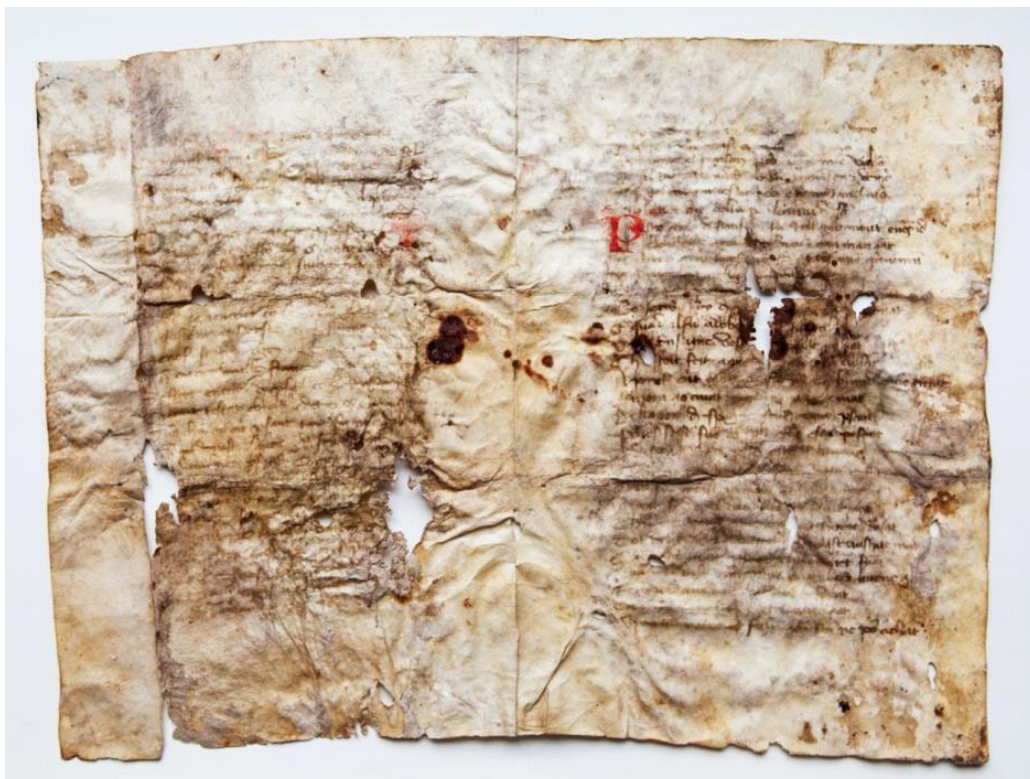


Fig. 2 – Girart d'Amiens, *Roman d'Escanor*
 Aosta, Archivio della collegiata dei Santi Pietro e Orso, Armoire de la salle capitulaire, cassetto n. 8.

TEMI EPICI E CAVALLERESCHI IN VALLE D'AOSTA NEI SECOLI XIII E XIV



Figg. 3-4 – *Entrée d'Espagne*
Gressan, Archivio dell'Academie Saint-Anselme d'Aoste

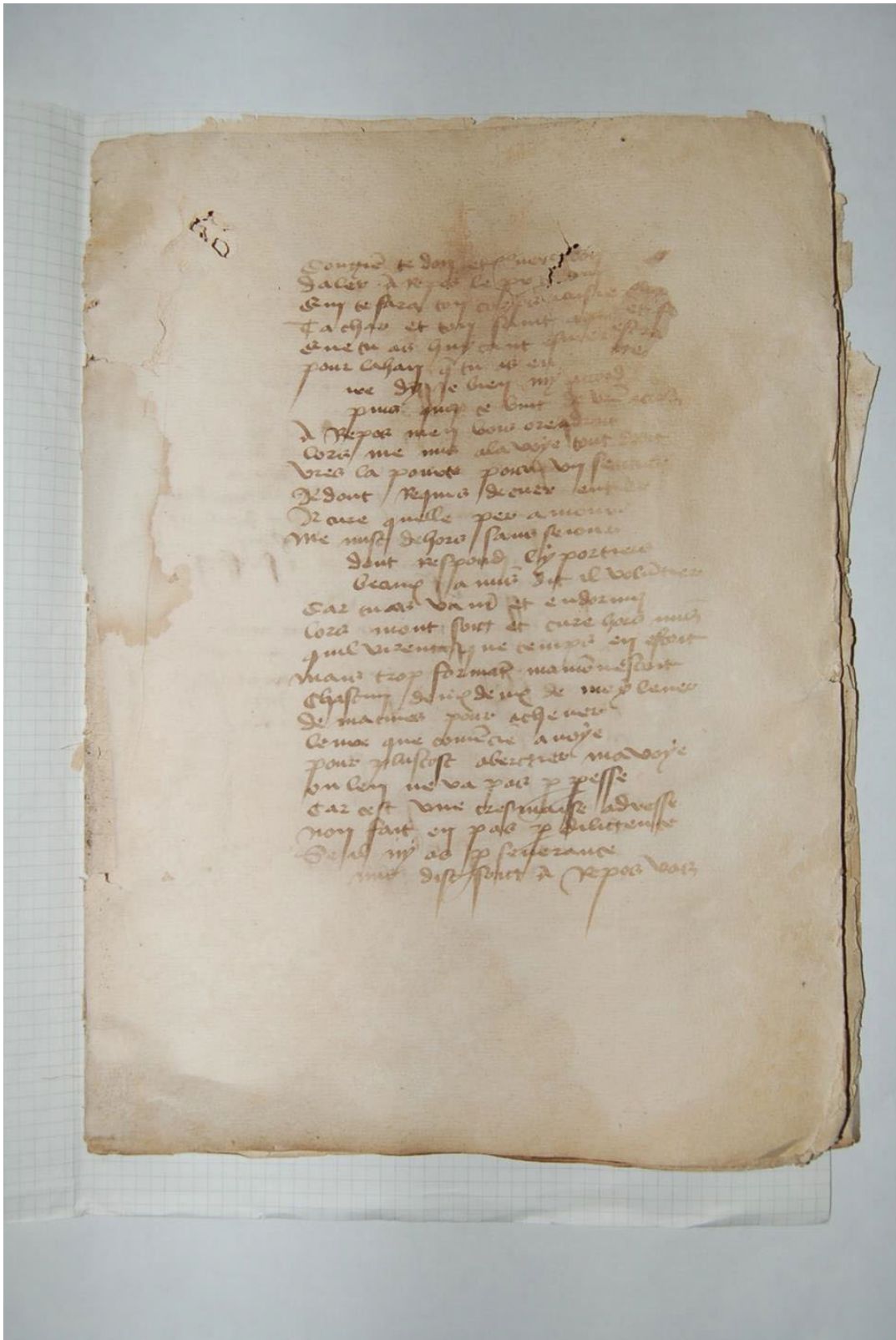


Fig. 5 – *Ménager de Paris* Aosta, Archivio Storico Regionale, Fonds Challant 288/8



Fig. 6 – Saint-Pierre, castello Sarrion de La Tour, dipinti murali della cappella (particolare con le sirene) 1250 circa



Fig. 7 – Quart, Castello, mastio



Fig. 8 – Quart, Castello, mastio, dipinti murali con storie di Alessandro Magno 1270-1280



Fig. 9 – Quart, castello, mastio, *Alessandro davanti all'albero dalle nove teste* (dettaglio)



Fig. 10 – Quart, Castello, mastio, *armigeri trafitti da frecce*



Fig. 11 – Quart, Castello, mastio, ciclo dei mesi: *Gennaio e Febbraio*



Fig. 12 – Quart, Castello, mastio, ciclo dei mesi: *Ottobre, Novembre, Dicembre*



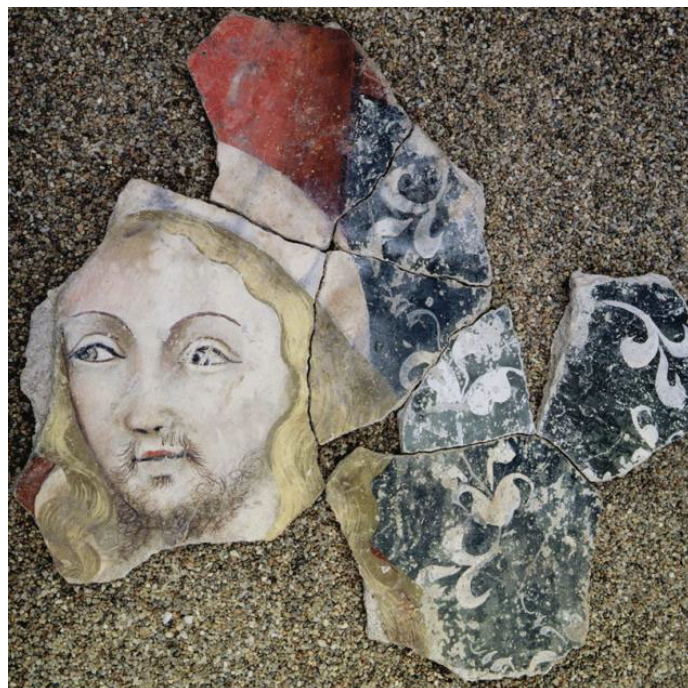
Fig. 13 – Quart, Castello, mastio, *Sansone e il leone*



Fig. 14 – Quart, Castello, mastio, frammenti di scene cavalleresche



Fig. 15 – Quart, Castello, *magna aula*, frammento con cavaliere e dama



Figg. 16 e 17 – Frammenti di affreschi che decoravano la *magna aula* del castello di Quart



Fig. 18 – Quart, Castello, *magna aula*, scena cortese



Figg. 19 e 20 – Frammenti di affreschi che decoravano la *magna aula* del castello di Quart

Bibliografia

I. Manoscritti

Berlin Kupf. 78.C.1	Berlin, Kupferstichkabinett, 78.C.1
Bruxelles BR 11040	Bruxelles, Bibliothèque Royale, 11040
London BL Harley 4979	London, British Library, Harley, 4979
Oxford BL Bodl. 264	Oxford, Bodleian Library, Bodley, 264
Paris BNF fr. 844	Paris, Bibliothèque Nationale de France, français, 844
Paris BNF fr. 846	Paris, Bibliothèque Nationale de France, français, 846
Paris BNF fr. 24374	Paris, Bibliothèque Nationale de France, français, 24374
Paris BNF n.a.f. 6639	Paris, Bibliothèque Nationale de France, nouvelle acquisition française, 6639
Venezia BM Fr Z. 21 (257)	Venezia, Biblioteca Marciana, francese, Z. 21 (257)

II. Opere

Alexandre de Bernay, *Il romanzo di Alessandro*

Alexandre de Bernay, *Il romanzo di Alessandro*, a cura di Marco Infurna, Mario Mancini, Milano, BUR, 2014.

Anonimo Padovano, *Entrée d'Espagne*

Anonimo Padovano, *L'Entrée d'Espagne. Rolando da Pamplona all'Oriente*, a cura di Marco Infurna, Roma, Carocci, 2011 («Biblioteca medievale», 133).

Les Chansons de Thibaut de Champagne (ed. Wallensköld)

Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre, édition critique publiée par Axel Wallensköld, Paris, Champion, 1925 («Société des anciens textes français», 70) [si utilizza l'ed. New York, Johnson reprint, 1968].

Chrétien de Troyes, *I romanzi cortesi*

Chrétien de Troyes, *I romanzi cortesi*, a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magni, con uno scritto di C.S. Lewis, Milano, Mondadori, 1983 [si utilizza l'ed. Milano, Mondadori, 2019].

Girart d'Amiens, *Escanor*

Girart d'Amiens, *Escanor, Roman arthurien en vers de la fin du XIII^e siècle*, édition critique par Richard Trachsler, 2 voll., Genève, Droz, 1994 («Textes littéraires français», 449).

Histoire ancienne

L'Histoire ancienne jusqu'à César ou Histoires pour Roger, châtelain de Lille, de Wauchier de Denain. *L'histoire de la Macédoine et d'Alexandre le Grand*, édition critique du texte de Wauchier de Denain, édition critique du remaniement franco-italien du codex 2576 de Vienne *Le Premier Volume d'Orose*, Antoine Vérard, 1491, édition critique de Catherine Gaullier-Bougassas, Turnhout, Brepols, 2012 («Alexander Redivivus», 4).

Thibaut de Champagne, *Textes et mélodies* (ed. Callahan – Grossel – O’Sullivan)

Thibaut de Champagne, *Les Chansons : Textes et mélodies*, édition bilingue établie, traduite et annotée par Christopher Callahan, Marie-Geneviève Grossel et Daniel E. O’Sullivan, Paris, Champion, 2018 («Champion classiques. Sér. Moyen Âge», 46).

Thomas de Kent, *Le Roman de toute chevalerie*

Thomas de Kent, *Le roman d’Alexandre ou le Roman de toute chevalerie*, traduction, présentation et notes de Catherine Gaullier-Bougassas et Laurence Harf-Lancner avec le texte édité par Brian Foster et Ian Short, Paris, Champion, 2003.

III. Studi e strumenti

Aebischer 1928

Paul Aebischer, *Ce qui reste d’un manuscrit perdu de l’Entrée d’Espagne*, in «Archivum Romanicum», 12 (1928), pp. 233-264.

Boitani (*et alii*) 1997

Alessandro nel Medioevo occidentale, a cura di Piero Boitani, Corrado Bologna, Adele Cipolla, Mariantonia Liborio, Introduzione di Peter Dronke, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1997.

Barbero 2000

Alessandro Barbero, *Ramificazione dei lignaggi e formazione dei territori signorili in Valle d’Aosta all’inizio del XIII secolo*, in Id., *Valle d’Aosta medievale*, Napoli, Liguori, 2000 («Bibliothèque de l’Archivum Augustanum», 27), pp. 127-178.

Baumgartner 2006

Emmanuèle Baumgartner, *La formation du mythe d’Alexandre au XII siècle: Le roman d’Alexandre et l’exotisme*, in *Conter de Troie et d’Alexandre: pour Emmanuèle Baumgartner*, études réunies par Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 137-158.

Binski 1986

Paul Binski, *The Painted Chamber at Westminster*, London, Society of Antiquaries of London, 1986.

Binski 2011

Paul Binski, *The Painted Chamber at Westminster, the fall of tyrants and the English literary model of governance*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 74 (2011), pp. 121-154.

Bonollo – Gabrieli – Vallet 2019

Maria Gabriella Bonollo, Bernardo Oderzo Gabrieli, Viviana Maria Vallet, *L’intervento di riordino dei frammenti di intonaci dipinti provenienti dalla magna aula del castello di Quart. Contributi recenti sul Maestro di Montiglio*, in «Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d’Aosta», n. 15/2018, 2019, pp. 148-162.

Boson 1929

Justin Boson, *Inventaire des archives des châteaux de Challant*, in «Bulletin de l'Académie Saint-Anselme», 21 (1929).

Boson 1951

Justin Boson, *Le château d'Issogne*, Novara, Istituto Geografico De Agostini 1951.

Bréan 1948

Joseph Bréan, *Anthologie littéraire valdôtaine*, Aosta, Imprimerie Valdôtaine, 1948.

Brocherel 1927

Jules Brocherel, *La Chastelaine du Verger*, in «Augusta Praetoria», 1927, pp. 1-12.

Brocherel 1953

Jules Brocherel, *Le patois et la langue française en Vallée d'Aoste*, avec une préface de Giuseppe Vidossi, Neuchâtel, Attinger, 1953.

Cardini 2012

Franco Cardini, *La civiltà cavalleresca. Le armi, la fede, il gioco, il sangue*, in *I Cavalieri dell'imperatore. Tornei, battaglie e castelli*. Catalogo della Mostra, a cura di Franco Marzatico, Johannes Ramharter, Trento, Castello del Buonconsiglio-Monumenti e collezioni provinciali, Provincia autonoma di Trento, 2012, pp. 21-33.

Cary 1965

George Cary, *The Medieval Alexander*, Edited by David J. A. Ross, Cambridge, University Press, 1965.

Castiñeiras – Fachechi 2019

Manuel Castiñeiras, Grazia Maria Fachechi *Il tempo sulla pietra. La raffigurazione dei mesi nella scultura medievale (secoli XII-XIII)*, Roma, Gangemi, 2019.

Castronovo 2002

Simonetta Castronovo, *La biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area savoiarda (1285-1342)*, Torino, Allemandi, 2002.

Castronovo 2016

Simonetta Castronovo, *La Bibliothèque des comtes de Savoie et le goût chevaleresque*, in *Châteaux forts et chevaliers. Genève et la Savoie au XIV^e siècle*. Exposition (Genève, Musée d'art et d'histoire, 7.10.2016-19.02.2017), sous la direction de Sylvie Abbaléa, Lausanne, Favre, 2016, pp. 81-85.

Castronovo 2018 A

Carlo Magno va alla Guerra. Le pitture del castello di Cruet e il Medioevo cavalleresco tra Italia e Francia. Catalogo della Mostra, (Torino, Palazzo Madama, 29 marzo – 3 settembre 2018), a cura di Simonetta Castronovo, Savigliano, Libreria Geografica, 2018.

Castronovo 2018 B

Simonetta Castronovo, *La pittura in castelli e caseforti del Piemonte nell'età di Amedeo V, Edoardo e Aimone di Savoia, dal 1285 al 1343 circa*, in Castronovo 2018 A, pp. 32-45.

Castronovo – Quazza 1992

Simonetta Castronovo, Ada Quazza, *Biblioteche e libri miniati in Piemonte tra la fine del XII secolo e il primo terzo del XIV secolo: alcuni percorsi possibili*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1992, pp. 241-285.

Centanni 2005

Monica Centanni, *Alessandro il Grande. Il Romanzo di Alessandro. La Vita di Alessandro di Plutarco*, Milano, Mondadori, 2005.

Centanni 2014

Monica Centanni, *Alessandro, oltre i confini del mondo. Le fonti antiche del Romanzo di Alessandro*, in *Il manoscritto Bodley 264. Il Romanzo di Alessandro e i Viaggi di Marco Polo*, II. *Saggi e commenti*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2014, pp. 4-47.

Colliard 1960

Lino Colliard, *La bibliothèque du château d'Issogne d'après l'inventaire de 1565*, in «Bulletin de l'Académie Saint-Anselme», XXXVII (1960), pp. 61-68.

Colliard 1976

Lino Colliard, *La culture valdôtaine au cours des siècles : précis bio-bibliographique et morceaux choisis*, Aosta, I.T.L.A., 1976.

Colliard 2011

Marie Rose Colliard, *Un jeune prêtre au cœur valdôtain. Joseph Bréan (1910-1953)*, Aosta, Testolin, 2011.

Cortelazzo 2017

Mauro Cortelazzo, *La metamorfosi di un paesaggio alpino: l'incastellamento valdostano tra X e XIII secolo*, in «Bulletin d'Études préhistoriques et archéologiques alpines (Aoste)», XXVIII (2017), pp. 187-226.

Cortelazzo cds A

Mauro Cortelazzo, *Aula, sala domini o donjon? Peculiarità e incognite del primo incastellamento a Quart*, in Vallet cds A.

Cortelazzo cds (B)

Mauro Cortelazzo, *Dal castello recinto alla magna aula: trasformazioni strutturali nel settore sud-ovest*, in Vallet cds A.

Cortelazzo cds C

Mauro Cortelazzo, *Mutamenti strutturali e uso degli spazi nel settore occidentale*, in Vallet cds A.

Costa 1993

Codices et livres liturgiques en Vallée d'Aoste (XI^e – XVIII^e siècles). Catalogo della Mostra (Aoste,

Centre Saint-Bénin, 6 mars – 18 avril), par les soins de Maria Costa, Aosta, Imprimerie Valdôtaine, 1993.

Costa 1996

Maria Costa, *Indagine sui fondi librari dei secoli XV e XVI in Valle d'Aosta: elementi per lo studio delle collezioni private e delle biblioteche ecclesiastiche*, in *Conservazione dei materiali librari, archivistici e grafici*, a cura di Marina Regni e Piera Giovanna Tordella, 2 voll., Torino, Allemandi, 1996, vol. I, pp. 341-345.

Costa 2017

Maria Costa, *Témoignages écrits en langue vulgaire dans la Vallée d'Aoste du bas Moyen Âge*, in «Studi Francesi», 61 (2017), pp. 289-294.

Cruse 2014

Mark Cruse, *Un monumento in pergamena. Testi, immagini e storia del manoscritto Bodley 264*, in *Il manoscritto Bodley 264. Il Romanzo di Alessandro e i Viaggi di Marco Polo, II. Saggi e commenti*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2014, pp. 69-160.

Cruse 2015

Mark Cruse, *Du livre-monde au héros-animal: enluminer le non humain dans un manuscrit du Roman d'Alexandre (Oxford, Bodleian Library, Bodley 264)*, in Gaullier-Bougassas 2015 A, pp. 317-333.

De Carné 2007

Damien De Carné, *Escanor dans son roman*, in «Cahiers de recherches médiévales», 14 (2007), pp. 153-175.

D'Entrèves 1929

Héctor Passerin D'Entrèves, *Due frammenti manoscritti dell'Archivio Challant d'Entrèves in Châtillon*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e belle Arti», 13 (1929), pp. 54-57.

De Gramatica 2002

Francesca De Gramatica, *Mesi di aprile e maggio*, in *Il Gotico nelle Alpi, 1350-1450*. Catalogo della Mostra, (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio – 20 Ottobre 2002), a cura di Enrico Castelnuovo, Francesca De Gramatica, Trento, Temi, 2002, pp. 414-415.

De Rubeis 2008

Flavia De Rubeis, *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile*, in «Scripta. An international journal of codicology and palaeography», 1 (2008), pp. 33-44.

Duchain 1948

Michel Duchain, *Un fragment d'Escanor*, in «Romania», LXX, 278 (1948), pp. 239-245.

Frutaz 1913

François-Gabriel Frutaz, *Les origines de la langue française en Vallée d'Aoste*, Aosta, Marguerettaz, 1913.

Frutaz 1963

François-Gabriel Frutaz, *L'inventaire du château d'Issogne en 1565*, in «Bulletin de l'Académie Saint-Anselme», 40 (1963), pp. 199-247.

Frutaz 1998

Amato Piero Frutaz, *Le fonti per la storia della Valle d'Aosta*, riedizione con note aggiunte a cura di Lino Colliard, Aosta, Tipografia valdostana, 1998.

Gabrieli cds

Bernardo Oderzo Gabrieli, *Pittura a calce su scialbo: scelte materiali tra innovazione e tradizione*, in Vallet cds A.

Gaullier-Bougassas 1998

Catherine Gaullier-Bougassas, *Les romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris, Champion, 1998.

Gaullier-Bougassas 2005

Catherine Gaullier-Bougassas, *La fortune du Roman d'Alexandre de Paris: continuations et création d'un cycle (XII^e-XV^e siècles)*, in «Anabases», 2 (2005), pp. 147-159.

Gaullier-Bougassas 2015 A

Alexandre le Grand à la lumière des manuscrits et des premiers imprimés en Europe (XII^e-XVI^e siècle). Matérialité des textes, contextes et paratextes: des lectures originales, sous la direction de Catherine Gaullier-Bougassas, Turnhout, Brepols, 2015

Gaullier-Bougassas 2015 B

Catherine Gaullier-Bougassas, *Les livres d'Alexandre*, in Gaullier-Bougassas 2015 A, pp. 5-29.

Girbea 2014

Catalina Girbea, *Le Bon Sarrasin dans le roman médiéval (1100-1225)*, préface de Claudio Galderisi et Martin Aurell, Paris, Garnier, 2014.

Gorris 1993

Renata Gorris, *Les débuts de la littérature valdôtaine francophone: du XV^e au XVI^e siècle. «D'un château à l'autre...»*, in *La littérature valdôtaine au fil de l'histoire*, établi par Rosanna Gorris, Aosta, Imprimerie Valdôtaine, 1993.

Harf-Lancner 2000

Laurence Harf-Lancner, *Alexandre le Grand dans les romans français du Moyen Age. Un héros de la démesure*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», 112/1 (2000), pp. 51-63.

Infurna 2018

Marco Infurna, *Alessandro Magno e gli alberi oracolari in un ciclo di pitture valdostane del XIII secolo*, in «*La somma de le cose*»: studi in onore di Gianfelice Peron, a cura di Alvisse Andreose, Giovanni Borriero, Tobia Zanon, con la collaborazione di Alvaro Barbieri, Padova, Esedra, 2018, pp. 109-118.

Le Deschault De Monredon 2015

Térence Le Deschault De Monredon, *Le décor peint de la maison médiévale. Orner pour signifier en France avant le 1350*, Paris, Picard, 2015.

Le Deschault De Monredon 2018

Térence Le Deschault De Monredon, *La decorazione interna dei castelli fortificati e delle caseforti in Savoia e nel Delfinato tra XIII e XIV secolo e il ciclo pittorico di Cruet*, in *Castronovo* 2018 A, pp. 14-23.

Liversidge – Binski 1995

Michael Liversidge, Paul Binski, *Two Ceiling Fragments from the Painted Chamber at Westminster Palace*, in «The Burlington Magazine», 137 (1995), pp. 491-501.

Lupo 2011

Francesca Lupo, *Castello di Aymavilles. Nuove ricerche per l'allestimento del museo. Ricerche intorno a un manoscritto medievale. La chastelaine du Vergier e altre novelle dalla biblioteca di Marguerite de La Chambre*, in «Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta», 7 (2010/2011), pp. 162-167.

Mane 2004

Perrine Mane, *La vie dans les campagnes au Moyen Âge à travers les calendriers*, Paris, La Martinière, 2004.

Marazzini 1991

Claudio Marazzini, *Il Piemonte e la Valle d'Aosta*, Torino, UTET, 1991.

Meneghetti 2015

Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015.

Merkel 1895

Carlo Merkel, *Il castello di Quart nella Valle d'Aosta secondo un inventario inedito del 1557*, in «Bollettino dell'Istituto Storico italiano», 15 (1895).

Modena 2016

Serena Modena, *Tituli, iscrizioni e motti: il francese esposto in Italia fra XIV e XV secolo*, in «Francigena», 2 (2016), pp. 153-199.

Noto 2015

Giuseppe Noto, *Recensione a* [Anonimo Padovano, *L'Entrée d'Espagne. Rolando da Pamplona all'Oriente* a cura di Marco Infurna, Roma, Carocci, 2011], in «Studi Francesi», 177 (LIX | III) (2015), p. 562.

Novelli 2013

Santina Novelli, *Il maestro di Montiglio, dal Monferrato a Quart*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*. Atti del Convegno (Università di Losanna, 24-26 maggio 2012), a cura di Serena Romano e Denise Zaru, Roma, Viella, 2013, pp. 295-319.

Paradisi 2018

Gioia Paradisi, *Alessandro o della complessità. Appunti sul programma figurativo del Roman de toute chevalerie di Tommaso di Kent*, in *Per i romanzi di Alessandro Magno. Storie, incontri, tradizioni testuali*, a cura di Giuseppina Brunetti, Bologna, Bononia University Press, 2018, pp. 123-141.

Pérez-Simon 2015

Maude Pérez-Simon, *Mise en roman et mise en image. Les manuscrits du Roman d'Alexandre en prose*, Paris, Champion, 2015.

Pession 2015

Anselme Pession, *Un esempio dell'amministrazione medievale sabauda: il primo conto della castellania di Quart e Oyace (1377-1378)*, Regione Autonoma Valle d'Aosta, Assessorato Istruzione e Cultura, Archivio Storico regionale, Aosta, 2015, [online biblio.regione.vda.it/sites/.../Il-primo-conto-della-castellania-di-Quart.pdf].

Pfeffer 2016

Wendy Pfeffer, *Les manuscrits ne mentent pas: le cas de Dante et le De vulgari eloquentia*, in «Revue des langues romanes», CXX/1 (2016), pp. 161-174.

Platania 2011

Daniela Platania, *Pietro Toesca ad Aosta. Il primo volume del Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, in *Pietro Toesca all'Università di Torino. A un secolo dall'istituzione della cattedra di storia dell'arte medievale e moderna*. Atti della giornata di studi (Torino, 17 ottobre 2008), a cura di Fabrizio Crivello, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011 pp. 130-141.

Platania 2019

Visioni di Medioevo, a cura di Daniela Platania, Aosta, La Vallée, 2019.

Platania – Vallet 2019

Daniela Platania, Viviana Maria Vallet, *Il progetto museologico del castello Sarrion de La Tour a Saint-Pierre*, in «Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta», 15/2018 (2019), pp. 126-135.

Platania – Vallet cds

Daniela Platania, Viviana Maria Vallet, *Il progetto di allestimento museale*, in Vallet cds A.

Ragusa 2003

Elena Ragusa, *Maestro di Montiglio. Frammenti di affreschi con figure e motivi decorativi, 1360 circa*, in Rossetti Brezzi 2003 A, pp. 24-27.

RIALFrI

Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura Franco-Italiana, diretto da Francesca Gambino, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università di Padova, <https://www.rialfri.eu/rialfriWP/>.

Riccobono 2014-2015

Federico Riccobono, *Il Palazzo della Ragione di Milano. Il contesto storico e le pitture murali duecentesche*, tesi di specializzazione in Storia dell'arte, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Lettere e Filosofia, relatore prof. Marco Rossi, a.a. 2014-2015.

Rieger 2006

La storia del buon re Alessandro il Grande. Codice 78.C.1 del Kupferstichkabinett Preußischer Kulturbesitz Berlin, a cura di Angelica Rieger, Milano, Marietti, 2006.

Rinoldi 2008

Paolo Rinoldi, *La circolazione della materia alessandrina in Italia nel Medioevo (coordinate introduttive)*, in *Alessandro/Dhù l-Qarnayn in viaggio tra i due mari*, a cura di Carlo Saccone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008 («Quaderni di studi Indo-Mediterranei», 1), pp. 11-50.

Rivolin 1989

Joseph-Gabriel Rivolin, *Un important document linguistique: le sceau d'Henri de Quart (1374)*, in «Le Flambeau», 3 (1989), pp. 5-7.

Rivolin 1998

Joseph-Gabriel Rivolin, *I siri di Quart*, in *Quart. Spazio e Tempo*, a cura di Joseph-Gabriel Rivolin, Quart, Musumeci, 1998, pp. 99-149.

Rivolin 2003

Joseph-Gabriel Rivolin, *Momenti di storia: i signori di Quart e i Sarriod de la Tour*, in Rossetti Brezzi 2003 A, pp. 10-11.

Rivolin 2010

Joseph-Gabriel Rivolin, *Letteratura valdostana del Medio Evo*, Aosta 2010 [online: <https://biblio.regione.vda.it/sites/aosta/assets/Documenti/LetteratVald-Medioevo-IT.pdf>].

Rosellini 1962

Aldo Rosellini, *La francisation de la Vallée d'Aoste*, in «Aevum», 36/5-6 (1962), pp. 484-511.

Ross 1985

David J. A. Ross, *Studies in the Alexander Romance*, London, Pindar press, 1985.

Rossero 2016-2017

M. Rossero, *Il frammento manoscritto dell'Entrée d'Espagne di Châtillon. Edizione interpretativa, traduzione e commento*, tesi di laurea triennale in Lettere, Università degli Studi di Torino, Dipartimento degli studi umanistici, a.a. 2016-2017.

Rossetti Brezzi 1989

Elena Rossetti Brezzi, *La pittura in Valle d'Aosta tra la fine del 1300 e il primo quarto del 1500*, Firenze, Le Lettere, 1989.

Rossetti Brezzi 2003 A

Fragmenta picta. Testimonianze pittoriche dal castello di Quart. Secoli XIII-XIV. Catalogo della Mostra, a cura di Elena Rossetti Brezzi, Aosta, Tipografia valdostana, 2003.

Rossetti Brezzi 2003 B

Elena Rossetti Brezzi, *La pittura gotica in Valle d'Aosta*, in Rossetti Brezzi 2003 A, pp. 12-19.

Ruiu 2001

Grazia Ruiu, *François-Gabriel Frutaz. La passione per la storia. Storia di una passione*, Aosta, Le Château, 2001.

Sartorio – Sergi cds A

Gabriele Sartorio, Antonio Sergi, *Il torrione del castello di Quart: approfondimenti archeologici in coda al restauro del monumento*, in Vallet cds A.

Sartorio – Sergi cds B

Gabriele Sartorio, Antonio Sergi, *Un tentativo di riassunto: l'evoluzione del complesso per fasi*, in Vallet cds A.

Specht 1984

René Specht, *La tradition manuscrite de l'Entrée d'Espagne. Observations sur le fragment de Châtillon*, in *Essor et fortune de la Chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin*. Actes du IX Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (Padova – Venezia, 29 agosto – 4 settembre 1982), 2 voll., Modena, Mucchi, 1984, vol. II, pp. 749-758.

Stones 2014

Alison Stones, *Gothic manuscripts, 1260-1320*, Part II, vol. II, *Comparative tables & illustrations*, London-Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2014.

Stones 2015

Alison Stones, *Les manuscrits du Roman d'Alexandre en vers français et leurs contextes artistiques*, in Gaullier-Bougassas 2015 A, pp. 269-284.

Vallacqua Guariento 2000

Maria Luisa Vallacqua Guariento, *I codici liturgici decorati e miniati delle Biblioteche della Valle d'Aosta (secoli X-XIII)*, Quart, Musumeci, 2000.

Vallet 2003 A

Viviana Maria Vallet, *Maestro di Quart, Frammenti di affreschi con figure e motivi ornamentali, sesto decennio del XIII secolo*, in Rossetti Brezzi 2003 A, pp. 20-21.

Vallet 2003 B

Viviana Maria Vallet, *Maestro di Saint-Pierre e aiuti, Ciclo frammentario con Storie della vita di Cristo e sante, 1250 circa*, in Rossetti Brezzi 2003 A, pp. 32-33.

Vallet 2008

Viviana Maria Vallet, *Salvaguardare l'antico. Aspetti del collezionismo ottocentesco in Valle d'Aosta: dal "museo" documentato nel castello di Aymavilles alla nascita della raccolta dell'Académie Saint-Anselme*, in «Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta», 5 (2008), pp. 182-195.

Vallet 2016

Viviana Maria Vallet, *Châteaux et décors peints dans la Vallée d'Aoste aux XIII^e et XIV^e siècles: réflexions sur l'horizon figuratif et culturel de quelques familles nobles locales*, in *Les vies des châteaux: de la forteresse au monument: les châteaux sur le territoire de l'ancien duché de Savoie, du XV^e siècle à nos jours*. Exposition (Annecy, Musée-Châteaux, 3 giugno – 18 settembre 2016), Milano, Silvana Editoriale, 2016, pp. 146-155.

Vallet 2018 A

Viviana Maria Vallet, *Tracce di cultura cortese nell'arco alpino occidentale: linguaggi e testimonianze figurative in Valle d'Aosta tra Duecento e Trecento*, in Castronovo 2018 A, pp. 60-73.

Vallet 2018 B

Viviana Maria Vallet, *Frammenti di intonaco dipinto*, scheda n. 65, in Castronovo 2018 A, pp. 122-123.

Vallet cds A

Il castello di Quart: indagini archeologiche, cantieri di restauro e valorizzazione, a cura di Viviana Maria Vallet, in corso di stampa.

Vallet cds B

Viviana Maria Vallet, *Da Alessandro Magno a Sansone: riflessioni per un inquadramento del ciclo pittorico dell'antico torrione*, in Vallet cds A.

Vallet cds C

Viviana Maria Vallet, *Gli interventi diretti alle pitture del torrione: dalle prime indagini al restauro*, in Vallet cds A.

Zidda 2003-2004

Giancarlo Zidda, *I cicli di Alexander e dei Mesi nel castello di Quart*, in «Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta», 1 (2003-2004), pp. 236-238.

Zidda 2012

Giancarlo Zidda, *ARBOR SICA. Nuove chiavi interpretative di un'iconografia legata alla concezione figurativa medievale di Alessandro Magno*, in «Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta», 8 (2012), pp. 216-227.

PALADINI CITTADINI. I RILIEVI CAVALLERESCHI DELLA FACCIATA DI SAN ZENO A VERONA E LA COSTRUZIONE DELL'IDENTITÀ CIVICA

Irene Quadri

Irene.Quadri@unil.ch

(Université de Lausanne)

ABSTRACT

Il presente contributo indaga il ruolo dei rilievi cavallereschi sulla facciata del San Zeno di Verona – realizzata intorno al 1138 dalla bottega di Niccolò – nel processo di costruzione identitaria del Comune. Attraverso l'analisi comparata con l'archivolto arturiano della Porta della Pescheria della cattedrale di Modena si cercherà di mettere in luce il forte potenziale esemplare per il quale queste tematiche di derivazione letteraria sono integrate nell'ambito di programmi che – combinando temi sacri e profani – sollecitano la coesione cittadina.

This paper investigates the role of the chivalric reliefs of the façade of San Zeno in Verona – built around 1138 by Nicholas' workshop – in the civic identity's consolidation. Through comparative analysis with the Arthurian archivolt of the 'Porta della Pescheria' of Modena Cathedral, we will highlight the strong exemplary potential of these literary themes within programs that – combining sacred and profane themes – encourage the cohesion of the city.

KEYWORDS

Verona, basilica di San Zeno – san Zeno, vescovo e patrono – sculture facciata – identità civica – temi cavallereschi
Verona, San Zeno basilica – san Zeno, bishop and patron – reliefs of the façade – civic identity – chivalric themes

«Hic est Theodoricus quem Veronenses appellant Diatricum, de quo fabulose fertur a personis vulgaribus, quod fuit genitus a diabolo, et postmodum misso nuncio ad infernum recepit a patre suo diabolo equum, et canes; et dum haec munera accepisset Theodoricus tanto gaudio repletus est, quod de balneo exiens equum ascendit, et statim nunquam comparuit.»

La citazione, tratta dal testo di Giuseppe Venturi, è attribuita a Giovanni detto diacono, prete e mansionario del duomo di Verona (1320), celebrato dal Venturi per «il suo buon senso» nel «deridere le favole del volgo, intorno a Teodorico; le quali non si ebbe vergogna di scolpire nei marmi storiati, che sono nella parte inferiore della facciata di s. Zenone»¹. L'imbarazzo espresso da Venturi è evidente, si spiega anche alla luce di una mentalità segnata da gerarchie storico-artistiche e religiose che da una parte individuano nel XII secolo il punto di declino massimo dell'arte e dall'altra rendono inaccettabile l'intrusione di temi leggendari in un programma sacro. Eppure, anche in gran parte delle numerose ipotesi concernenti i rilievi cavallereschi del portale di San Zeno emesse dalla storiografia dall'inizio del Novecento a oggi è avvertibile un malessere latente, malessere che deriva sia dalla difficile decifrazione

¹ Cfr. Venturi 1825, vol. II, p. 62.

della tematica dei rilievi – e ciò è soprattutto vero per le sculture che fanno *pendant* a quelle con Teodorico – sia della loro ragion d'essere nelle raffigurazioni di facciata. L'obiettivo di questo contributo non è quello di proporre un ennesimo tentativo d'identificazione dei rilievi in questione, problematica ormai sclerotizzata, ma intende utilizzare il caso di Verona per sviluppare una riflessione circa il posto delle tematiche cavalleresche nell'ambito delle realtà comunali dell'Italia settentrionale nel XII secolo.

La discussione dei rilievi di Verona tocca vari ordini di problemi. Il quadro per così dire macroscopico è quello relativo alla grande questione della presenza di soggetti profani e cavallereschi all'interno di programmi figurativi di ambito ecclesiastico. Questo è un fenomeno che tra XII e XIII secolo conta molti esempi in Italia, a Nord come a Sud. All'interno di questa cornice, i nodi ai quali ci si confronta sono molteplici. Il primo è quello dell'eventuale rapporto tra testi figurativi e circolazione delle tematiche letterarie alle quali questi si riferirebbero, poiché, com'è risaputo, a quest'altezza cronologica le attestazioni figurative spesso precedono o sono coeve alle prime attestazioni manoscritte che ci sono pervenute². L'individuazione stessa dei soggetti, poi, è talvolta resa ambigua dalla scarsità quando non dalla mancanza d'iscrizioni, proprio come nel caso di Verona. Ciò non impedisce, tuttavia, di valutarne il potenziale semantico e quindi il loro ruolo all'interno dei programmi ai quali appartengono, proprio per la loro appartenenza al mondo delle tematiche cavalleresche.

Queste ultime, infatti, partecipano alla costituzione d'insiemi figurativi estremamente articolati nei quali confluiscono materie apparentemente eterogenee che partecipano invece a un discorso figurativo globale coerente. Nel tentativo di recuperare questo discorso è indispensabile ricostruire il tessuto sociale e storico-politico nel quale si muoveva la committenza e anche il pubblico cui il discorso era rivolto. La pluralità di valori di cui sono investiti all'interno della comunità gli edifici e gli spazi destinati ad accogliere le decorazioni che ci interessano dipendono in larga parte dall'interazione tra i diversi attori che si muovono in questi scenari. La complessità e l'articolazione dei programmi figurativi vanno dunque lette alla luce di questa particolare congiuntura, le cui variabili si modificano da un caso di studio all'altro. L'irruzione di temi cavallereschi nei programmi decorativi ecclesiastici è un fenomeno di ampia portata, i cui contorni assumono tuttavia significati e accezioni diverse secondo i centri di cui ci si occupa. Per tentare di comprenderne la ragion d'essere è dunque necessario procedere su due livelli di analisi. Da una parte per ogni caso di studio si devono ricostruire le matrici storico-culturali entro cui s'inquadrano i singoli programmi iconografici. Dall'altra, i casi di studio vanno confrontati tra loro per mettere in evidenza l'esistenza di un tessuto ideologico e culturale comune, all'interno del quale le tematiche cavalleresche s'innestano e diventano oggetto di discorsi specifici. L'applicazione di questa duplice prospettiva ai rilievi di Verona permetterà di far emergere una dimensione semantica poco frequentata.

² Sul posto delle tematiche letterarie profane nell'arte medievale si rinvia a Meneghetti 2015.

1. *San Zeno: dal santo patrono alla basilica*

Uno sguardo in diacronia sulla storia della fondazione e delle fasi edilizie di San Zeno, disseminata di punti fermi e dati di difficile interpretazione, è necessario per cogliere al meglio le implicazioni di un percorso che, nella prima metà del XII secolo, porterà la basilica a diventare uno dei luoghi-simbolo della città. Le origini topografiche del culto zenoniano non sono del tutto chiare e hanno dato adito a interpretazioni divergenti. Secondo la tesi più accreditata, tuttavia, la chiesa attuale sorgerebbe nei pressi del luogo di sepoltura del vescovo Zenone nell'area sepolcrale extraurbana a nord-est della città, dove furono inumati sia i suoi predecessori, sia il suo successore Petronio (412-429)³. Ottavo vescovo di Verona, Zenone esercitò il suo ministero tra il 360 e il 380, imponendosi quale figura centrale per il cristianesimo dell'epoca: almeno così si deduce dalla testimonianza appassionata di Ambrogio di Milano che esprime la sua ammirazione per il presule, e da quanto riferisce Petronio sulla venerazione fervente del quale era oggetto la sua tomba⁴. Le prime notizie certe relative all'edificazione di una basilica, che andava a sostituire probabilmente una struttura più antica – un sacello *ad corpus* – risalgono al IX secolo. I diplomi imperiali dell'815 e dell'853 ci dicono che si trattò di un'iniziativa congiunta tra il vescovo Ratoldo (803-840) e il re d'Italia Pipino. La costruzione della basilica si accompagnò all'istituzione del monastero benedettino che si adoperò ben presto a promuovere il culto di Zeno, anche grazie alla redazione della cosiddetta *Vita ritmica* del santo, avvenuta proprio a quest'epoca⁵. Col passare del tempo il monastero acquista sempre più autonomia e il X secolo segna una tappa importante per quel che attiene al consolidamento del patrimonio monastico nel contado veronese, ulteriormente rafforzato all'epoca dell'abate Alberico (1045-1061)⁶. Tra X e XI secolo il legame con gli imperatori tedeschi non è garantito soltanto dai soggiorni di questi ultimi o dei loro rappresentanti all'interno del monastero – meno assidui e continui di quanto buona parte della critica continua a ripetere, poiché circoscritti a un giro d'anni piuttosto stretto – ma anche e soprattutto dai numerosi vescovi veronesi filoimperiali che intrattengono con il monastero di San Zeno un legame stretto che durerà anche più tardi⁷. È davanti alla chiesa di San Zeno che il vescovo Bernardo (1119-1135), promotore d'importanti riforme delle strutture ecclesiastiche cittadine, il 12 aprile 1117, giorno della festa di San Zeno, celebra la rifondazione di San Giorgio in Braida, il cui patrocinio toglie dalle mani di monaci e monache accusati di condotta scandalosa, per affidarlo a canonici regolari. All'evento assistono anche dieci *milites*, rappresentanti di quelle casate aristocratiche che di lì a qualche anno figureranno tra i componenti dell'assemblea consolare del Comune, attestata per la prima volta in un documento del 1136 e risultato di un processo in atto ormai da qualche decennio⁸. Come rilevato da Anti e Varanini, sebbene l'avvenimento

³ Cfr. Valenzano 1993, pp. 7-8.

⁴ Ivi, pp. 8-9.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. Varanini 2015, pp. 29-30.

⁷ Ivi, pp. 31-32.

⁸ Ivi, p. 32. Sulla costituzione del Comune di Verona, cfr. anche Castagnetti – Varanini 1991.

non debba essere considerato, com'è invece spesso avvenuto, l'atto di nascita del Comune veronese, esso testimonia il ruolo centrale che la chiesa di San Zeno aveva assunto nella vita della città⁹. È risaputo, d'altronde, che uno dei tratti distintivi delle prime fasi di vita delle forme di governo cittadino sta nell'appropriazione della figura del santo patrono, elemento-chiave del discorso di costruzione identitaria della nuova forza politica. È quindi sui luoghi connessi a queste figure di santi che i Comuni investono. Verona non è da meno e individua nella basilica di San Zeno la sua chiesa cittadina, come attestano, d'altra parte, le sculture della lunetta del portale sulle quali torneremo tra poco. Questa rinnovata convergenza d'interesse per Zeno porta il monastero a rafforzare il legame con il culto del santo: è, infatti, proprio durante il XII secolo che il monastero promuove la redazione di una nuova biografia, la *Vita beatissimi Zenonis*¹⁰.

2. La bottega di Niccolò e le sculture della facciata

Entro i limiti di questa congiuntura storica si colloca il progetto di costruzione della nuova basilica, legato al nome di una delle massime maestranze del romanico padano, Niccolò¹¹. La cronologia dell'edificio attuale e in particolare quella della facciata, nucleo che qui ci interessa, è indubbiamente stato uno dei nodi gordiani della storia dell'arte romanica italiana del secolo scorso. Dell'articolata, amplissima e complessa vicenda critica mi limiterò qui riassumere le posizioni principali, concentrandomi esclusivamente sulla questione della facciata.

Nonostante l'apparente coerenza d'insieme, la facciata che noi oggi vediamo è il risultato di almeno due campagne di intervento (fig. 1). L'ordine superiore, che accoglie il rosone e termina nel timpano del *Giudizio Universale*, è l'opera di Brioloto, artista attivo tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, durante i lavori di ingrandimento dell'edificio¹². La parte bassa, invece, è quella che ha costituito la *rem discordiae* poiché effettivamente latrice di una serie di apparenti incongruenze (fig. 2). Sono due i noccioli decorativi di cui si compone. Il primo è costituito dal protiro che racchiude anche le sculture nella lunetta del portale. Sostenuto da colonne che s'innestano su leoni stilofori, sulla sua fronte sono disposti l'Evangelista e il Battista, mentre nei lati esterni e interni degli architravi che sostengono la volta del "baldacchino" sono stati ricavati i *Lavori dei Mesi*. Il timpano è dominato dalla figura stante di Zeno che si staglia al centro, superando, con le sue dimensioni, le cornici che ne delimitano lo spazio (fig. 3). Il santo, in atto benedicente, è ritratto mentre calca il demonio e lo infilza col pastorale. È circondato dai rappresentanti del Comune di Verona. Alla sua destra, un gruppo di fanti è guidato dal *vexillifer* che tiene lo stendardo della città. Alla sua sinistra, invece, stanno i cavalieri, armati di tutto punto: a una delle loro lance è legato un altro gonfalone. Una banda

⁹ Cfr. Anti 2011, p. 10; Varanini 2015, pp. 32-34.

¹⁰ Sulla questione, cfr. Anti 2011.

¹¹ Su Niccolò fondamentale resta il volume Romanini 1985.

¹² Sugli interventi di Brioloto, cfr. Lorenzoni – Valenzano 2000, pp. 186-200.

decorativa con volute d'acanto tra le quali fanno capolino, qua e là, quadrupedi e uccelli, inquadra la scena, a sua volta sormontata dalla celebre iscrizione-firma di Niccolò¹³. Al suo culmine è un medaglione con la mano benedicente di Dio, che viene a trovarsi così esattamente sopra la testa mitrata di Zeno. Questa è a sua volta sormontata da una fascia più stretta sulla quale corre la seguente iscrizione: †Dat presul siggnum populo munimine dignum / †Vexillum Zeno largitur corde sereno¹⁴. Nell'architrave, invece, sono poste le storie e i miracoli del santo patrono. Da sinistra verso destra troviamo: *L'imperatore Gallieno chiama Zeno al suo cospetto; Zeno libera la figlia dell'imperatore dal demonio; Il miracolo del pesce rubato dai soldati dell'imperatore; La pesca di Zeno e Il salvataggio dell'uomo sul carretto*. L'architrave poggia su una cornice molto aggettante, aggiunta verosimilmente durante i lavori citati poco fa condotti tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, quando si provvide anche a ingrandire il portale d'ingresso che accoglie i battenti in bronzo, le cui formelle appartengono a due fasi distinte, la più antica assegnabile all'epoca di Alberico, la più recente invece variamente datata all'epoca dei rifacimenti niccoliani o di Brioloto¹⁵.

Il secondo nocciolo decorativo è formato dalle sculture ai lati del portale con i rilievi cavallereschi che qui ci interessano. Questi costituiscono lo zoccolo sul quale s'innesta la narrazione biblica che segue un andamento ascendente e a serpentina (figg. 4-5). A destra del portale le scene, organizzate a coppie, sono divise da cornici. Le due lastre in basso accolgono l'episodio teodoriciano menzionato in apertura. Nella prima, il sovrano, bardato in un manto svolazzante, cavalca un destriero mentre suona un corno (fig. 6). Insegue un grande cervo – riprodotto sulla seconda lastra – alle cui calcagna sta un felino che si dirige verso un'edicola sotto la quale è ancora riconoscibile un diavolo (fig. 7). L'iscrizione che accompagna le figurazioni delle due formelle – †O regem stultu(m) petit infernale tributu(m) / mox q(ue) paratur equus que(m) misit Demon iniquus / exit aqua(m) nudus pe/tit infera non reditu/rus¹⁶ – non lascia adito a dubbi quanto all'identificazione della scena, la *Caccia e la cavalcata infernale di Teodorico*, assimilato in area germanica, al celebre Dietrich von Bern, *alter ego* leggendario del sovrano ostrogoto. Al di sopra di una cornice con volute vegetali nelle quale trovano posto degli uccelli, stanno le Storie del Genesi, con la *Creazione del mondo*, la *Creazione di Adamo*, la *Creazione di Eva*, il *Peccato originale*, la *Cacciata dal Paradiso* e il *Lavoro dei due Progenitori* (fig. 4).

La situazione delle sculture cavalleresche a sinistra del portale si presenta più complessa. Si dividono in due scene che corrispondono alle due fasi di un duello: nella prima, una coppia di cavalieri a cavallo combattono alla lancia (fig. 8); nella seconda, lo scontro alla spada avrà esito fatale per uno dei due, trafitto mortalmente all'addome (fig. 9). A questi episodi è preposta una formella collocata sul contrafforte di facciata contiguo, perpendicolarmente alle lastre

¹³ † Artificem gnarum qui sculpsit hec Nicolaum † Omnes laudemus Cristum d(omi)n(u)m q(ue) rogemus † Celoru(m) regnum sibi donet ut ipse sup(er)nu(m). La trascrizione è quella data da Valenzano 1993, p. 229.

¹⁴ Ivi, p. 230.

¹⁵ Cfr. Lorenzoni – Valenzano 2000, pp. 167-170; Coden – Franco 2017.

¹⁶ Si è ripresa la trascrizione proposta da Valenzano 1993, p. 226.

coi rilievi appena descritti, ma non perfettamente in linea con queste, poiché in posizione leggermente rialzata: ritrae una figura femminile sotto un'edicola ad arco, sul cui profilo appare l'epigrafe Mataliana (fig. 10). La donna, i lunghi capelli raccolti in una treccia, tiene tra le mani due uccelli (fig. 11). Un'altra figura femminile, questa volta ritratta in atto di preghiera, appare sulla cornice tra la formella con Mataliana e quella con la prima scena di duello (fig. 12). Sopra la sua testa s'individua ancora la sagoma di un essere alato incatenato. Una terza figura femminile – probabilmente la stessa Mataliana, come sembrerebbe indicare l'abito molto simile e la lunga treccia che la caratterizza – è inserita sulla parasta che separa le due scene di duello (fig. 9). I due primi registri della narrazione cristologica accolgono (fig. 5) l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Natività*, l'*Annuncio ai pastori*, i *Magi da re Erode*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Presentazione al tempio* e l'*Apparizione dell'angelo a Giuseppe*. Nei due ultimi registri troviamo: *Fuga in Egitto*, *Battesimo di Cristo*, *Bacio di Giuda* e *Crocifissione*. Da entrambi i lati il sistema d'intelaiatura delle scene è piuttosto complesso: ciò che mi preme qui rilevare è che le Storie cavalleresche e quelle bibliche sono divise tra loro da cornici notevolmente più prominenti e di diversa tipologia rispetto a quelle utilizzate nei registri con i racconti testamentari.

In ragione delle irregolarità dei partiti decorativi appena descritti, ma anche materiali e tecniche, le ipotesi di ricostruzione cronologica del programma scultoreo niccoliano si sono sprecate, dando adito a letture discordi. Fino a pochi decenni fa, sulla scorta di quanto proposto da Boeckler prima e Arslan poi, buona parte degli studiosi credeva che la configurazione attuale della facciata fosse frutto di due principali interventi scaglionati nel tempo: la creazione del protiro per mano di Niccolò e il suo riassetto quando si provvide ad allungare e allargare l'edificio¹⁷. Per quanto concerne, in particolare, i rilievi cavallereschi che qui c'interessano, fin da Trecca si è sostenuto che questi non fossero stati concepiti quale parte integrante di un unico insieme con le storie testamentarie. Superata ormai da tempo la tesi che le considerava delle *spolia* tardoantiche, sono state ricondotte al progetto niccoliano; discussa, tuttavia, resta la loro destinazione primitiva, in quanto sarebbe solo al momento del rimaneggiamento del portale che queste sarebbero state integrate alle due serie con Storie di Adamo ed Eva e di Cristo¹⁸.

Un rivolgimento di prospettiva e un punto fermo nella *querelle* storiografica è stato posto dagli studi di Giovanna Valenzano. Approfittando delle impalcature montate in occasione dei restauri, la studiosa ha eseguito un'analisi autoptica dell'edificio, dimostrando che l'ordine inferiore della facciata odierna – eccezion fatta per le parti già menzionate attribuibili a Briotolo

¹⁷ Cfr. Boeckler 1931; Arslan 1939. La cronologia di tali interventi varia secondo le opinioni, spalmandosi tra due estremi cronologici che vanno dagli anni Venti alla fine del XII-inizio del XIII secolo con i già citati lavori di Briotolo. Si vedano per esempio le proposte avanzate da Kain 1981; Calzona 1985; Quintavalle 1985; Verzár Bornstein 1988. Per un ragguaglio dettagliato sulla vicenda critica è ancora valido il quadro delineato da Valenzano 1993, pp. 89-106. Sul San Zeno si veda anche il testo di Lorenzoni – Valenzano 2000.

¹⁸ Cfr. Trecca 1938; Kain 1981, pp. 372-373; Calzona 1985, pp. 469-470. Fu Eccheli 1958 a ipotizzare, sulla base di una rimarcata caratterizzazione antichizzante dei rilievi cavallereschi, un reimpiego da quello che lui pensava essere un sarcofago dedicato a Teodorico.

e rilievi cavallereschi compresi – è l'esito di un progetto svolto in un'unica campagna da Niccolò e la sua bottega, dando così ragione a una tesi di lavoro che era già stata sostenuta da Pietro Toesca¹⁹. La cronologia dell'impresa è agganciabile alla data 1138, secondo quanto riportato dall'iscrizione del 1178 e incisa sul muro sud della facciata che colloca gli interventi niccoliani a quarant'anni prima²⁰.

3. I rilievi cavallereschi tra sacro e profano

Ripercorrendo oggi questo dibattito si ha l'impressione che tanto accanimento nel voler dimostrare l'estraneità dei rilievi cavallereschi al progetto niccoliano derivi anche da una *forma mentis* che rende difficile concepire la compresenza di temi religiosi e profani in un unico programma. Emblematico, in questo senso, quanto scrive Kain, fautrice di una delle più complesse ricostruzioni cronologiche dell'architettura e delle sculture della facciata: «There is nothing that speaks for the necessity of the present position and much that speaks against it»²¹. Per superare l'imbarazzo creato da questa commistione di tematiche di diversa natura Calzona ipotizza l'originaria appartenenza dei rilievi cavallereschi – che pur attribuisce a Niccolò e alla sua bottega – a un pontile interno all'edificio. Ne sarebbe una prova «la cornice che divide le scene dei Duelli da quelle superiori» che «non presenta nessun rapporto di continuità con le restanti cornici orizzontali»²² e la «diversa struttura narrativa con cui sono state progettate. Quelle superiori infatti sono caratterizzate da una organizzazione paratattica che invece nelle scene dei Duelli e in quelle di Teodorico si trasforma in uno schema sintattico»²³. Ancora recentissimamente la commistione sacro-profano e cavalleresco-biblico dei rilievi di Verona sembra destare meraviglia. Trattando della facciata di San Zeno e della Porta della Pescheria di Modena, Agrigoroaei afferma: «ce qui surprend dans les représentations de Modène et de Vérone, c'est la thématique séculière»²⁴.

¹⁹ Cfr. Toesca 1927, pp. 773-776 e 774 n. 14.

²⁰ L'iscrizione è riportata in Valenzano 1993, pp. 214-215 e così recita: «†Anno D(omi)nice incarnationis MCLXXVIII indicione XI t(em)p(o)ribus d(omi)ni Alexandri p(a)p(ae) III atq(ue) / d(omi)ni Friderici imp(er)atoris et d(omi)ni O(mn)eboni veron(ensis) ep(iscop)i. D(omi)n(us) Girardus D(e)i gra(t)ia venerabilis abb(as) monas(terii) s(an)c(t)i Zenonis int(er) alia pl(ur)ima que contulit monasterio beneficia eiusde(m) / ecc(lesi)ae ca(m)panile decent(er) exornari et balcones novos sup(er) balcones veteres/ elevari dein(de) capitellum mirabiliter c(o)structu(m) ut cunctis n(un)c manifeste appa(ret) cu(m) suis fr(atr)ib(us) fieri fec(it) coadiuvantibus Salomone atque Rainaldo eiusdem operis/ massariis aliisq(ue) religiosis viris quod opus a magistro Martino factu(m) quinge(n)tis/ et eo a(m)plius c(on)stit(it) libris eoq(ue) anno pax int(er) eccl(esi)a(m) et imp(erato)rem e(st) reformata a restaura(tio)ne vero ip(s)ius ca(m)panil(is) c(on)fluxerat an(n)i LVIII a renovatione aut(em) et eccl(esi)a(e) augm(en)tatione XL/ quo etia(m) t(em)p(or)e maxima penuria frugu(m) tota(m) fere/ Italia(m) angebat ita ut Verone minale milice XII/ milii XVIII siliginis XX frum(en)ti XXII solidis vende/retur».

²¹ Cfr. Kain 1981, p. 372.

²² Cfr. Calzona 1985, p. 451.

²³ Ivi, p. 452.

²⁴ Cfr. Agrigoroaei 2018, p. 73.

Per i rilievi a sinistra del portale d'ingresso (figg. 5, 8-10), poi, oltre alla pertinenza al programma originario della facciata, anche l'identificazione della tematica rappresentata è stata oggetto di dibattito, poiché, a differenza di quanto avviene sull'altro lato, l'unica iscrizione di cui disponiamo – Mataliana – è per noi oggi molto poco eloquente, nonostante in origine dovesse costituire l'elemento dirimente. Ben lo dimostrano le proposte d'identificazione avanzate finora che, con l'eccezione di Agrigoroaei, benché integrino nel discorso la figura femminile, non tengono minimamente conto del nome trascritto dall'epigrafe.

Da Lisca aggancia l'episodio figurativo a un avvenimento storico: i rilievi metterebbero in scena le vicende tra Adelaide, vedova del re d'Italia Lotario II (947-950), Berengario II, marchese d'Ivrea, re d'Italia (950-961) e responsabile della morte di Lotario e l'imperatore Ottone I²⁵. Nella prima scena Adelaide, catturata e rinchiusa nella torre del Garda da Berengario II che la vuole dare in sposa al figlio Adalberto, prega affinché Ottone I riesca ad avere la meglio sul suo aguzzino e a salvarla. La seconda scena, invece, rappresenterebbe la capitolazione di Berengario ferito mortalmente: Adelaide assiste sollevata alla conclusione della sua prigionia. Per Eccheli, invece, i rilievi graviterebbero nell'orbita narrativa di quelli con Teodorico. Lo scontro sarebbe quello tra Ildebrando e Adubrando²⁶. Quando Ildebrando torna a casa dopo una serie di missioni a seguito di re Teodorico, non viene riconosciuto dal figlio Adubrando che lo sfida a duello; il giovane soccomberà sotto i colpi inferti dal padre e sotto lo sguardo attonito della madre. Agrigoroaei è il solo a tenere conto dell'iscrizione Mataliana. Anche per lo studioso i rilievi col duello si aggancerebbero alle leggende teodoriciane, ma già 'traslitterate' nelle saghe di Dietrich von Bern. In particolare, l'episodio metterebbe in scena le lotte tra Dietrich e il re-nano Goldemar, contro il quale combatte per amore della bella Hertlin, il cui nome secondo Agrigoroaei, sarebbe stato trasposto a Verona in Mataliana²⁷.

Un'altra linea interpretativa si è aperta con lo studio pionieristico di Stiennon e Lejeune dedicato all'iconografia rolandiana nell'arte medievale. Per i due studiosi il duello rappresentato nei pannelli di San Zeno è quello tra Rolando e Ferragut²⁸. L'episodio, che s'inserisce nell'ambito della narrazione che ha per oggetto le vicissitudini dell'esercito di Carlomagno nella conquista della Spagna in mano ai saraceni, su cui si fonda la *Chronica* dello Pseudo-Turpino, è a noi pervenuto nella sua prima attestazione manoscritta all'interno del *Codex Calixtinus*, verosimilmente eseguito intorno al 1138-1139²⁹. È probabile, però, che tali materiali cavallereschi circolassero già in Italia del Nord, presumibilmente in forma orale. I rilievi di Verona metterebbero in scena le due fasi del duello tra il nipote di Carlomagno e il saraceno, strenuo difensore della cittadina di Najera e cavaliere imbattibile, secondo quanto tramanda anche la *Chronica* dello Pseudo-Turpino. In un primo momento, infatti, i due si battono a cavallo; segue poi la celebre diatriba teologica; e infine il duello a piedi che sarà fatale a Ferragut:

²⁵ Cfr. Da Lisca 1956, pp. 75-78.

²⁶ Cfr. Eccheli 1958.

²⁷ Cfr. Agrigoroaei 2018, pp. 79-80.

²⁸ Cfr. Lejeune – Stiennon 1966, vol. I, pp. 72-76.

²⁹ Cfr. *Chronicle of Pseudo-Turpin*.

Rolando infatti riuscirà a colpire il moro proprio nell'unico suo punto vulnerabile, l'ombelico. E sarebbe proprio il gesto inequivocabile di uno dei due cavalieri di Verona, che affonda la spada nel ventre del suo avversario, l'elemento probante per l'individuazione proposta. Tale ipotesi fa perno su un argomento iconografico effettivamente pregnante, ma non tiene conto di un altro elemento fondamentale: Mataliana.

Nessuna di queste letture sfocia in un'interpretazione convincente che permetta di tenere insieme tutte le componenti del rilievo. Nonostante allo stato attuale sia impossibile identificare in modo certo l'episodio in questione, la sintassi della narrazione che i rilievi mettono in scena, mi pare, è afferrabile nelle sue grandi linee e per quanto possa apparire banale, è forse qui il caso di ribadirla. L'assunto di partenza è che le tre figure femminili riproducono lo stesso personaggio, ovvero Mataliana: la perfetta sovrapposibilità tra la prima e la terza figura stante, implica che anche nella dama orante vada individuato lo stesso personaggio. La reiterazione di Mataliana scandisce la progressione temporale degli eventi che raccontano l'operazione di salvataggio di una dama in difficoltà. La posizione eterodossa della lastra che accoglie Mataliana funzionerebbe così come aggancio visivo e *incipit* del racconto al quale l'abbigliamento e gli attributi della dama conferiscono un piglio smaccatamente cortese.

Al di là dell'identificazione delle scene e della pertinenza o meno dei rilievi in questione al programma d'insieme, lo studio delle ragioni che ne determinano la presenza in facciata ha dato luogo a interpretazioni generiche che vanno a sollecitare categorie storiche e sociali così *passé-partout* all'epoca medievale, che la questione della data e del contesto specifico della Verona di quegli anni in realtà poco incide. Gli studiosi hanno spesso inserito la lettura dei rilievi nel quadro dei grandi avvenimenti storici che coinvolgono il Nord Italia nella prima metà del XII secolo, dominato dallo scontro tra papato e impero e la conseguente lotta per le investiture. Secondo Verzár Bornstein³⁰, poiché nelle sculture di San Zeno sono rilevabili schemi figurativi e compositivi di chiara ascendenza romana venuti alla ribalta al tempo di Matilde di Canossa e Gregorio VII, l'impresa di San Zeno sarebbe da ricondurre a una ritrovata comunione della città e del monastero con il potere papale, di cui tuttavia restano tracce esigue e contraddittorie, anche perché abbiamo a che fare con equilibri politici instabili e volubili. Calzona, invece, ha cavalcato l'onda lunga delle crociate: Rolando e Ferragut sarebbero emblema di tutti quei crociati che si battono contro gli infedeli³¹. Tenendo conto della posizione centrale di Verona all'interno dei canali di comunicazione legati alle grandi arterie di pellegrinaggio, i rilievi veronesi s'inserirebbero così nell'ambito del programma di promozione delle crociate – nel quale Cluny ricopriva un ruolo maggiore – che toccava alcuni tra i più importanti centri di pellegrinaggio. E ciò è possibile anche grazie alla mediazione della figura di Niccolò, che già aveva lavorato per committenti attivi in quei circuiti. Nemmeno Kahn ancora in termini di rapporto dialettico la decorazione della facciata e i rilievi cavallereschi al contesto storico e sociale del Comune di Verona, che però ricostruisce molto dettagliatamente: la sua lettura si risolve così in termini generici, facendo di Rolando e Ferragut

³⁰ Cfr. Verzár Bornstein 1988, in particolare, pp. 145-154 e 159-163.

³¹ Cfr. Calzona 1985, pp. 464-470.

i simboli dei perfetti *miles Christi*³². Tali proposte non sono da escludere, anzi, si tratta di significati senz'altro soggiacenti ma latenti rispetto al programma complessivo. Gli unici studi che hanno considerato in maniera organica le storie testamentarie e quelle cavalleresche, sono quelli di Andrea von Hülsen-Esch e Maria Luisa Meneghetti³³. Hülsen-Esch discute i rilievi cavallereschi all'interno del suo studio sulle sculture della lunetta del portale, e le interpreta quale esito di un'azione congiunta tra l'organismo comunale e l'abbazia benedettina di San Zeno il cui obiettivo è l'assunzione di Zeno a *leader* spirituale del Comune, sotto la cui protezione Verona pone le sue battaglie politiche e militari. Per Hülsen-Esch i rilievi cavallereschi raffigurerebbero – conformandosi al principio tipo-antitipo che informa le storie testamentarie che le sovrastano – la lotta del cristianesimo contro il paganesimo e andrebbero a comporre con le raffigurazioni del portale, un vasto quadro cosmologico nel quale Zeno giocherebbe il ruolo di mediatore tra la realtà locale rappresentata dai *milites* e dai *pedites* al suo fianco e il regno dei cieli delle tematiche escatologiche del protiro e delle storie bibliche ai quali i rilievi cavallereschi fanno da supporto. Meneghetti, invece, rileva come tutti gli elementi della decorazione della facciata partecipino alla costruzione di un discorso esemplare nel quale Rolando assume anche il ruolo di *defensor fidei*: in occasione della già menzionata diatriba teologica, infatti, il paladino espone programmaticamente i valori dottrinari cristiani, quei valori visivamente espressi dalle storie neotestamentarie³⁴. Le prospettive di Hülsen-Esch e Meneghetti possono a mio avviso essere approfondite e sviluppate. Mi pare, infatti, che i rilievi cavallereschi di Verona presentino un livello di lettura più cogente, legato alle circostanze storiche e identitarie della vita cittadina, espresse in maniera inequivocabile dalle sculture della lunetta al di sopra del portale.

4. Verona-Modena: andata e ritorno

Ciò emerge con chiarezza alla luce del confronto con un altro caso già messo in relazione a quello di Verona: il cantiere della cattedrale di Modena, edificata tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo³⁵. Le tangenze tra Modena e Verona, però, non interessano soltanto la natura delle tematiche rappresentate e le maestranze coinvolte – proprio a Modena Niccolò si sarebbe formato all'interno della bottega di Wiligelmo – come sottolineato da Toesca in poi, ma anche le circostanze che ne hanno determinato la genesi. Anche qui, come a Verona, abbiamo a che fare con un progetto che vede l'organismo comunale in primo piano, che è legato a un processo di rivalorizzazione del santo patrono e che comporta un programma di sculture in facciata articolato e composito, nel quale le storie cavalleresche occupano una posizione ad alta

³² Cfr. Kahn 1997, pp. 356-372.

³³ Cfr. Hülsen-Esch 1994, pp. 119-231; *Ead.* 2010, pp. 172-178; Meneghetti 2015, pp. 83-85.

³⁴ Cfr. Meneghetti 2015, pp. 83-85.

³⁵ Per uno sguardo d'insieme sul duomo di Modena, cfr. Frugoni 1999 con menzione della bibliografia precedente.

visibilità. È, infatti, durante il periodo di vacanza del vescovo – che durò dal 1094, anno in cui morì il vescovo Eriberto, al 1101, quando il pastorale fu ripreso da Dodone – che il comune nascente e l'alto clero modenese decisero di ricostruire la nuova struttura.

Sono tre i noccioli architettonico-decorativi attorno ai quali si sviluppa il programma di Modena. Il primo, anche in ordine di tempo, è quello che si articola in facciata attraverso le storie dell'Antico Testamento che tramite rimandi allusivi al Nuovo Testamento, hanno un chiaro intento tipologico³⁶. Il secondo nocciolo è rappresentato dalle sculture della cosiddetta Porta della Pescheria sul lato sinistro della cattedrale: ci interessano particolarmente poiché, come a Verona, mettono in scena tematiche letterarie. Nel lato esterno dei piedritti sono le volute vegetali che si dispiegano rigogliose a ospitare i protagonisti di diverse favole e animali di varia foggia dal forte significato simbolico³⁷. Questi segmenti decorativi partecipano alla costruzione di un discorso sostanzialmente unitario che s'incardina su una serie di *exempla* negativi. Le favole mettono tutte in scena episodi di prevaricazione dei più forti sui più deboli, mentre gli animali incarnano il Male. Abbiamo insomma a che fare con un programma di chiaro stampo didascalico che i rilievi dell'architrave – dove ritroviamo altri episodi favolistici e scenette dal chiaro significato moraleggiante – riprendono e amplificano³⁸. L'archivolto cambia radicalmente di soggetto: è qui che sono raffigurati i celebri rilievi che vedono Artù e i suoi cavalieri, molti dei quali chiaramente identificati da iscrizioni, battersi per liberare Winlogee fatta prigioniera e rinchiusa in un castello dalle alte mura³⁹.

Questa scena aggiunge un livello di lettura ulteriore a quello esemplare, sfociando in un discorso di rappresentazione sociale. Come ha già osservato Chiara Frugoni, Artù e i suoi cavalieri in atto di liberare Winlogee sono immagine dei *milites* che proteggono la Chiesa e rinviano quindi a un'immagine idealizzata della cavalleria che coincide con quella che la Chiesa cercava di promuovere, tentando di imbrigliare in uno schema normativo, quella che all'epoca era una compagine sociale emergente e non chiaramente strutturata nella griglia societaria con conseguenze a volte devastanti⁴⁰. In particolare, si avanzava un discorso nel quale la cavalleria avrebbe dovuto mettersi al servizio dei deboli – donne e bambini – esattamente come nel rilievo fa Artù con Winlogee.

³⁶ Cfr. Frugoni 1999, pp. 14-23.

³⁷ Nello stipite di sinistra, dal basso verso l'alto, sono disposti un quadrupede che si slancia verso l'alto e fronteggia un volatile; le favole di Fedro *La Volpe e l'Aquila* e *La Volpe e la Cicogna*; un Leone e un Avvoltoio e una Manticora. Nello stipite di destra invece sono identificabili i protagonisti della favola *La Volpe e il Gallo-confessore*; l'episodio con *La Volpe e il Nibbio-confessore* tratto dal *Roman de Renart*; la favola della *Volpe finta morta*, un Leone e un Basilisco e anche qui una Manticora.

³⁸ Da sinistra verso destra troviamo una Nereide che cavalca un Tritone, l'illustrazione della favola con il *Funerale della Volpe* tratta dal *Roman de Renart*, intercalata dalla raffigurazione di due Ibis da un motivo decorativo a *entrelacs* e infine la storia de *Il Lupo e la Gru*. Sulle sculture della Porta della Pescheria e le loro tematiche, cfr. Chiellini Nari 1991 e Frugoni 1999, pp. 23-27.

³⁹ Sui rilievi arturiani di Modena, cfr. Loomis – Loomis 1938, pp. 32-34; Stiennon-Lejeune 1963; Chiellini Nari 1991; Fox-Friedman 1994; Frugoni 1999, pp. 24-25 e Allaire 2014, pp. 206-208, con ragguaglio bibliografico esaustivo sul soggetto (pp. 234-235).

⁴⁰ Cfr. Frugoni 1999, p. 25.

Nel caso di Modena, il documento della *Relatio* – che ripercorre minuziosamente le varie tappe che portano dal concepimento del progetto alla consacrazione dell'altare della nuova cattedrale in occasione della traslazione del corpo di Geminiano nel 1106 – definisce il ruolo dei *milites*⁴¹. Come a Verona essi costituiscono una presenza fondante dell'assetto comunale che garantisce la difesa dell'istituzione ecclesiastica cittadina, proprio perché questa diventa simbolo di aggregazione identitaria. Il rilievo arturiano svolgerebbe così anche un discorso civico-identitario di stampo locale: l'Artù-*miles* di Modena è il protettore della cattedrale e della città. Questo discorso è esplicitato dai rilievi agiografici concernenti il santo patrono Geminiano che fanno *pendant* a quelli arturiani sull'architrave della Porta dei Principi. La figura di Geminiano federa così i laici cavalieri rappresentati sull'archivolto della Porta della Pescheria.

A Verona i temi cavallereschi acquistano la stessa accezione civica e identitaria che a Modena: anche qui i *milites* diventano *militia Christi*, ma non nel senso liquido e generico già espresso da Kahn e da Hülsen-Esch⁴², quanto piuttosto nell'accezione locale di milizia della Chiesa veronese. Una milizia il cui ruolo di protezione e difesa della comunità cittadina – soprattutto dei più deboli, donne e bambini – appare lampante. È proprio in quest'ottica che, a mio modo di vedere, va letta la Mataliana di Verona (figg. 10-11), per funzione in qualche modo assimilabile alla Winlogee di Modena. Così come lampante è il contraltare in negativo della *militia*, incarnato da cavalieri malvagi come Teodorico, che rincorre vani sogni di gloria e come il rapitore di Mataliana (figg. 5-7). Il valore esemplare dei rilievi cavallereschi di Verona trova conferma nelle storie agiografiche che corrono lungo l'architrave del portale (fig. 3). Difficile non vedere nei soldati che rubano il pesce a Zeno nel *Miracolo della pesca* il modello di cattivi cavalieri che agiscono sotto l'impulso dell'avidità. La leggenda narra, infatti, che alcuni soldati inviati dall'imperatore a cercare Zeno, lo trovano mentre sta pescando nel fiume. Zeno regala loro tre pesci, ma i soldati, non contenti, gliene rubano un quarto, l'unico che, immesso nel pentolone di acqua bollente al momento di cucinarlo, non cuoce. Esterrefatti e coscienti di aver commesso un errore, i soldati si dichiarano colpevoli ricevendo il perdono del santo. Che di tutti i miracoli illustrati e menzionati più sopra, questo – che va a pescare in un repertorio letterario cristiano di chiaro stampo folkloristico – sia il solo che si configuri come una novità risultante dal riassetto agiografico messo in atto nel XII secolo e che convoglierà poi nella *Vita beatissimi Zenonis*⁴³, mi pare indizio particolarmente significativo della strumentalizzazione che il culto di San Zeno vive sull'onda delle esigenze civiche dell'epoca e di cui il programma scultoreo della facciata di San Zeno è pure segno tangibile. Quest'ultimo ci dice che solo in una società veronese così conformata possono realizzarsi le condizioni per la storia della salvezza, quella salvezza che grazie al sacrificio di Cristo permette il riscatto dell'Uomo dal peccato di Adamo ed Eva e di cui i rilievi testamentari diventano immagine. L'andamento ascensionale della narrazione, d'altra parte, è in questo senso elo-

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Cfr. Kahn 1997, pp. 356-372; Hülsen-Esch 1994, pp. 223-227; *Ead.* 2010, p. 178.

⁴³ Cfr. Anti 2011, p. 12.

quente: dai rilievi cavallereschi, passando per le storie testamentarie e la lunetta con l'immagine dell'investitura del Comune da parte di Zeno, si approda alla promessa di Redenzione dei due Giovanni sulla fronte del protiro, le cui iscrizioni hanno un chiaro significato escatologico.

Ed è proprio questo *imprinting* civico a differenziare le storie bibliche dei rilievi di facciata da quelle delle porte in bronzo preesistenti, la cui portata, invece, è eminentemente teologica⁴⁴. Ricondotte a registri narrativi di diversa estrazione, le due serie testamentarie portano avanti discorsi indipendenti, ma complementari: così si spiegano gli apparenti doppioni tra alcuni episodi comuni alle due, ma anche la *narratio brevis* del racconto vetero e neotestamentario dei rilievi di Niccolò, che si concentrano esclusivamente sui nuclei biblici funzionali allo sviluppo del programma cittadino della facciata, improntanti, come detto sul Peccato originale, sull'incarnazione e la morte di Cristo.

La narratività degli episodi cavallereschi, quindi, non è, come rilevato da Calzona, elemento che si scontra e contraddice il carattere paratattico delle scene bibliche⁴⁵. Tale differenziazione è organica alla tipologia del materiale narrativo in questione: le storie bibliche erano talmente incapsulate nella testa del pubblico dell'epoca, che la dimensione narrativa delle immagini che vi fanno riferimento può essere smorzata da una rappresentazione più iconica, senza il rischio che la storia alla quale rinviavano non fosse compresa. Il carattere narrativo delle storie cavalleresche, invece – comunque ridotto all'osso, è il caso di dirlo – è essenziale per rendere limpido l'aggancio con la materia epica, che non poteva evidentemente competere, neanche lontanamente, con il peso di quello biblico. La diversità di registri, anche ideologici, è chiaramente espressa dalla diversa morfologia delle cornici che non indica un rimaneggiamento al progetto originario, ma è segno dell'irriducibile distanza tra due mondi, quello sacro e quello profano, non antitetici e inconciliabili, ma facce di una stessa medaglia. Anche nella pittura, d'altra parte, era prassi comune ricorrere a chiari espedienti visivi che permettessero di distinguere questi due universi, presenti entrambi nello spazio sacro di chiese, cattedrali e oratori. Nella strutturazione della parete dipinta, infatti, la zona dello zoccolo destinata ad accogliere figurazioni che esulano dalle storie sacre dei registri più alti, è spesso diversamente caratterizzata a livello cromatico: in questa regione della parete, che è quella più prossima allo sguardo dello spettatore, l'utilizzo del monocromo o dello sfondo chiaro, serve a definire un mondo «ancora totalmente dentro la vita umana»⁴⁶, un mondo popolato da creature fantastiche e mostruose, da cavalieri e sovrani, dalle personificazioni dei Vizi e delle Virtù. È il mondo della lotta contro il peccato, quel mondo che Dale ha indagato per la cripta della cattedrale di Aquileia, mostrandone la funzione eminentemente paradigmatica⁴⁷.

E se come ha scritto Moralejo è proprio in relazione ai portali che «più si adatta la denominazione di “pro-fanum”, cioè “davanti al tempio”», la commistione tra sacro e profano dei rilievi di San Zeno non ha nulla di sorprendente, poiché la facciata è «allo stesso tempo confine

⁴⁴ Cfr. Coden – Franco 2017.

⁴⁵ Cfr. *supra*, nn. 22-23.

⁴⁶ La citazione è tratta da Romano 2008, pp. 215-216 che si è occupata di studiare le figurazioni dello zoccolo del programma della cappella degli Scrovegni di Giotto.

⁴⁷ Cfr. Dale 1997.

e soglia del sacro»⁴⁸, membrana permeabile nella quale i due universi s'incontrano e convivono⁴⁹.

5. Il portale di Verona tra realtà e ideale

Il caso di Verona, ma anche quello di Modena non sono isolati. Che all'epoca considerata, infatti, gli organismi comunali nascenti ricorressero alla materia cavalleresca nell'elaborazione di discorsi esemplari è dimostrato dalla celebre lastra di Nepi. Datata 1131 e probabilmente murata *ab origine* nelle pareti della cattedrale, questa tramanda memoria del giuramento stipulato tra i *milites* e i *consules*, alla base della nascita della società comunale nepesina⁵⁰. Nell'epigrafe Gano il fellone – è lui che nella *Chanson de Roland* consegna la sua patria ai Saraceni, sancendo così la disfatta di Roncisvalle e, quindi, la morte di Rolando – incarna, con Giuda, Caifa e Pilato, la figura del traditore per antonomasia e diventa il paradigma di tutti quei *milites* che potrebbero violare il patto civico, ai quali sarà riservata la sua stessa “turpissimam mortem” (Gano fu squartato da due coppie di cavalli in corsa). La lastra nepesina è fondamentale per il nostro discorso non solo perché attesta la grande ricettività di questi ambienti a questo tipo di tematiche, ma anche dal momento che ne conferma il loro valore identitario, evidenziando la tendenza propria del ceto dei *milites* «ad autorappresentarsi in chiave cavalleresca»⁵¹.

I rilievi di Verona, quindi, devono essere letti nella dimensione interattiva che stabiliscono con la sociosfera locale, in un senso molto simile a quello che Spiegel ha messo in luce per il testo scritto⁵². Partendo dall'assunto «that texts represent situated uses of language» e che

such sites of linguistic usage, as lived events, are essentially local in origin and therefore possess a determinate social logic of much greater density and particularity than can be extracted from totalizing constructs like “language” and “society”,

Spiegel arriva alla conclusione che

all texts occupy determinate social spaces, both as products of the social world of authors and as textual agents at work in that world, with which they entertain often complex and contestatory relations. In that sense, texts both mirror *and* generate social realities, are constituted by *and* constitute

⁴⁸ Le citazioni sono tratte da Moralejo 1989, p. 41.

⁴⁹ Sulla funzione delle figurazioni profane all'interno di programmi decorativi di ambito sacro si rinvia a Le Luel 2013 che discute anche il caso dei rilievi cavallereschi di San Zeno.

⁵⁰ Sulla lastra nepesina, cfr. Rajna 1886; Sella 1928, p. 406; Penteriani Iacoangeli – Penteriani 1986; Gasparri 1992, p. 64; Cimarra (*et alii*) 2002 e Palumbo 2013.

⁵¹ Cfr. Gasparri 1992, p. 64.

⁵² Cfr. Spiegel 1990. Negli anni Novanta, l'obiettivo di Spiegel è indagare il rapporto tra testo scritto e significato storico alla luce degli strumenti metodologici propri al quadro teoretico postmoderno, bypassando la visione strutturalista che ha completamente destoricizzato il testo, ma senza ricadere nell'approccio storicista di stampo positivista che, postulando l'esistenza di mezzi che permettono un'indagine oggettiva del contesto di produzione, crede di poter resuscitare l'autenticità storica dei testi.

the social and discursive formations which they may sustain, resist, contest, or seek to transform, depending on the case at hand⁵³.

È proprio in questa tensione tra elementi generati dalla realtà sociale e generanti la realtà sociale – nel nostro caso tra resa figurativa di una configurazione sociale in termini idealizzanti e al contempo tentativo di plasmarne i suoi connotati nella realtà – che va colta la ragion d'essere delle scene cavalleresche e il dialogo che instaurano con le altre parti del programma. I rilievi cavallereschi, infatti, si legano a doppio filo alle figurazioni della lunetta andando a comporre un ritratto idealizzato e ideale della società cittadina dell'epoca e di tutte le sue parti, come indica pure, nei rilievi con Mataliana, la presenza del vessillo nelle mani del cavaliere che avrà poi la meglio (fig. 8). Elemento non ricorrente nelle coeve immagini topiche di battaglia, diventa spia visiva che si aggancia in maniera esplicita ai due gonfaloni della lunetta (fig. 3) che, stando a quanto riporta l'iscrizione, vengono elargiti al Comune dal vescovo patrono in persona che ne tutela l'esistenza⁵⁴. Sebbene in numero di due poiché attribuiti rispettivamente ai fanti e ai cavalieri e non perfettamente identici, i gonfaloni della lunetta, secondo Musetti, non si riferirebbero a due standardi distinti, anzi: l'insistenza dell'iscrizione sulla necessità di difendere il *signum* sembra voler mettere l'accento sul significato aggregante del gonfalone, sotto il quale si riuniscono non soltanto le distinte schiere dei *pedites* e dei *milites*, ma le diverse anime che le caratterizzano⁵⁵. Da una parte i fanti, la cui fisionomia socio-economica è difficile da tratteggiare al di là di una generica e poco caratterizzante appartenenza 'popolare', poiché molto poco indagati⁵⁶; dall'altra, i cavalieri che, com'è risaputo, non costituivano una casta chiusa basata sul sangue o sui legami feudo-vassallatici, ma una categoria mutevole e socialmente variata⁵⁷. Se nelle città dell'Italia del nord lo zoccolo duro della *militia* è costituito da famiglie con una solida base fondiaria – all'interno delle quali troviamo profili di diversa estrazione – la mobilità sociale generata dagli sviluppi economici di una società in continua trasformazione, vede l'entrata in scena di nuove forze sociali che sovvertono gli schemi e le categorie in atto, dal momento che qualsiasi uomo che ha ricchezze sufficienti per mantenere un cavallo e l'armamentario militare annesso, può fornire il suo servizio all'esercito comunale. Tra i *milites*, quindi, si trovavano anche mercanti e artigiani facoltosi⁵⁸. Ciò non toglie che nell'auto percezione di questa compagine la coscienza degli scarti di casta fosse ben chiara, emergendo sia nei rituali e nei *ludi* che ritmavano la vita dei cavalieri, dove l'aristocrazia riaffermava il suo statuto di *élite*⁵⁹, sia nella facoltà di accedere da parte di quest'*élite* a determinati privilegi, ma anche nella condivisione di una serie di valori che, almeno nella teoria, avrebbero dovuto determinare il codice di comportamento dei

⁵³ Cfr. Spiegel 1990, p. 77.

⁵⁴ Cfr. Musetti 2016, pp. 232-238.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Cfr. Grillo 2008, pp. 118-122.

⁵⁷ Sulla questione si veda Gasparri 1992; Maire Vigueur 2003 e Grillo 2008 con menzione della bibliografia precedente.

⁵⁸ Cfr. Maire Vigueur 2003, pp. 16 e 215-283; Grillo 2008, pp. 117-118.

⁵⁹ Sui rituali della cavalleria come luogo di autocoscienza sociale, cfr. Gasparri 1992.

cavalieri, quegli stessi valori che stanno alla base dei rilievi del portale di San Zeno e che nell'immagine idealizzata che veicola si estendono a tutti i *milites*⁶⁰.

Ne deriva così un ritratto unitario della *civitas* veronese che in qualche modo risolve – senza annullarla, tuttavia, anzi, sottolineandola nella compresenza dei *milites* e dei *pedites* a fianco di san Zeno – la diversa estrazione e la diversa condizione materiale e sociale dei suoi componenti. Un'immagine capace di far stare in equilibrio le diverse spinte contrapposte che, come messo in evidenza da Maire Vigueur, caratterizzano il mondo comunale, minacciandone il suo funzionamento. Da una parte, la spinta centrifuga, scaturente dall'istinto di competizione tra i diversi lignaggi e i diversi ceti; dall'altra quella centripeta che vede nell'unione la base dello sviluppo delle strutture comunitarie sulle quali s'innesta il Comune⁶¹. Siamo d'altronde in una fase precoce dell'esperienza cittadina, durante la quale, è almeno ciò che scaturisce dalle fonti, si preferisce mettere l'accento sull'unità tra *milites* e *populus*, anziché sulle loro differenze, comunque ineludibili e chiaramente avvertite. Fino alla fine del XII secolo, infatti, nella maggior parte dei documenti dell'epoca il termine *populus* non qualifica, come avverrà più tardi, le sole classi popolari, ma l'intera comunità, così come i *cives* rappresentano la parte di popolazione «politiquement active»⁶².

Se da un lato la facciata di San Zeno diventa il luogo dove si sciogliono quelle tensioni che, invece, nella realtà contrassegnavano la vita della società veronese, dall'altro, l'immagine che il suo programma veicola agiva sullo sviluppo di una coscienza di coesione all'interno dei diversi elementi che componevano tale realtà. E ciò non tanto, o non unicamente, per ambizione etica – non siamo ancora, infatti, nel periodo dei regimi di popolo, quando i valori-guida, se non altro idealmente, sono la pace, la giustizia e la concordia, al fine di contenere gli effetti nefasti delle lotte tra lignaggi – ma perché solo un comune compatto e coeso può espandersi territorialmente e quindi permettere a quei ceti egemoni promotori del progetto di arricchirsi⁶³.

Per concludere, l'apparizione delle tematiche cavalleresche negli insiemi figurativi scultorei dell'Italia del Nord del XII secolo è strettamente connessa all'emergenza di nuove classi dominanti, classi dominanti eterogenee che per fissare in immagini i progetti sinergici di governo ricorrono a un immaginario duttile, nel quale i vari attori dell'epoca si possono rispecchiare e del quale si servono per comporre programmi articolati che in linea con la cultura non solo figurativa dell'epoca hanno una forte vocazione aggregante e sfociano così in piccole opere-mondo.

⁶⁰ Cfr. Maire Vigueur 2003, pp. 167-213, cit. a p. 168.

⁶¹ Ivi, pp. 356-357.

⁶² Ivi, pp. 275-283, cit. a p. 278.

⁶³ Ivi, pp. 361-362.



Fig. 1 – Verona, San Zeno, facciata (fotografia dell'autrice)



Fig. 2 – Verona, San Zeno, facciata, protiro (fotografia dell'autrice)



Fig. 3 – Verona, San Zeno, facciata, lunetta portale (fotografia dell'autrice)

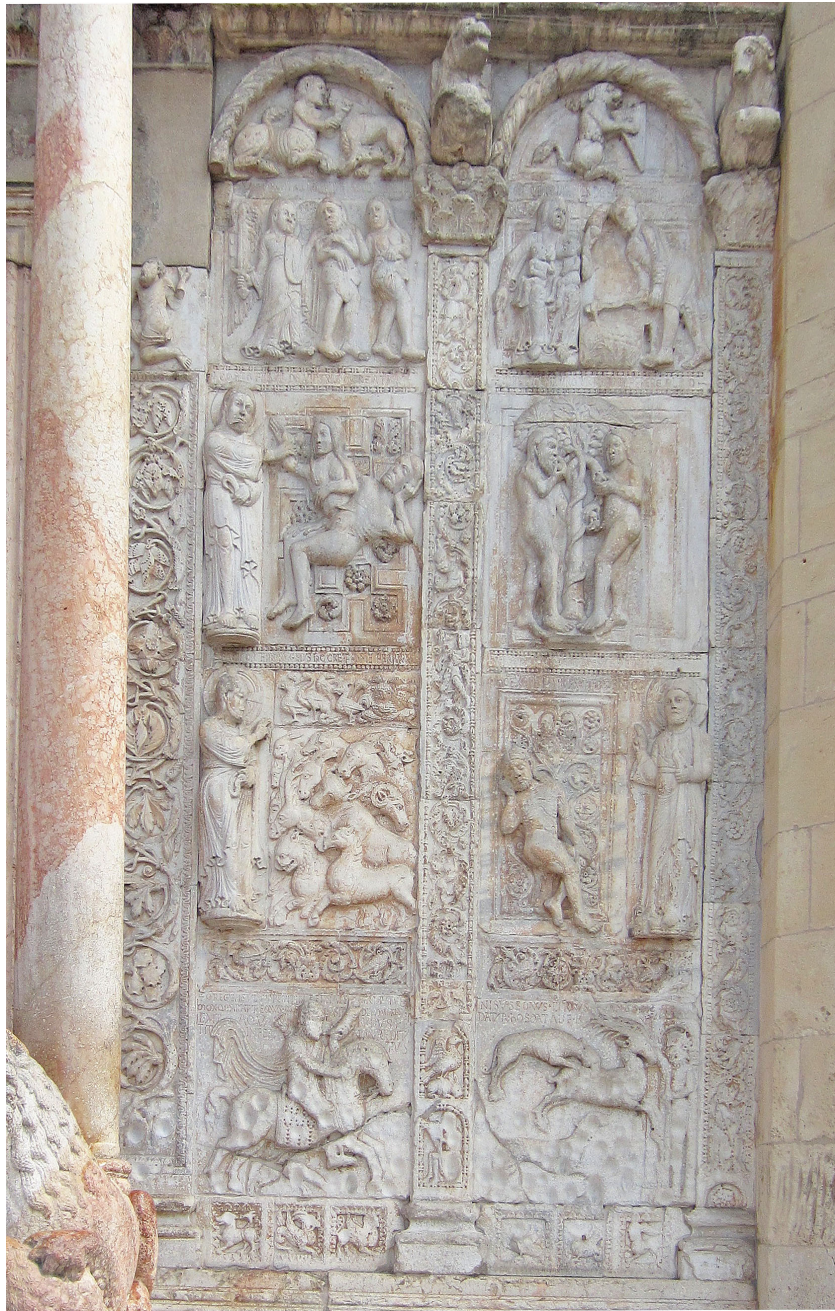


Fig. 4 – Verona, San Zeno, facciata, rilievi cavallereschi e *Storie veterotestamentarie* (fotografia dell'autrice)



Fig. 5 – Verona, San Zeno, facciata, rilievi cavallereschi e *Storie neotestamentarie* (fotografia dell'autrice)



Figg. 6-7 – Verona, San Zeno, facciata, rilievi cavallereschi, *Caccia e cavalcata infernale di Teodorico* (fotografia dell'autrice)

PALADINI CITTADINI



Figg. 8-9 – Verona, San Zeno, facciata, rilievi cavallereschi (fotografia dell'autrice)



Fig. 10 – Verona, San Zeno, facciata, rilievi cavallereschi (fotografia dell'autrice)



Fig. 11 – Verona, San Zeno, facciata, rilievi cavallereschi, *Mataliana* (fotografia dell'autrice)



Fig. 12 – Verona, San Zeno, facciata, rilievi cavallereschi, *Mataliana* (?) (fotografia dell'autrice)

Bibliografia

I. Opere

Chronicle of Pseudo-Turpin

The Chronicle of Pseudo-Turpin. Book IV of the Liber Sancti Jacobi (Codex Calixtinus). Edition and Translation by Kevin R. Poole, New York, Italica Press, 2014

II. Studi e strumenti

Agrigoroaei 2018

Vladimir Agrigoroaei, *Sacré et profane dans deux cathédrales du XIIe siècle. Le contexte culturel de l'Artus' de Modène et du 'Roland' de Vérone*, in «Francigena», 4 (2018), pp. 63-100.

Allaire 2014

Gloria Allaire, *Arthurian Art in Italy*, in *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, edited by Gloria Allaire, F. Regina Psaki, Cardiff, University of Wales Press, 2014 («Arthurian Literature in the Middle Ages», 7), pp. 205-232.

Anti 2011

Elisa Anti, *Verona e il culto di San Zeno nella prima età comunale*, in «Annuario storico zenoniano», 21 (2011), pp. 9-20.

Arslan 1939

Wart Arslan, *L'architettura romanica veronese*, con prefazione di Giuseppe Fiocco, Verona, La Tipografica veronese, 1939.

Boeckler 1931

Albert Boeckler, *Die Bronzetür von Verona*, Marburg, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg, 1931 («Die frühmittelalterlichen Bronzetüren», 3).

Calzona 1985

Arturo Calzona, *Niccolò e Verona: la facciata e il protiro di San Zeno*, in Romanini 1985, vol. II, pp. 441-489.

Castagnetti – Varanini 1991

Il Veneto nel Medioevo. Dai comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca, a cura di Andrea Castagnetti, Gian Maria Varanini, Verona, Mondadori, 1991.

Chiellini Nari 1991

Monica Chiellini Nari, *Le favole, i simboli, il "ciclo di Artù": il fronte istoriato nella "Porta della Pescheria"*, in *La Porta della Pescheria nel Duomo di Modena*, a cura di Chiara Frugoni, Monica Chiellini Nari, Cristina Acidini Luchinat, Modena, Panini, 1991 («Modena. I Beni Culturali»), pp. 32-59.

Cimarra (*et alii*) 2002

Inscriptiones Medii Aevi Italiae (saec. VI-XII), I. *Lazio-Viterbo*, a cura di Luigi Cimarra, Emma Condello, Luisa Miglio, Maddalena Signorini, Paola Supino Martini, Carlo Tedeschi, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2002.

Coden – Franco 2017

Fabio Coden, Tiziana Franco, *San Zeno. Le porte bronzee = The Bronze Doors*, Sommacampagna, Cierre edizioni, 2017.

Dale 1997

Thomas E. A. Dale, *Relics, Prayer, and Politics in Medieval Venetia. Romanesque Painting in the Crypt of Aquileia Cathedral*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

Da Lisca 1956

Alessandro Da Lisca, *La basilica di San Zenone in Verona*, Verona, Edizioni di Vita veronese, 1956 («Grandi monografie», 2).

Eccheli 1958

Luigi Eccheli, *La "Canzone d'Ildebrando" nelle sculture della Basilica di S. Zeno*, in «Vita veronese», 9 (1958), pp. 95-112.

Fox-Friedman 1994

Jeanne Fox-Friedman, *Messianic Visions: Modena Cathedral and the Crusades*, in «RES: Anthropology and Aesthetics», 25 (1994), pp. 77-95.

Frugoni 1999

Chiara Frugoni, *La facciata, le porte, le metope: un programma coerente*, in *Il Duomo di Modena = The Cathedral of Modena*, a cura di Chiara Frugoni, 2 voll., Modena, Panini, 1999 («Mirabilia Italiae», 9), vol. II, pp. 9-38.

Gasparri 1992

Stefano Gasparri, *I milites cittadini. Studi sulla cavalleria in Italia*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1992 («Nuovi studi storici», 19).

Grillo 2008

Paolo Grillo, *Cavalieri e popoli in armi. Le istituzioni militari nell'Italia medievale*, Roma, Laterza, 2008 («Quadrante Laterza», 142).

Hülsen-Esch 1994

Andrea von Hülsen-Esch, *Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert. Untersuchungen zu Mailand und Verona*, Berlin, Akademie Verlag, 1994 («ARTEfact», 8).

Hülsen-Esch 2010

Andrea von Hülsen-Esch, *Romanesque Sculpture in Italy: Form, Function, and Cultural Practice*, in *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*, edited by Robert A. Maxwell, Kirk Ambrose, Turnhout, Brepols, 2010 («Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages», 5), pp. 169-184.

Kahn 1997

Deborah Kahn, *La "Chanson de Roland" dans le décor des églises du XII^e siècle*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 40 (1997), pp. 337-372.

Kain 1981

Evelyn Kain, *The Marble Reliefs on the Façade of S. Zeno, Verona*, in «The Art Bulletin», 63/3 (1981), pp. 358-374.

Lejeune – Stiennon 1966

Rita Lejeune, Jacques Stiennon, *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, 2 voll., Bruxelles, Arcade, 1966.

Le Luel 2013

Nathalie Le Luel, *Un socle terrestre d'images pour le message chrétien: la fonction de support de l'iconographie profane en façade des églises romanes*, in *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale: transferts, emprunts, oppositions*. Actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France (Paris, INHA, 23-24 mai 2011), édités par Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2013 («Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Âge. Les études du RILMA», 4), pp. 111-124.

Loomis – Loomis 1938

Roger Sherman Loomis, Laura Hibbard Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, London – New York, Oxford University Press – Modern Language Association of America, 1938 [si utilizza l'ed. New York, Kraus Reprint Corporation, 1966 («The Modern Language Association of America», Monograph Series)].

Lorenzoni – Valenzano 2000

Giovanni Lorenzoni, Giovanna Valenzano, *Il duomo di Modena e la basilica di San Zeno*, Verona, Banca Popolare di Verona – Banco S. Geminiano e S. Prospero, 2000.

Maire Vigueur 2003

Jean-Claude Maire Vigueur, *Cavaliers et citoyens. Guerre, conflits et société dans l'Italie communale, XII^e-XIII^e siècles*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003 («Civilisations et sociétés», 114).

Meneghetti 2015

Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015.

Moralejo 1989

Serafin Moralejo, *Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo*, in *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*. Atti del Convegno (Modena, 24-27 ottobre 1985), a cura di Enrico Castelnuovo, Modena, Panini, 1989, pp. 35-51.

Musetti 2016

Silvia Musetti, *Il Comune di Verona nello spazio cittadino: immagini e scrittura esposta*, in *Dalla RES PUBBLICA al Comune. Uomini, istituzioni, pietre dal XII al XIII secolo*, a cura di Arturo Calzona, Glauco Maria Cantarella, Verona, Scripta edizioni, 2016 («Bonae Artes», 3), pp. 231-254.

Palumbo 2013

Giovanni Palumbo, *La "Chanson de Roland" in Italia nel Medioevo*. Prefazione di Cesare Segre, Roma, Salerno, 2013 («Studi e saggi. Fuori collana», 13).

Penteriani Iacoangeli – Penteriani 1986

Maria Pia Penteriani Iacoangeli, Ulderico Penteriani, *Nepi e il suo territorio nell'alto Medioevo (476-1131)*, presentazione del Prof. Girolamo Arnaldi, Roma, Nuova editrice Spada, 1986.

Quintavalle 1985

Arturo Carlo Quintavalle, *Niccolò architetto*, in Romanini 1985, vol. I, pp. 167-256.

Rajna 1886

Pio Rajna, *Un'iscrizione nepesina del 1131*, in «Archivio Storico Italiano», serie IV, 18/156 (1886), pp. 329-354.

Romano 2008

Serena Romano, *La O di Giotto*, Milano, Mondadori Electa, 2008.

Romanini 1985

Nicholaus e l'arte del suo tempo. In memoria di Cesare Gnudi. Atti del Seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981, a cura di Angiola Maria Romanini, 3 voll., Ferrara, Corbo, 1985.

Sella 1928

Pietro Sella, *Decreti lapidari dei secoli XII-XIII*, in «Studi medievali», n.s., 1 (1928), pp. 406-421.

Spiegel 1990

Gabrielle M. Spiegel, *History, Historicism, and the Social Logic of the Text in the Middle Ages*, in «Speculum», 65/1 (1990), pp. 59-86.

Stiennon – Lejeune 1963

Jacques Stiennon, Rita Lejeune, *La légende arthurienne dans la sculpture de la cathédrale de Modène*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 6 (1963), pp. 281-296.

Toesca 1927

Pietro Toesca, *Storia dell'arte italiana*. I. *Il Medioevo*, 2 voll., Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1927 [si utilizza la ristampa del 1965].

Trecca 1938

Giuseppe Trecca, *La facciata della Basilica di S. Zeno*, Verona, La Tipografica veronese, 1938.

Valenzano 1993

Giovanna Valenzano, *La basilica di San Zeno in Verona. Problemi architettonici*, prefazione di Giovanni Lorenzoni, Vicenza, Neri Pozza, 1993 («Ars et fabrica», 1).

Varanini 2015

Gian Maria Varanini, *Il monastero di San Zeno di Verona nell'età "romanica" (metà XI-metà XIII secolo)*. *Aspetti economici, istituzionali e politici*, in *San Zeno Maggiore a Verona. Il campanile e la*

facciata. Restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni, a cura di Francesco Butturini, Flavio Pachera, Verona, Istituto Salesiano San Zeno, 2015, pp. 29-42.

Venturi 1825

Giuseppe Venturi, *Compendio della storia sacra e profana di Verona*, 2 voll., Verona, Bisesti, 1825.

Verzár Bornstein 1988

Christine Verzár Bornstein, *Portals and Politics in the Early Italian City-State. The Sculpture of Nicholaus in Context*, Parma, Università degli studi di Parma – Istituto di Storia dell'Arte – Centro di Studi Medievali, 1988 («Civiltà medievale»).

BRINDISI, SOLSONA E RIO MAU: IL MITO DI ROLANDO E RONCISVALLE TRA IDENTITÀ, CROCIATA E PELLEGRINAGGIO

Manuel Castiñeiras

manuel.castineiras@uab.cat

(Universitat Autònoma de Barcelona)

ORCID 0000-0001-9389-467X

ABSTRACT

Il contributo analizza alcuni dei più noti esempi delle raffigurazioni monumentali di Rolando risalenti al XII secolo – Brindisi (Italia) e Rio Mau (Portogallo) –, attirando l'attenzione su una nuova testimonianza recentemente localizzata a Solsona (Catalogna). Tutti quanti presentano la peculiarità di far parte di cicli narrativi datati nella seconda metà del XII secolo, i quali sono inseriti entro uno spazio sacro come l'altare maggiore (Rio Mau), il presbiterio (Brindisi) o il chiostro (Solsona). Queste raffigurazioni monumentali coincidono con il successo delle interpretazioni ecclesiastiche del ciclo carolingio in termini di crociata, di esaltazione di un presunto passato prestigioso su cui costruire identità emergenti, o di percorsi di pellegrinaggio. Tutte loro cercano la moralizzazione delle virtù cavalleresche.

This paper focuses on some of the most renowned examples of the 12th-century monumental depictions of Roland – Brindisi (Italy) and Rio Mau (Portugal) –, drawing attention to a new one which was located in Solsona (Catalonia). All of them have the peculiarity of being part of narrative cycles dated in the second half of the 12th century and located in sacred spaces such as the high-altar (Rio Mau), the chorus (Brindisi) and the cloister (Solsona). These monumental narrative depictions coincidence with the rise of the ecclesiastical interpretations of the Carolingian cycle in terms of Crusade, claiming for an imaginary prestigious past on which to build emerging identities, or pilgrimage routes. All of them aim the moralisation of the chivalric virtues.

KEYWORDS

Rolando, Olivieri, Carlo Magno, Brindisi, Rio Mau, Solsona, crociata, profano, arte romanica, ciclo carolingio. Roland, Oliver, Charlemagne, Brindisi, Rio Mau, Solsona, Crusade, Profane, Romanesque Art, Carolingian Cycle.

Il mio saggio verterà sullo sviluppo nell'arte monumentale dei soggetti letterari derivati dalla *Chanson de Roland* e dall'*Historia Turpini* (*Historia Karoli Magni et Rotholandi*) in un periodo definito, compreso tra il 1150 e il 1180. È in questo periodo che gli episodi legati alla Battaglia di Roncisvalle acquistano una vera dimensione narrativa e superano la raffigurazione abbreviata o isolata che aveva caratterizzato gli esempi precedenti, sovente limitati alla rappresentazione di Rolando che suona l'olifante o dei cavalieri più celebri che presero parte all'episodio¹. Anche se il punto di partenza della mia indagine sarà il mosaico di Brindisi (1178) – un argomento noto e ben studiato dalla storiografia –, la recente pubblicazione da parte di Anna Maria d'Achille (2018) della serie completa dei disegni d'Aubin-Louis Millin eseguiti nel 1813 ha

¹ Sul corpus delle rappresentazioni rolandiane cfr. Lejeune – Stiennon 1971.

consentito una migliore ricostruzione della stesura e impaginazione originale di questo ciclo². Inoltre, l'identificazione da parte mia di un nuovo ciclo scultoreo ispirato agli eroi della *Chanson de Roland* appartenente al distrutto chiostro di Santa Maria di Solsona (Catalogna) (verso il 1170-1180) e quindi realizzato negli stessi anni di quello brindisino³, mi ha portato a comprendere meglio la complessità del soggetto rappresentato a Brindisi e a interrogarmi sulle vere ragioni della scelta e del successo monumentale della tematica rolandiana in luoghi così lontani tra loro.

Oltre l'ipotesi generale dell'ampia circolazione in ambito europeo delle leggende epiche, sia oralmente⁴, sia attraverso i primi testi scritti, occorre, a mio avviso, trovare in ogni caso una spiegazione convincente del perché di questa rinnovata inclusione del repertorio cosiddetto 'profano', e in particolare, della vicenda di Roncisvalle, entro spazi schiettamente sacri. Nel corso di questa indagine si chiarirà che l'uso della materia carolingia in un contesto monumentale non è univoca e risponde a diverse ragioni che spesso hanno molto a che fare, come ricorda Maria Luisa Meneghetti, con il pubblico specifico a cui si rivolge⁵. In primo luogo, l'uso del mito di Rolando e della battaglia di Roncisvalle rientra in certi casi in un processo di legittimazione leggendaria simile a quello studiato da Amy G. Remensnyder per le abbazie del Midi, dove la memoria di un passato carolingio immaginato è stata utilizzata per riaffermare tanto il prestigio dell'istituzione ecclesiastica quanto la coesione e identità collettiva di gruppo⁶. In secondo luogo, l'associazione tra crociata, pellegrinaggio e Carlo Magno che è resa palese nei testi letterari sull'imperatore dal secolo XI in poi (*Iter Hierosolimitani, Pelèrinage de Charlemagne, Historia Turpini*)⁷ fece sì che molti di questi cicli siano anche legati all'idea della sacralizzazione della guerra – *exemplum* di crociata –, e agli ideali cavallereschi e, di conseguenza, come vedremo, siano stati alle volte accompagnati da riti performativi⁸. Infine, in terzo luogo, la raffigurazione degli episodi rolandiani negli spazi sacri comporta una moralizzazione della leggenda da parte della Chiesa e, quindi, riflette una visione moralistica dei chierici colti adatta alla funzione didascalica dell'iconografia romanica. La combinazione o no di ciascuno di questi processi – affermazione dell'identità, spirito di crociata e di pellegrinaggio, e moralizzazione delle gesta carolingie –, fece sì che molti di questi insiemi monumentali sacri che erano stati ornati con gli episodi della Battaglia di Roncisvalle tra 1150 e 1180 – Rio Mau (Portogallo) (dopo il 1151), Brindisi (1178) e Solsona (1170-1180) – diventassero veri e schietti *loci memoriae* di Carlo Magno e i suoi paladini.

² Cfr. D'Achille 2018.

³ Cfr. Castiñeiras 2017, pp. 115-129, 120-123; Castiñeiras cds.

⁴ Cfr. Varvaro 2016, p. 32.

⁵ Cfr. Meneghetti 2015, p. 48.

⁶ Cfr. Remensnyder 1995, pp. 2-4; Remensnyder 1996.

⁷ Cfr. Sholod 1966, pp. 99-105; López 2002, p. 151.

⁸ Cfr. Sholod 1966, pp. 85-89, 99-105; *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, p. 341; López 2002, pp. 127-143.

1. *Brindisi*

Gli ampi cicli profani dei mosaici della Puglia normanna costituiscono una prova del successo e della diffusione, nei venti anni compresi tra la realizzazione del pavimento musivo di Taranto (1160/1161) e quello di Brindisi (1178) (fig.1), dei miti e degli eroi della cultura cavalleresca dell'Occidente latino. Bisogna ricordare che i mosaici di Otranto (1163-1165) e Brindisi possono essere attribuiti a uno stesso atelier di mosaicisti che ha accesso al repertorio delle tre *matières* della letteratura francese del XII secolo: la materia di Francia (a Brindisi), la materia di Bretagna (a Otranto) e la materia classica (a Otranto e Brindisi). I loro committenti avevano uno stretto rapporto con la corte di Palermo e entrambi erano stranieri. Nel caso dell'arcivescovo Gionata (*Jonathan*) – a Otranto – abbiamo suggerito anni fa un'origine britannica che spiegherebbe la presenza nel pavimento musivo non soltanto del repertorio inglese dei *Marvels of the East* e delle leggende arturiane, ma anche la conoscenza dei testi su Alessandro eseguiti nel XII secolo nell'Inghilterra normanna. Mi riferisco, in particolare, alla compilazione latina conosciuta come *St Albans compilation* (Cambridge Corpus Christi College Ms. 219, ca. 1146-1151) che è alla base dell'elaborazione del *Roman de Toute Chevalerie* da Thomas di Kent (ca. 1174)⁹. Nel caso di Guglielmo II (Guillaume II), vescovo di Brindisi, sappiamo con certezza che egli era francese (*Guillelmus, natione de gallus*) e che nel 1178 fece rappresentare¹⁰, tra l'altro, gli episodi del ciclo carolingio nel pavimento musivo della cattedrale che sono in particolare oggetto della nostra attenzione¹¹.

A mio avviso, tanto a Otranto quanto a Brindisi non ci sono dubbi sul legame tra le prime edizioni testuali dei grandi cicli epici e romanzi lungo il XII secolo – *Historia Turpini*, *Chanson de Roland*, *Roman d'Alexandre*, etc – e l'uso e il successo di quest'iconografia in contesti monumentali. Nella scelta e nella successiva raffigurazione di questi soggetti sia il committente sia il direttore dei lavori erano consapevoli del loro uso e significato nella coeva tradizione letteraria, e, a volte, sapevano proporre formule che traducevano in immagine figure retoriche

⁹ Ho sviluppato questo argomento in tre lavori precedenti: Castiñeiras 2004; Castiñeiras 2006; Castiñeiras 2007. Sulla *St Albans compilation* e le *Roman de Toute Chevalerie*, vedi Magoun 1926; Stone 2019, pp. 35-46. Sui mosaici pugliesi vedi il censimento realizzato da Sandra Vasco Rocca, con schede specifiche su Brindisi e Otranto (Vasco Rocca 2007, pp. 150-153, 161-167).

¹⁰ Secondo l'Ughelli 1662, IX, p. 46: «VVILELMVS, vel Guillelmus, et ipse natione Gallus, cuius prima memoria extat anno 1173 (...) Novae Cathedralis pavementum vermiculato opere exornavit anno 1178». Tanto il nome del vescovo quanto la data erano scritti, secondo la prima menzione che abbiamo del mosaico, nel manoscritto seicentesco di Giovanni Maria Moricino, sull'albero che divideva al centro la composizione del pavimento: Brindisi, Biblioteca Pubblica Arcivescovile Annibale De Leo, ms. D/12, G. M. Moricino, *Dall'antichità e vicissitudine della città di Brindisi dalle origini fino al 1604*, Lib. III, cap. IX, f. 180v. Cfr. D'Achille 2018, p. 187, nota 3; Vacca 1954, pp. 280-281; Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, p. 102.

¹¹ Cfr. Schulz 1860, Atlas tav XLV, p. 2; Rajna 1897, pp. 56-61; Bertaux 1968, I, pp. 492-494; Bacci 1924, p. 81; Ribezzo 1952, pp. 192-215; Vacca 1954, pp. 280-281; Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, pp. 99-102; Settis Frugoni 1968, p. 255; Settis Frugoni 1978, pp. 669-680; Rash-Fabbri 1971; Rash-Fabbri 1974; Carrino 1998; Stopani 1992, pp. 61-68; Alaggio 2009, p. 326; Barral i Altet 2010, pp. 362-363; Castiñeiras, 2010; D'Achille 2018.

proprie del racconto letterario. Con ciò intendo dire che nelle rappresentazioni iconografiche di Alessandro, Artù e Rolando ci troviamo davanti a problemi molto simili a quelli della tradizione letteraria: i personaggi spesso vogliono essere una allusione o giustificazione di una geografia leggendaria locale, e le loro imprese vengono intese come parte di un immaginario collettivo che cerca di sottolineare l'appartenenza a una identità franca o normanna.

Perciò, risulta estremamente utile per comprendere questi e altri testi visivi – che molte volte non avevano una tradizione iconografica precedente o ben definita come nel caso di Rolando –, ricorrere alla teoria delle immagini di *interface* («images of interface»), enunciata da James A. Rushing Jr. Si tratterebbe di immagini create nel corso del XII secolo con lo scopo di servire come *interface* o intermediarie tra il mondo dei letterati e quello degli illetterati, cioè tra persone istruite e persone analfabete, che trovavano nelle immagini dell'*interface* un punto di unione e comunicazione¹². La raffigurazione musiva, scultorea o delle vetrate diventava così una sorta di schermo, nella misura in cui la sua superficie metteva in contatto due sistemi (latino/vernacolare; letterato/orale; colto/popolare). Anche se il Rushing concepiva questa *interface* come un processo unidirezionale dai letterati agli illetterati, in cui i testi scritti vengono 'tradotti' in immagini per un pubblico vernacolo, molte volte elementi vernacolari ed orali erano introdotti nel testo visivo e quindi anche loro penetravano sulla *interface* ma, in senso diverso, verso il pubblico istruito.

In questo contesto bisogna ricordare che il mosaico pavimentale di Brindisi (1178) includeva uno dei primi esempi della rappresentazione della battaglia di Roncisvalle in ambito monumentale. In realtà, l'estensione di questo ciclo narrativo – in due registri – oltrepassava quella degli esempi precedenti, sovente ridotti alla raffigurazione del protagonista che suona l'olifante o dei cavalieri in lotta. Molto probabilmente la comparsa di un vasto ciclo sui fatti avvenuti durante la battaglia di Roncisvalle nello spazio del presbiterio, proprio accanto al pulpito, sulla sinistra dell'altare maggiore¹³, ha a che fare con l'uso e la rilettura ecclesiastica della materia carolingia nei confronti del ceto dei *militēs*, in cui essa era diventata oggetto di moralizzazione e quindi tematica perfetta per un sermone. Infatti, lungo il XII secolo il materiale epico della *Chanson de Roland* era stato sottoposto a un processo di appropriazione da parte della Chiesa per farlo diventare un canto alla crociata in cui i suoi protagonisti acquisivano il ruolo di martiri ed erano addirittura presentati come modelli di *fortezza/fortitudo* (o *inconsulta temeritas*) (Rolando) e *saggezza/sapientia* (Olivieri)¹⁴.

Questo accade nell'*Historia Turpini*, un'opera che è stata datata nel decennio tra il 1120 e il 1130¹⁵ – oppure tra il 1147 e il 1155¹⁶ –, e nella quale si aggiunge un importante capitolo

¹² Cfr. Rushing 2005.

¹³ Annamaria d'Achille fornisce questa ed altre informazioni sui soggetti dei mosaici e la loro impaginazione originaria grazie all'opera manoscritta di Ortensio di Leo, *Brundusiorum Pontificum Eorum Ecclesiae Monumenta*, 1754 (Brindisi, Biblioteca Pubblica Arcivescovile Annibale De Leo, ms. D/18, f. 255 e ad una Visita Pastorale del 1606. Cfr. D'Achille 2018, pp. 168-171, 189 (n.38).

¹⁴ Cfr. Sholod 1966, p. 145.

¹⁵ Ivi, p. 110; *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, p. 67; Díaz y Díaz 1988, pp. 45-48; De Mandach 1993; López 2002, pp. 127-143.

¹⁶ Cfr. Rodríguez Porto 2018.

finale, intitolato *Lettera del Papa Callisto sulla Crociata in Spagna*, per chiamare alla crociata in Spagna. Questa falsa bolla, datata al 1123, era giustificata sulla base che Carlo Magno aveva decretato la crociata in Spagna contro i popoli pagani (saraceni) e che l'arcivescovo Turpino aveva concesso allora indulgenza plenaria a tutti coloro che andassero in Spagna. Secondo questo testo, il papa Urbano II aveva poi confermato questa medesima indulgenza per tutti coloro che si recassero con il simbolo della croce in Spagna o in Terra Santa, giacché essi meritavano di «essere coronati nel regno dei cieli insieme ai martiri»¹⁷. Nello stesso modo, nella versione della *Chanson di Roland (Roulantes Liet o Rolandslied)* eseguita dal chierico Konrad in Germania, dopo il pellegrinaggio del duca Enrico il Leone a Gerusalemme, tra 1173 e 1177, il racconto diventa anche una propaganda della crociata e Rolando è presentato come un vero *alter Christus* immolato¹⁸.

Perciò, la raffigurazione della battaglia di Roncisvalle sul mosaico di Brindisi, purtroppo totalmente perduta, dovrebbe essere ritenuta come un testo iconico che echeggia queste rinnovate riletture chiericali della leggenda di Rolando in chiave di crociata. Comunque è vero che la rappresentazione cavalleresca non diventa soltanto un'esaltazione del valore del cristiano contro i saraceni, ma è anche suscettibile, come vedremo, di altre letture. Se il richiamo alle gesta dei franchi e alla *languue d'oïl* dei titoli poteva costituire pure una dichiarazione dell'identità normanna del committente, il vescovo Guglielmo, e del ceto aristocratico dominante allora in Puglia, la lettura morale della storia di Rolando e Oliviero rispecchiava, a mio avviso, il difficile contesto politico della Puglia normanna dopo le rivolte dei baroni nel 1155-1158 e nel 1160-1161.

Molto danneggiato dal terremoto del 1743, il mosaico fu ulteriormente distrutto e ricoperto poco dopo la metà dell'Ottocento durante un intervento di restauro. Restano però alcuni frammenti riscoperti nel 1957 e 1968, sebbene nessuno appartenga al ciclo rolandiano¹⁹. Il suo primitivo aspetto si conosce grazie ai disegni del francese Millin, del 1813, e a quelli pubblicati dallo Schulz nel 1860. Tutti e due sono stati esaminati di nuovo nel già menzionato articolo della D'Achille, in cui si presentano delle importanti novità. In primo luogo, è da sottolineare il fatto che questa zona del mosaico, che occupava la parte sinistra davanti all'altare (vicino al pulpito), si sviluppava in due registri²⁰. La sua particolare impaginazione in strisce, a narrazione continua, in cui i personaggi sono rappresentati di tre quarti ed accompagnati da titoli, e il racconto bellico era probabilmente circondato dalla raffigurazione di animali del

¹⁷ *Codice Callistino*, IV, appendice C. Anche se la bolla dell'*Historia Turpini* è falsa, è vero che Callisto II emanò nel Laterano il 2 aprile del 1123 una bolla di crociata per tutti i cristiani in Spagna contro gli infedeli, in cui nominava il vescovo Oleguer di Barcellona legato papale per la crociata. Cfr. Anguita Jaén e Martínez Ortega 1997, pp. 9-10; Martí Bonet 1998, pp. 541-542, 547-548, 563-564. Bisogna ricordare che due anni dopo, nel 1125, l'arcivescovo di Compostella, Diego Gelmírez, predicò in un concilio a Santiago (*Historia Compostellana* II, 78, pp. 452-455), la crociata contro i saraceni e la conseguente concessione dell'indulgenza plenaria a tutti coloro che vi partecipavano. Cfr. *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, p. 341.

¹⁸ Cfr. Chinca 1996, pp. 137-139.

¹⁹ Cfr. Barral i Altet 2010, p. 362; D'Achille 2019, p. 167.

²⁰ Ivi, p. 174.

Bestiario, ci ricorda la formula adottata nel celebre Arazzo di Bayeux (1080-1083)²¹. La parte destra, davanti l'altare, era occupata per il racconto biblico dalla storia di Adamo ed Eva e dalle vicende di Noè (fig. 2)²². Quest'accostamento visivo tra ciclo profano e ciclo veterotestamentario aveva ovviamente delle conseguenze programmatiche che possiamo intuire ma che lo stato attuale delle nostre conoscenze non consente di andare oltre.

A partire dai diversi disegni è stato possibile ricostruire in dettaglio il ciclo perduto della Battaglia di Roncisvalle a Brindisi. Secondo Rita Lejeune et Jacques Stiennon, nella prima scena era rappresentato il momento in cui l'arcivescovo Turpino frenava la disputa tra Oliveri e Rolando sulla convenienza di suonare l'olifante, una volta che la lotta era già perduta (*Chanson de Roland*, canto CXXXII, vv.1740-1744)²³. Al centro, il prelado a cavallo (LARCE/VES/QUE/TOR/PIN) portava uno scudo ornato con un bastone episcopale a modo di stemma – che si ripete due volte sulla gualdrappa –, e alzava la sua destra in atto di parlare. Orlando, per orgoglio, non aveva voluto suonare l'olifante per chiedere ausilio a Carlo Magno, ma Turpino, alla fine, era riuscito a convincerlo (fig. 3). Orlando era raffigurato quindi a cavallo in atto di suonare il corno. Il guerriero in piedi raffigurato davanti ai due destrieri non sarebbe altri che Olivieri, giacché il personaggio brandirebbe un oggetto – purtroppo tagliato nel disegno – che è stato identificato da Maria Luisa Meneghetti con una lancia. Si tratterebbe infine dell'attributo che normalmente distingue questo cavaliere nell'iconografia romanica, la celebre *hanste fraite* della *Chanson de Roland*, v. 1352, un'arma che si ritrova nelle rappresentazioni di Olivieri nella Ghirlandina di Modena (XII sec.) o nel monastero rupestre di Geghard (Armenia) (ca. 1283)²⁴.

Nella seconda scena, l'eroe ROLLANT caricava un guerriero morto sulla schiena e lo ammucchiava in una pila (fig. 4). Si tratterebbe dei cadaveri dei paladini, sui quali discende un angelo. Siamo quindi davanti all'episodio in cui Rolando raccoglie i corpi morti dei suoi compagni sul campo di battaglia e Turpino li benedice con le parole: «Mare fustes, seignurs! | Tutes voz anmes ait Dieu li Glorius! | En pareïs les metet en sentes flurs!» (*Chanson de Roland*, canto CLXII, vv. 2195-2197)²⁵. Anche se Turpino non è raffigurato nella scena brindisina, secondo Rita Lejeune e Jacques Stiennon, l'angelo discendente sui cadaveri sarebbe il segno della sua benedizione²⁶.

Nella terza scena, Olivieri (ALVIER) (fig. 5) giace morto mentre la sua anima – una figura nuda che esce dalla sua bocca – lo abbandona. Rolando (ROLLANT), in piedi, piange il suo

²¹ Cfr. Castiñeiras 2006, p. 147.

²² «Je citerai la mosaïque où on voit *Roland* et l'archevêque *Turpin*, auprès de *Cain*, de *Noé* e d'autres personnages de l'Ancien Testament», Millin 1814, II, p. 51. Vedi anche Schulz 1860, p. 303; D'Achille 2018, pp. 172-174, 190, n. 56.

²³ «Sire Rollant, e vos, sire Olivier, | Pur Deu vos pri, ne vos cuntrialiez! | Ja li corners ne nos avreit mester, | Mais nepurquant si est il ases melz | Venget li reis, si nus purrat venger». *Chanson de Roland*, canto CXXXII, vv. 1740-1744. Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, p. 98.

²⁴ *Chanson de Roland*, canto CVI, v. 1352. Vedi Meneghetti 1990.

²⁵ *Chanson de Roland*, canto CLXII, vv. 2195-2197.

²⁶ Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, p. 98.

compagno con un gesto di malinconia (*Chanson de Roland*, canto CLI, vv. 2024-2030)²⁷. La posa del morto, in posizione supina, mentre afferra con le mani una sorta di mazza o flagello di battaglia è stata sovente commentata dagli autori. In primo luogo, la scena non segue né il racconto della *Chanson de Roland* né quello dell'*Historia Turpini*, in cui Olivieri era descritto con la faccia rivolta verso la terra²⁸. In secondo luogo, la rozza arma che porta è simile a quella con cui il guerriero appare nel portale occidentale del Duomo di Verona (1139) (fig. 6)²⁹.

La quarta scena risulta più problematica perché in questa Rolando a cavallo conduce un secondo destriero per le redini che trasporta Olivieri mortalmente ferito e compagno dell'iscrizione tronca (A)LVI(E)R (fig. 7). Come è stato spesso segnalato da vari autori, l'episodio non si trova nella versione di Oxford della *Chanson de Roland* ma nel *Ruolantes Liet* (vv. 6418-6448) del prete Konrad, dove è illustrato in una scena molto simile nel manoscritto di Heidelberg Universitätsbibliothek Pal. Germ 112 f. 89r, datato tra 1180-1190 (fig. 8)³⁰. Nonostante ciò, Pio Rajna considerava la possibilità che il mosaico riflettesse una versione italiana perduta della *chanson*, giacché il medesimo episodio appare in testi più tardi come *Spagna* o *La Rotta di Roncisvalle*³¹. La quinta scena, tronca nel disegno, rappresenta una battaglia tra tre saraceni – uno a cavallo con l'arco, l'altro con uno scudo rotondo, ed un terzo a terra con l'ignobile arma dell'ascia –, e i cristiani. Di questi guerrieri restava soltanto la lancia che trafiggeva lo scudo del cavaliere saraceno, la quale sicuramente apparteneva ad un paladino cristiano, mentre a terra giaceva un soldato cristiano caduto, con scudo triangolare decorato con il simbolo dei *crucesignati* (fig. 9).

Per ultima, una sesta scena, documentata solo dal Millin e pubblicata dal Vacca, rappresenta il celebre episodio in cui un saraceno si avvicina allo svenuto e moribondo Rolando (ROLANT) per togliergli la spada Durandarte, ma quest'ultimo reagisce uccidendo il primo, assestandogli un colpo sull'elmo con l'olifante (*Chanson de Roland*, canto CLXX, vv. 2287-2290) (fig. 2)³².

La presenza a Brindisi di un tema che esalta il valore cristiano contro i saraceni non poteva risultare più opportuna, in una città che è stata dal 1097 in poi porto di partenza ed arrivo dei crociati per la Terra Santa³³. Bisogna ricordare che a Brindisi si trovavano inoltre prestigiosi insediamenti degli Ordini degli Ospitalieri di San Giovanni di Gerusalemme e dei Templari. La cattedrale sarebbe stata uno spazio ottimo per celebrare i riti di partenza dei pellegrini crociati, così come essi sono descritti nelle recensioni del Pontificale Romano-Germanico. In

²⁷ *Chanson de Roland*, canto CLI, vv. 2024-2030.

²⁸ «A la terre sun vis» (*Chanson de Roland*, canto CLI, v. 2024); «giaceva riverso a terra», *Historia Turpini*, XXVI (*Codice Callistino*, p. 441).

²⁹ Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, pp. I, 61-71, 98. Vedi anche Meneghetti 1990, pp. 72-75.

³⁰ Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, pp. 99, 131; vol. II, fig. 114.

³¹ Cfr. Rajna 1896, p. 58; Li Gotti 1956, p. 9; Lejeune – Stiennon 1967, vol. I, pp. 99-100; Stopani 1992, p. 65.

³² Cfr. Vacca 1954, p. 282, fig. 45; Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, p. 99; D'Achille 2018, pp. 172, 174, fig. 15.

³³ Cfr. Stopani 1992, p. 66; Alaggio 2009, pp. 361-363.

questa cerimonia armi e vessilli erano benedetti (*Benedictio vexilli et ensis*), e si concedeva un ruolo speciale al simbolo della croce. Allora piccole croci, sovente in metallo o legno, erano benedette sull'altare e poi cucite sugli abiti del crociato.³⁴ Questo rituale della benedizione della croce era straordinariamente ricco nei porti crociati dell'Italia meridionale, soprattutto nella seconda metà del XII secolo, come è stato documentato a Palermo (1167) (Milano, Biblioteca Ambrosiana, MS A. 92, fols. 115r–116v), Bari e Messina (1200) (Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS 678, fols. 67r–68v)³⁵.

Lo spazio presbiteriale della cattedrale di Brindisi, proprio davanti l'altare, era quindi lo spazio più adatto per questo tipo di cerimonie. Perciò il fatto che la croce contraddistinguesse le armi di uno dei guerrieri della battaglia di Roncisvalle – quell'ignoto caduto nel quinto episodio – sembra rispecchiare non soltanto il rito ma anche il suo particolare simbolismo: i *crucesignati* hanno preso la croce, come Cristo, e sono disposti a diventare martiri, come i caduti in Roncisvalle, e i loro modelli di *virtus*, Rolando e Olivieri.

A questo punto, bisogna ricordare la coeva canzone di gesta, il *Pèlerinage di Charlemagne à Constantinople et Jérusalem*, nella quale si narrava la peregrinazione di Carlo Magno ed i suoi pari a Constantinopoli e Gerusalemme, seguendo lo stesso spirito dei crociati del XII secolo³⁶. Infatti, la scelta di un tema francese per il mosaico si potrebbe giustificare per la committenza del vescovo Guillelmus, *natione de gallus*, e con l'evidente esito nell'Apulia normanna dei modelli della cultura cavalleresca, che soltanto un decennio prima risultavano espliciti nel mosaico di Otranto (1163-1165), attraverso la rappresentazione di Artù di Bretagna e Alessandro di Macedonia³⁷. Comunque, in questo caso la scelta aveva un doppio significato, giacché la Puglia era diventata nell'immaginario cavalleresco e normanno una terra legata alla vicenda carolingia. Nel manoscritto della *Chanson de Roland* di Oxford, composto in dialetto anglonormanno, Carlo Magno era cantato addirittura come conquistatore della Puglia e della Calabria: «Merveilus hom est Charles, | Ki cunquist Puille e trestute Calabre!» (*Chanson de Roland*, canto XXVIII, vv. 370-371)³⁸. Questo ingresso della Puglia e, per estensione, del Regno Normanno nel paesaggio mitico di Carlo Magno e dei suoi paladini ha altri esempi posteriori sia nei cantari di gesta sia nella toponimia. Nella *Chevalerie d'Ogier di Danemarche* (vv. 942-943) (XIII sec.), Carlo Magno era arrivato precisamente ad Otranto da Roma per trovarsi con il re saraceno Karaeus³⁹. In questo senso, Renato Stopani accenna a una serie di monumenti neolitici lungo l'Appia Traiana dove esistono narrazioni leggendarie che li identificano con i paladini («la Chianca o Dolmen dei Paladini»)⁴⁰. In realtà, molto presto la memoria di Rolando e Olivieri era stata incorporata al paesaggio mitico del Regno Normanno:

³⁴ Cfr. Gaposchkin 2013, pp. 55-58.

³⁵ Ivi, pp. 62, 90-91.

³⁶ *Le Pèlerinage de Charlemagne*. Cfr. Sholod 1966, pp. 99-101.

³⁷ Cfr. Castiñeiras 2004; Castiñeiras 2006; Castiñeiras 2007.

³⁸ *Chanson de Roland*, canto XXVIII; vv. 370-371. Cfr. Ribezzo 1952, pp. 203-205.

³⁹ Cfr. Stopani 1992, p. 62.

⁴⁰ Ivi, pp. 66-69.

pochi anni dopo la realizzazione del mosaico, Goffredo di Viterbo menziona nel suo *Pantheon* (1185-1197) i toponimi *Mons Rollandus* e *Mons Oliverius*, cioè, Capo d'Orlando e Capo Oliveri (Tindari), sulla costa settentrionale della Sicilia⁴¹.

Bisogna sottolineare però che l'immaginario dei paladini evocato sia nella toponimia sia nella raffigurazione musiva di Brindisi rifletteva un mondo niente affatto alieno alla specifica esperienza del Cammino di Santiago e alle sue connessioni con Gerusalemme. La città di Brindisi si trova nel *finis terrae* di questo cammino di andata e ritorno: è l'ultima stazione della Via Francigena del Sud (*Via Appia Traiana*), ma è anche il principale porto d'imbarco per la Terra Santa. Questo carattere duplice fa diventare la città un centro privilegiato del cosiddetto pellegrinaggio circolare che portava i fedeli da una sponda all'altra del Mediterraneo⁴².

A mio avviso, la decorazione musiva con la Battaglia di Roncisvalle dovrebbe quindi essere ritenuta anche come una azione cercata da parte del committente per associare la città di Brindisi ad altri posti mitici della *Chanson de Roland* lungo le vie di pellegrinaggio a Compostella. Bisogna ricordare che quest'aderenza tra mito e luoghi ha molto a che fare con la redazione e diffusione dell'*Historia Turpini*, dove assistiamo a una vera somma di *genii locorum* legati alle gesta di Roncisvalle e sparsi lungo i cammini a Compostella. In questo libro le vie turonense e tolosana si consacrano come luoghi di sepoltura per antonomasia degli eroi epici: sulla turonense vi era Orlando a Saint-Romain de Blaye; Olivieri, a Belin; Ogier e tanti altri, a Saint Seurin de Bordeaux; sulla via tolosana, il contingente borgognone di Roncisvalle riposava ad Arles, nel celebre cimitero di Aliscamps⁴³. L'arcivescovo Turpino non moriva in battaglia come nella *Chanson*, giacché egli doveva garantire il funerale di tutti questi eroi caduti, i quali adesso erano considerati nella falsa bolla del *Callistino* come veri 'crociati'. Non c'è dubbio che la Chiesa propagandò il materiale mitico della Battaglia di Roncisvalle a proprio vantaggio: il cammino del pellegrinaggio e quello dell'epica diventavano uno solo, le tombe e le reliquie degli eroi si sovrapponevano agli itinerari, e le raffigurazioni artistiche costituivano un vero inno allo spirito della crociata, cioè, la guerra tutelata dalla Chiesa⁴⁴.

D'altra parte, nel tesoro di Saint-Sernin de Toulouse, sulla *via tolosana*, si trovava l'olifante di Rolando o la mitica *Gemma Augustea*, un cammeo antico che allora era ritenuto come un gioiello che Carlo Magno avrebbe portato sul petto⁴⁵. Dal canto suo, nell'abbazia di Santa Fede di Conques, sulla *via podiensis*, Carlo Magno era stato raffigurato nella facciata occidentale, tra gli eletti, mentre nel suo tesoro si custodiva la celebre 'A' che secondo la leggenda era stata donata dall'imperatore per ribadire che questa abbazia era la sua favorita⁴⁶.

⁴¹ Cfr. Rajna 1897, p. 53; Li Gotti 1956, p. 10; Arlotta 2005, p. 818.

⁴² Cfr. Stopani 1992; Castiñeiras 2010.

⁴³ *Codice Callistino*, IV, XXIX, p. 443.

⁴⁴ Non voglio con questa affermazione aderire alla vecchia ipotesi di Joseph Bédier sul ruolo dei centri di pellegrinaggio nella genesi della canzone di gesta (Bédier 1912, pp. 6-13; Bédier 1908-1913), ma sottolineare che la Chiesa rielaborò il repertorio epico nel corso del XII secolo a proprio beneficio.

⁴⁵ Cfr. Fernández 2012, pp. 7-8.

⁴⁶ Cfr. Remensnyder 1995, pp. 148-149; Remensnyder 1996.

Il Cammino di Santiago, nella Penisola Iberica, dal XII secolo in poi diventò anche un luogo legato alla memoria carolingia nel quale paesaggi, oggetti e costruzioni erano legati ai paladini. Sancho el Sabio, re di Navarra, fece decorare verso il 1165 un capitello della facciata sud del suo Palazzo Reale, situato sulla Rúa Mayor, proprio sul Cammino di Santiago, con la celebre scena doppia del combattimento tra Rolando e Ferraguto (fig. 10)⁴⁷. La rappresentazione, che è ispirata al capitolo XVII dell'*Historia Turpini*, è una testimonianza della diffusione e dell'uso da parte del monarca del repertorio chiericale che vedeva nella cavalleria il modello del buon cristiano impegnato nella lotta contro l'Islam⁴⁸.

Non a caso, pochi anni dopo, lo stesso re poneva sotto la sua protezione il sito di Roncisvalle nel 1176, che allora aveva un ospedale di pellegrini⁴⁹. Alla fine del XII, suo figlio, Sancho el Fuerte, inizia lì un ambizioso programma edilizio che comprendeva la costruzione della chiesa di Santa Maria, luogo di sepoltura del re, la chiesa di San Giacomo e il celebre Silo di Carlo-magno o cappella del *Sancti Spiritus* (fig. 11)⁵⁰. In un primo momento, sembra che gli spazi coinvolsero anche la memoria dei paladini, giacché dal XIII secolo sopra l'altare maggiore di Santa Maria di Roncisvalle era appesa la cosiddetta 'Mazza di Rolando'⁵¹. Per quanto riguarda la cappella del *Sancti Spiritus*, si tratta di una singolare struttura quadrangolare consistente in una piattaforma centrale a due livelli (altare e ossario), circondata da un deambulatorio a forma di galleria porticata. Anche se la sua funzione originaria era quella di ossario dei pellegrini che morivano nell'ospedale e di oratorio dove pregare in loro ricordo, con il passare del tempo il sito fu identificato come luogo di seppellimento degli eroi della battaglia di Roncisvalle, in modo che i pellegrini francesi e tedeschi prelevassero e portassero con sé le ossa come se fossero reliquie. Infatti, un inventario del 1587 parla della cappella sotterranea dove erano seppelliti i dodici paladini e tutti i caduti nella celebre lotta⁵². Grazie a tre tarde descrizioni del Seicento – Licenciado Huarte (*Sylvia*) e Domenico Laffi (1673) – e del Settecento (Gabriel Daniel, *Histoire de France*, 1707), sappiamo che i muri esterni della cappella centrale erano decorati a fresco con un ciclo della battaglia di Roncisvalle, allora molto rovinato, che era accompagnato da scritte che identificavano i paladini⁵³. Anche se i testi accennati hanno generato molte ipotesi sulla data del ciclo dipinto, tuttavia sembrerebbe molto plausibile che si trattasse di una decorazione murale gotica che avesse perso il suo colore originario come quella dell'Albero della Croce del chiostro della cattedrale di Pamplona (XIV sec.)⁵⁴.

In questo complesso gioco tra mito, leggenda e realtà, si inserisce quindi il mosaico di Brindisi. La raffigurazione del mosaico è un richiamo alla crociata, alle leggende del Cammino di Santiago – che ormai era diventato un Cammino di Carlo Magno –, ed infine il mosaico è

⁴⁷ Cfr. Martin 2007, pp. 107-113.

⁴⁸ Per questo episodi vedi *Codice Callistino*, IV, XVII, pp. 419-425.

⁴⁹ Cfr. Ostolaza 1978, pp. 95-98.

⁵⁰ Cfr. Martínez de Aguirre (*et alii*) 2012, pp. 82-83; Martínez de Aguirre 2020.

⁵¹ Cfr. Moralejo 1993; Martínez de Aguirre (*et alii*) 2012, p. 20.

⁵² Ivi, p. 83.

⁵³ Cfr. Lambert 1935a, p. 429; Lambert 1935b, pp. 41-43.

⁵⁴ Cfr. Martínez de Aguirre (*et alii*) 2012, p. 79.

anche un richiamo all'identità carolingia della Puglia normanna. Ritengo così che il soggetto del mosaico vada letto anche in una chiave identitaria – 'noi i franchi', 'noi i normanni' – che intende appropriarsi della vicenda carolingia ma anche mostrare soggetti legati alla storia dell'Inghilterra, come la perduta figurazione di Ascanio (fig. 12), figlio di Enea, e nonno di Brutus, il mitico fondatore del primo regno di Britannia secondo Geoffrey of Monmouth⁵⁵. Come ha sottolineato Rosanna Alaggio, il ciclo di Roncisvalle potrebbe essere visto come un riflesso dell'ideologia del *Regnum*, giacché il regno normanno voleva, seguendo le orme dell'epico pellegrino Carlo Magno, arrivare a Costantinopoli, come avevano tentato di fare Roberto il Guiscardo, Ruggero II e Guglielmo II⁵⁶. La Battaglia di Roncisvalle diventava così un *exemplum* della devozione dovuta dai *militēs* al sovrano, precisamente in un momento di autoaffermazione dell'autorità reale. A mio avviso, questo spiegherebbe l'insolito protagonismo di Olivieri nel ciclo brindisino: Olivieri rappresenta la saggezza di fronte all'orgoglioso, temerario ma pentito Rolando⁵⁷; Olivieri è il buon cavaliere, non colui che si lascia trascinare dalla superbia come era successo con i baroni delle rivolte pugliesi nel 1155-1158 e nel 1160-1161⁵⁸. Non a caso il mosaicista utilizzò per raffigurare Rolando che trasporta un cadavere lo stesso modello di Caino con il corpo di Abele morto (fig. 2)⁵⁹: Caino negò il fratricidio e fu condannato, Rolando invece riconobbe la sua colpa nel disastro di Roncisvalle e per questo morì con onore.

2. Solsona e Rio Mau

In occasione della redazione di un nuovo catalogo delle collezioni medioevali del Museo Diocesano di Solsona, nella provincia di Lleida (Lérida), in Catalogna, ho avuto l'opportunità di studiare un gruppo di pezzi scultorei erratici, appartenenti a un distrutto chiostro romanico della chiesa-canonica (ora cattedrale) di Santa Maria di Solsona, eseguito tra 1163 e 1195, sotto il governo del preposito Bernardus de Pampa⁶⁰. La singolarità della loro iconografia mi portò a ipotizzare che si trattava di frammenti di un ciclo ispirato alla *matière de France*, ma

⁵⁵ Geoffrey of Monmouth, *History of the Kings of Britain*, 3, p. 4. Su questa figura perduta, vedi il commento di D'Achille 2018, p. 174, fig. 17.

⁵⁶ Cfr. Alaggio 2009, pp. 340-350.

⁵⁷ Cfr. Walts 1965, pp. 51-52; Sholod 1966, p. 145.

⁵⁸ Su questo particolare contesto, vedi Settis Frugoni 1968, pp. 222-223; Settis Frugoni 1970, pp. 252-257.

⁵⁹ Su questa figura, cfr. D'Achille 2018, pp. 172-174, fig. 15-16.

⁶⁰ Per la cronologia del distrutto chiostro di Solsona, vedi Moralejo 1988; Camps 2008; Camps 2009. La nuova chiesa di Santa Maria di Solsona è stata consacrata nel 1163 come comunità di canonici regolari di Sant'Agostino sotto il governo del preposito Bernardo de Pampa (1161-1195), Costa y Bafarull 1959, vol. II, pp. 642-645. Secondo il Necrologio II della chiesa di Solsona, questo preposito avrebbe anche intrapreso i lavori di costruzione del chiostro, delle celle e del refettorio: «VI kals. Octobris. Anno MCXCV. Bernardus de Pampa Coelsonensis praepositus nepos Gausperti praepositi viam universae carnis ingressus est, cum multa bona, atque possessiones praedictae Ecclesiae adquisivit, et Claustum, atque Cellarium cum Refectorium construxit», ivi, vol. II, p. 629.

più specificamente all'*Historia Turpini*⁶¹. Non a caso, nel 1173, il monaco del monastero di Santa Maria di Ripoll, Arnau del Mont, un luogo non molto lontano da Solsona, fece un lungo viaggio a Compostella per copiare frammenti del Codice Calixtino. A mio avviso, tanto la copia del testo (Arxiu della Corona d'Aragó, Ripoll 99) quanto questi frammenti scultorei sono una prova dello speciale interesse che le contee catalane avevano per la storia di Carlo Magno e dei suoi paladini⁶².

Si tratta di due rilievi: uno è un fusto con la raffigurazione di un guerriero saraceno che porta una mazza (dai capelli ricci, lunga barba e tratti negroidi) (MCDS 142) (fig. 13), l'altro è un pilastro con la rappresentazione di un vescovo-guerriero (MDCS 125), che lascia intravedere sotto la tunica una cotta di maglia. A mio avviso, potrebbe trattarsi di due personaggi collegati alla *Historia Turpini*.

Il primo è plausibilmente Ferraguto, il celebre gigante musulmano 'simile a Golia' venuto dalla Siria per combattere contro Rolando a Nájera (La Rioja) secondo l'*Historia Turpini*⁶³. Lo scultore sembra aver impiegato ogni mezzo per caratterizzare il personaggio nel suo aspetto più selvaggio e grottesco: indossa una tunica corta, con la sua destra impugna una mazza, mentre con la sinistra si tira la barba, un gesto che sovente indica forza e virilità (fig. 14)⁶⁴. La folta capigliatura, i capelli spettinati a riccioli, le grandi orecchie e una faccia molto rozza sono tutti tratti usati sovente nelle raffigurazioni cristiane per caratterizzare l'*imaginary Saracen* (il saraceno immaginario), come ha dimostrato Debra Higgs Strickland (fig. 15)⁶⁵. Comunque il dettaglio più peculiare del guerriero raffigurato a Solsona sono i cerchi concentrici che segnano l'ombelico sulla pancia con i quali si intendeva renderlo riconoscibile (fig. 16), giacché questa era l'unico punto debole del corpo del terribile gigante: «Non posso essere ferito in alcun punto del corpo, ad eccezione dell'ombelico»⁶⁶. Una simile caratterizzazione la possiamo trovare nel Ferraguto raffigurato nelle due scene del capitello del Palazzo Reale di Estella (1160-1170), dove il guerriero saraceno, dai tratti negroidi, prima lotta a piedi con una mazza (fig. 17), e poi a cavallo, dopo essere stato infilzato nell'ombelico dalla lancia di Rolando, cadde tramortito a terra (fig. 10).

D'altro canto, il pilastro con il vescovo non rappresenterebbe altri che il celebre arcivescovo-guerriero Turpino (fig. 18). La figura indossa tunica e casula ecclesiastica, sul petto porta il pallio arcivescovile, e regge un libro e il pastorale con il *panniselus*. Anche se molto danneggiati, ai lati del capo si possono ancora distinguere le tracce delle infule che pendevano dalla mitra. All'altezza della sua coscia destra, la casula lascia intravedere che il personaggio indossa una cotta di maglia che denuncia il doppio carattere ecclesiastico e militare che caratterizzava Turpino (fig. 19).

⁶¹ Cfr. Castiñeiras 2017, pp. 121-123. Cfr. Castiñeiras cds.

⁶² Sugli interessi carolingi della contea di Barcellona e la fortuna della leggenda di Carlo Magno nella Catalogna medievale, cfr. Jaspert 2007; Molina 2017, pp. 21-24. Vedi anche Sholod 1966, pp. 199-203; Rucquoi 2019.

⁶³ *Codice Callistino*, IV, XVII, p. 419.

⁶⁴ Per il significato nella scultura romanica del toccarsi la barba come segno di virilità, vedi Miguélez 2009, p. 224.

⁶⁵ Cfr. Higgs Strickland 2003, pp. 182-184.

⁶⁶ *Codice Callistino*, IV, XVII, p. 421.

La presenza di Turpino e Ferraguto ci porta a ipotizzare che il distrutto chiostro romanico di Solsona – in origine composto da 62 colonne distribuite in due schiere⁶⁷ – avesse altri fusti e pilastri con le figure più note del ciclo carolingio. In particolare, non potevano mancare gli eroi-martiri di Roncisvalle, Rolando e Oliveri, i quali, come abbiamo già accennato, qualche decennio prima (ca. 1135-1139) erano stati immortalati da Niccolò nel portale occidentale del Duomo di Verona (fig. 20)⁶⁸.

Per ribadire quest'ipotesi carolingia, bisogna analizzare altri tre frammenti erratici, i quali appartengono alla serie dei capitelli del perduto chiostro romanico, giacché tutti quanti sono in pietra arenaria e presentano una caratteristica forma a stampella. I primi due frammenti facevano parte di un medesimo capitello e sono conservati nel magazzino del museo. Nel primo (MDCS 4006.1), corrispondente al lato sinistro, è raffigurato un guerriero che suona l'olifante mentre un altro lo minaccia con una spada e l'afferra per il braccio (fig. 21). Potrebbe trattarsi della raffigurazione della seconda lite tra Olivieri e Rolando durante la battaglia di Roncisvalle nella *Chanson de Roland* (cap. CXXXI). Proprio all'inizio della lotta contro i musulmani, Olivieri aveva chiesto a Rolando di suonare l'olifante per chiedere aiuto a Carlo Magno ma questi non lo fece. Poi, quando la battaglia era ormai persa, Rolando suonò finalmente l'olifante, ma, allora, Olivieri, infuriato, l'accusò di non averlo suonato quando occorreva e che ormai era troppo tardi: «car vaillance sensée et folie sont deux choses, et mesure vaut mieux qu'outrecuidance» (perché coraggio con buon senso (saggezza) non è stoltezza, e vale di più la moderazione che la follia)⁶⁹. La scena, che condensa in sé la tragedia della sconfitta di Roncisvalle, appartiene al nuovo repertorio figurativo che è stato creato e diffuso nella seconda metà del XII secolo per esaltare le virtù dei paladini di Carlo Magno. Come nel mosaico di Brindisi e nelle miniature del poema tedesco *Roulantes Liet*, a Solsona il ciclo carolingio diventava anche un *exemplum* morale.

Sulla fronte di questo capitello – che possiamo ricostruire mettendo insieme i frammenti 4006.1 e 4006.2 – era rappresentata una figura centrale con le braccia aperte, affiancata da due figure (fig. 22 a e b). La chiave di lettura per comprendere quest'enigmatica scena si trova nelle quattro facce di un secondo capitello (MDCS 174) (fig. 23), dove viene ripetuta la stessa composizione, sebbene le figure frammentarie siano prive della testa. Al centro un uomo esegue due azioni in forma sinottica: da una parte, porta le sue mani sul petto per strapparsi i vestiti, dall'altra allarga le sue braccia per toccare il capo di due figure che dagli angoli gli tirano la barba. A mio avviso, potrebbe trattarsi di un'altra scena legata al repertorio della *Chanson*, questa volta malintesa: il momento in cui Carlo Magno arriva per la prima volta al campo di battaglia di Roncisvalle e, dopo aver visto i cadaveri dei paladini morti, si tira la barba e dà colpi sul petto come gesto di rabbia e dolore in segno di lutto⁷⁰. È vero che la medesima scena

⁶⁷ Cfr. Planes 1988, pp. 285-287.

⁶⁸ Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, pp. 65-69.

⁶⁹ *Chanson de Roland*, canto CXXXI, vv. 1724-1725. La scena potrebbe anche raffigurare un altro momento della *Chanson*, quando Olivieri, ferito a morte e stordito, scambiando Rolando per un nemico gli dà un colpo sull'elmo, *Chanson de Roland*, canto CXLIX, vv. 1989-2009.

⁷⁰ «Dieu!, dit le roi, j'ai bien sujet de me désoler: que ne fus-je au commencement de la bataille? Il tourmente sa barbe en homme rempli d'angoisse; ses barons chevaliers pleurent», *Chanson de Roland*, canto CLXXVII, v.

è anche descritta nell'*Historia Turpini*, ma in questo caso è fusa con l'episodio della ricognizione da parte di Carlo Magno del cadavere di Rolando⁷¹. Purtroppo lo scultore del chiostro non seppe interpretare la drammatica scena del dolore di Carlo Magno correttamente, rendendo confusa la composizione e facendola sembrare piuttosto una lotta tra tre personaggi che si tirano i capelli mentre quello centrale si strappa anche le vesti.

Come è noto, il cordoglio di Carlo Magno a Roncisvalle era stato raffigurato qualche anno prima (dopo il 1151) in un controverso capitello dell'abside della chiesa portoghese di S. Cristovão de Rio Mau, a Vila do Conde (Douro Litoral) (fig. 24). Secondo António da Azevedo, nella faccia frontale della cista, è rappresentato il momento in cui l'imperatore carolingio, assistito da due cavalieri, sviene alla vista del cadavere di suo nipote, Rolando⁷². L'episodio corrisponderebbe alla seconda visita di Carlo Magno al campo di battaglia, una volta che questo ha vinto le truppe del re Marsilio. Nonostante ciò, Rita Lejeune e Jacques Stiennon hanno voluto riconoscere nella scena un altro episodio: il seppellimento di Rolando⁷³. Quest'interpretazione ha un difficile riscontro, giacché nell'iconografia medievale il gesto che fa il personaggio centrale di afferrare con la sua sinistra il polso della destra è usato per esprimere un violento conflitto emotivo in cui la persona è paralizzata dal dolore⁷⁴. Si tratterebbe quindi di Carlo Magno nel momento del suo svenimento e del successivo ricovero grazie all'aiuto di quattro suoi cavalieri – nella scena sono soltanto due – che lo sorreggono in piedi⁷⁵. Infatti, se il personaggio centrale fosse veramente stato il compianto Rolando, questo avrebbe avuto «le braccia sul petto in forma di croce» come vengono descritte nell'*Historia Turpini*⁷⁶.

Nei fianchi del capitello il ciclo è completato da altre due scene: a sinistra, è raffigurato il trasporto di un cadavere nelle braccia di un guerriero, mentre a destra, un giullare suona una viella per sottolineare il contenuto profano delle scene precedenti e il loro carattere performativo (figg. 25-26). Non c'è consenso sull'identità del paladino morto. Anche se per l'Azevedo sarebbe Rolando, Rita Lejeune e Jacques Stiennon hanno proposto che sia invece Olivieri sulla base del bastone che la figura regge con le mani⁷⁷. Infatti, come abbiamo già accennato, la *hanste fraite* (la lancia spezzata) è l'attributo che normalmente distingue questo cavaliere nell'iconografia romanica, come si vede nelle rappresentazioni di Olivieri nella Ghirlandina di Modena (XII sec.) o nel monastero rupestre di Geghard (Armenia) (ca.

1412-1415.

⁷¹ «Singhiozzando violentemente e sospirando affannosamente si percuoteva con le mani il petto, si graffiava il volto con le unghie, si trappava barba e capelli e non riusciva a pronunciare una sola parola», *Codice Callistino*, IV, XXV, p. 440.

⁷² «Charles ne se peu s'en tenir, il se pâme», *Chanson de Roland*, canto CCVI, v. 2891. Cfr. De Azevedo 1957; Sánchez Ameijeiras 1990.

⁷³ Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, p. 110.

⁷⁴ Sulle convenzioni gestuali per il dolore, vedi Frugoni 2010, pp. 53-55, figg. 46 e 48.

⁷⁵ «Le roi Charles est revenu de pâmoison. Per les mains le tiennent quatre de ses barons», *Chanson de Roland*, canto CCVII, vv. 2892-2893.

⁷⁶ *Codice Callistino*, IV, XXV, p. 440.

⁷⁷ Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, p. 110.

1283)⁷⁸. Si tratterebbe quindi di Rolando che abbraccia e trasporta il cadavere del suo amato compagno⁷⁹. Al di là dell'esaltazione dei valori cavallereschi di amicizia e fedeltà, la scena va letta come un *exemplum* moralistico, in cui l'orgoglioso Rolando, pentito del suo peccato, espia la sua colpa occupandosi del cadavere del saggio Olivieri. A questo punto, non bisogna dimenticare che questo accento sulla colpa e sull'espiazione si ritrovava anche nel mosaico di Brindisi, dove Rolando era raffigurato intento a trasportare e ammucciare i caduti della battaglia di Roncisvalle (fig. 4).

A mio avviso, a Rio Mau non siamo davanti a un capitello isolato, come sovente è stato sottolineato dagli autori, ma davanti a un programma complessivo che include altri capitelli dell'abside e il cui scopo è offrire una aggiornata lettura moralista e ecclesiastica delle gesta carolingie. Se nel fianco destro dell'arco trionfale della chiesa vi era il capitello dello svenimento di Carlo Magno, esattamente di fronte, nel fianco sinistro, vi è un capitello con la rappresentazione frontale di una figura ecclesiastica, che indossa lunga tunica e mantello, e s'appoggia su di uno scudo oblungo e su un bastone a forma di Tau (fig. 27). Anche se il personaggio non conserva la testa, i suoi attributi – pastorale a Tau e scudo – potrebbero suggerire che siamo davanti a una rappresentazione dell'arcivescovo Turpino. Infatti, il gioco tra la sua lettera iniziale 'T' (Turpinus) e il suo ritratto si ritrova all'inizio del libro IV del *Liber sancti Iacobi* o *Codice Callistino* della cattedrale di Santiago di Compostella (fol. 163r) (fig. 28), dove Turpino con le vesti episcopali è rappresentato al centro di una gigantesca 'T'⁸⁰. A Rio Mau questa sovrapposizione iniziale/personaggio è completata dal motivo dello scudo con cui si vuole accennare al carattere guerriero del personaggio.

Altri due capitelli con tematica marina situati nelle arcate interne dell'abside sembrano completare questo ciclo derivato della *Chanson de Roland*. In ambedue i casi è rappresentata una nave con personaggi: nel primo capitello una figura isolata si regge in piedi sulla barca, mentre nel secondo capitello si vedono le teste di tre figure che si sporgono dall'imbarcazione (figg. 29-30). Seguendo il contesto epico del ciclo, potrebbe trattarsi della flotta del malvagio emiro Baligante che da Alessandria arriva a Saragozza in aiuto del re Marsilio dopo aver risalito il fiume Ebro⁸¹. Anche se l'imbarco delle navi di Baligante ad Alessandria e il loro sbarco a Saragozza fanno parte del repertorio figurativo della *Chanson di Roland* come si vede nelle illustrazioni del *Roulantes Liet* (Heidelberg Universitätsbibliothek Pal. Germ 112 f. 100r) (1180-1190) (fig. 31)⁸², la raffigurazione di Rio Mau costituisce il primo esempio conservato.

Come mai un ciclo profano di questo genere fu utilizzato per decorare lo spazio sacro dell'altare? Perché a Rio Mau sono incluse delle scene guerriere del ciclo carolingio che non hanno nulla a che fare con la battaglia di Roncisvalle? Molto probabilmente la risposta per questa particolare scelta iconografica si trova nel contesto storico del nascente Regno di Portogallo e nella crociata bandita nel 1145 dal papa Eugenio III con la bolla *Quantum*

⁷⁸ *Chanson de Roland*, canto CVI, v. 1352. Vedi Meneghetti 1990.

⁷⁹ Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, p. 110.

⁸⁰ Cfr. Sicart 1980, pp. 78-81, lam. X.

⁸¹ *Chanson de Roland*, canto CXC-CXCI.

⁸² Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, p. 132; vol. II, fig. 119.

praedecessores. In essa si prometteva la remissione parziale dei peccati a quelli che ‘prendevo la croce’ e, in particolare, il totale perdono se questi portavano a termine la crociata o morivano durante l’impresa⁸³. Nel 1147 la flotta dei crociati inglesi, scozzesi, fiamminghi, frisoni, normanni e alcuni tedeschi che aveva intrapreso la rotta atlantica fece scalo, prima, nelle coste galiziane – per recarsi in pellegrinaggio a Santiago di Compostella –, e poi a Porto. Lì, il vescovo della città, Pedro Pitões (1145-1152), li convinse ad aiutare il re di Portogallo, Afonso Henriques, nella conquista di Lisbona. Questa crociata iberica, sancita dal papa un anno dopo, nel 1148⁸⁴, diede alla riconquista portoghese un carattere sacro, che portò Alfonso Henriques ad altre vittorie sui musulmani: 1148 Santarém, 1158 Alcácer do Sal, 1165 Évora.

In questo particolare contesto di affermazione del Regno di Portogallo e di alleanza tra Chiesa e Stato si dovrebbe comprendere lo straordinario protagonismo del ciclo carolingio nell’abside della chiesa di Rio Mau. Da una parte, la rappresentazione delle vicende di Carlo Magno a Roncisvalle e a Saragozza, con l’inclusione delle navi di Baligante, doveva essere ritenuta come un glorioso precedente dell’idea di crociata e come una sorta di promemoria dei recenti fatti della presa di Lisbona, dove la flotta crociata aveva acquisito un grande protagonismo. Dall’altra, la prominente presenza della figura di Turpino e la scena di trasporto di Olivieri da parte di Roland costituivano un vero esempio della sacralizzazione della guerra e, in particolare, della remissione dei peccati di Rolando e di tutti i caduti in battaglia sia nel passato sia nel tumultuoso presente.

Certamente l’autore di questo programma iconografico e della distribuzione delle scene nella cappella maggiore è stato un chierico colto. Egli era molto probabilmente conoscitore del ciclo epico carolingio e, in particolare, della lettura morale dell’*Historia Turpini*, che qualche anno prima, tra 1130-1145, era stata illustrata nel Codice Callistino a Compostella⁸⁵. Questo spiegherebbe il protagonismo di Turpino, con lo scudo e il bacolo a forma di Tau, giacché nell’*Historia Turpini* egli non muore in battaglia come nella *Chanson*, ed essendo sopravvissuto può celebrare i funerali per i caduti.

Grazie a una scritta eseguita sul pilastro destro della parete est dell’interno della cappella maggiore, sappiamo che il presbitero Petrus Didaci (Pedro Dias), cominciò a edificare nell’anno 1151 questa chiesa in onore di san Cristoforo⁸⁶. Anche se non abbiamo altri dati biografici su Petrus Didaci, vi sono una serie di indizi che ci permettono di suggerire che fu anche lui l’ideatore del programma iconografico. In primo luogo, il fatto che Rio Mau fosse una canonica agostiniana ci permette di dedurre che i membri della sua comunità erano molto vincolati ai canonici della cattedrale di Porto. Perciò è molto probabile che Petrus Didaci non solo abbia avuto la sua formazione ecclesiastica a Porto ma che lì abbia conosciuto Pedro

⁸³ Cfr. Asbridge 2012, pp. 201-205.

⁸⁴ Cfr. Asbridge 2012, pp. 213-214.

⁸⁵ Cfr. Stones 2010, p. 145.

⁸⁶ “IN ERA / M : C^a / LXXXVIII / PETRUS : DIDACI / INDIGNUS / SACERDOS : CEPIT / EDIFICARE ECCLE / SIAM : ISTAM / In HONORE(m) S(an)C(t)I ! / XPOtoFORI MartyRIS (La scritta è fatta in era ispanica alla quale si devono sottrarre 38 anni per ottenere l’anno dell’era cristiana). Cfr. Barroca 2000, vol. II.1, n. 93, pp. 234-238.

Pitões, il vescovo promotore della crociata di Lisbona. In secondo luogo, la diocesi di Porto, dove si trova Rio Mau, era suffraganea di Compostella, dove l'interesse verso il ciclo carolingio e la copia e l'illustrazione dell'*Historia Turpini* sono noti. Bisogna ricordare che nell'anno 1114 la *Dioecesis Portugallensis* era stata ristabilita e un canonico di Compostella, Ugo, di origine francese, era diventato il suo vescovo (1114-1136)⁸⁷. Insomma, Petrus Didaci sembra il candidato più adeguato a progettare un programma del genere, in cui il ciclo carolingio – con l'esaltazione dei valori della guerra santa, del perdono e dell'alleanza Chiesa-Stato –, diviene uno specchio del presente. Un presente determinato dal progetto politico del primo re di Portogallo, Afonso Henriques, la cui appartenenza alla Casata di Borgogna agevolava il revival e la 'riaccentuazione' delle gesta di Carlo Magno e dei suoi paladini.

Anche a Solsona la raffigurazione del ciclo carolingio non era affatto casuale. L'antica Setelsona romana era stata sottratta ai musulmani da Ludovico il Pio, figlio di Carlo Magno, e dopo un turbolento periodo era stata recuperata circa l'anno 886 dal Conte di Barcellona, Guifré el Pelós⁸⁸. Sembra che, in origine la canonica di Santa Maria di Solsona era stata fondata da Ludovico il Pio, anche se la sua trasformazione in canonica agostiniana risale alla fine dell'XI secolo⁸⁹. Bisogna sottolineare che le radici carolingie e, per estensione, le gesta dei franchi erano addirittura uno dei fondamenti ideologici del prestigio dei conti catalani, tanto che Carlo Magno era ritenuto come mitico fondatore di città (Girona) e di monasteri del loro territorio (Gerri, Cuixà, Sant Quirze de Colera, Sant Feliu de Guíxols, Sant Sadurní de Tavèrnoles, etc)⁹⁰. Perfino, secondo la leggenda, la famiglia dei Cardona, una dinastia molto legata alla sede di Solsona, che ebbe un grande protagonismo nella consacrazione della chiesa di Santa Maria di Solsona nel 1163⁹¹, avrebbe ricevuto le sue armi da Carlo Magno quando questi passò da Solsona nel suo cammino verso Barcellona⁹².

⁸⁷ Cfr. De la Torre Rodríguez 2006. Da parte sua, António de Azevedo preferiva giustificare la diffusione del ciclo carolingio in Portogallo in relazione all'arrivo del francese Geraldo come arcivescovo della sede di Braga (1096-1108). A suo avviso, la raffigurazione del repertorio della Chanson de Roland a Rio Mau aveva i suoi precedenti in un capitello della cattedrale di Braga ed in un altro della chiesa romanica di Amorim (Póvoa do Varzim), attualmente custodito nel Museu Nacional Soares dos Reis (Porto), De Azevedo 1952; De Azevedo 1957. Tuttavia, a mio parere, queste due rappresentazioni sono dubbie, e soltanto il ciclo di Rio Mau – che è quello più tardo – può essere ritenuto come una vera rappresentazione delle gesta carolingie.

⁸⁸ Cfr. Costa y Bofarull 1959, vol. I, pp. 32-33, 166.

⁸⁹ Ivi, vol. I, pp. 44-54.

⁹⁰ Cfr. Jaspert 2007; Molina 2017, pp. 21-24. Cfr. Sholod 1966, pp. 199-203; Rucquoi 2019. Il romanzo epico più noto sulle vicende di Carlo Magno e i suoi paladini nella regione è i *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam*, della prima metà del XIII secolo, dove gli eroi carolingi sono descritti in lotta molto vicino a Solsona, nei monti di Urgell, contro tre re saraceni, uno dei quali si chiamava *Ferregandus*: «In montibus Urgelli fecimus prelium cum tribus regibus scilicet rege Segovie, nomen cui erit Absuatus, alter toletanus Ferregandus, alter fuit de Fraga Supersingus nominis. Istos tres occidimus cum illis CXXXIII milia de gente sarracenicam et amisimus quadringentos de nostris», *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam*, 598-602.

⁹¹ Infatti, *Raymundus Fulcho*, visconte di Cardona, e sua moglie Isabel fecero una importante donazione al momento della consacrazione della chiesa, dove appaiono tra i cofirmatari del documento, Costa y Bofarull 1959, II, p. 645.

⁹² *Trobes de Mossèn Jaume Febrer*, p. 79.

La chiesa-canonica di Santa Maria di Solsona sembra essere stata lungo il XII secolo molto protetta dai baroni territoriali – Torroja, Anglesola – che parteciparono, sotto la guida del conte di Barcellona, Ramon Berenguer IV, alla riconquista delle città di Tortosa (1148) e Lleida (1149), seguendo lo spirito della Seconda Crociata bandita da Eugenio III. Addirittura il preposito della canonica, Gauzperto III (1128-1151) partecipò alle campagne militari ricevendo in cambio molti poderi nelle nuove terre conquistate⁹³. Così è nata una sorta di alleanza politica e spirituale tra la comunità agostiniana e i grandi feudatari che avevano combattuto contro gli infedeli. Infatti, non a caso, il continuatore di questa politica sarebbe proprio il preposito Bernardus de Pampa (1161-1195), responsabile della costruzione del chiostro, tra l'altro nipote del praeposito Gauzperto III⁹⁴. Nel necrologio della chiesa si legge il nome di alcuni cavalieri che diedero le loro proprietà alla canonica e giurarono ubbidienza al suo preposito, come Arnaldo de Sanahuja (1190), o che addirittura diventarono canonici, come Ugo de Llor (1192)⁹⁵. Lo stesso re di Aragona e conte di Barcellona, Alfonso II, fece una donazione e chiese di essere ammesso come canonico nell'anno 1186 a condizione che i membri della comunità pregassero per lui «tam in vita quam in morte»⁹⁶. Perciò, alla sua morte nel 1196, secondo il necrologio, la chiesa di Solsona stabilì di accendere perpetuamente una candela per lui nell'altare di Santa Maria⁹⁷. Lo stesso accade con Ermengol IX, conte di Urgell, che nel 1199 si fa «canonicum» e dona alla comunità un importante censo annuale⁹⁸.

Nel necrologio della canonica si trova quindi sovente nel registro della morte dei canonici l'espressione «miles et canonicus istius ecclesie»⁹⁹. Alcuni di loro avevano addirittura nomi degli eroi della *Chanson di Roland*, come *Rotulandus Gilaberti*, che diede tutto quello che possedeva per servire Dio¹⁰⁰, o Berengarius Oliver che morì nel 1233¹⁰¹. Infatti richiama l'attenzione la quantità di donatori o cofirmatari di nome Roland nella documentazione diplomatica del monastero di Santa Maria di Solsona lungo il XII secolo: Bertrandi Rotulanni (1101), Rotulandus (1102), Raimundus Rodlandi o Rotulandi (1108 e 1113), Rodlandus Berengarii (1125-1126), Bernardus Rrodlandi (1134), Rodlan (1147)¹⁰², Rodelandus de Gavasa (1157)¹⁰³.

Il doppio carattere ecclesiastico e militare dei membri della canonica, molti dei quali avrebbero partecipato nella loro gioventù alle lotte contro gli infedeli, spiegherebbe la scelta

⁹³ Cfr. Costa y Bafarull 1959, vol. I, p. 237.

⁹⁴ «Bernardus de Pampa Coelsonensis praepositus nepos Gausperti», ivi, vol. II, p. 629.

⁹⁵ Ivi, vol. I, p. 63.

⁹⁶ Ivi, vol. I, p. 62.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Ivi, vol. I, pp. 63-64.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Così si legge nel Necrologio I: «VIII Kals. Ianuari. Ipso namque die obiit frater noster Rotulandus Gilaberti, qui relictis omnibus quae possidebat, nen non uxore, et filiis, propter adipiscenda celestie Deo se ad serviendum tradidit in hoc loco», ivi, vol. II, p. 626.

¹⁰¹ Anch'egli è citato nel Necrologio I, ivi, vol. II, p. 619.

¹⁰² *Diplomatari de l'Arxiu de Solsona*, I, doc. n. 10, 23, 69-70, 260, 311, pp. 44, 63, 122-124, 328, 386.

¹⁰³ *Diplomatari de l'Arxiu de Solona*, II, doc. n. 362, pp. 448.

iconografica del ciclo rolandino, con i rilievi con Ferraguto e Turpino, i capitelli con gli episodi di Roncisvalle, e probabilmente altri fusti e pilastri perduti con gli altri personaggi della *Chanson*. La loro ubicazione nel chiostro, centro della vita dei canonici regolari e spazio privilegiato per il loro seppellimento, faceva diventare i protagonisti dell'*Historia Turpini* veri eroi del cristianesimo e modelli di virtù secondo la lettura morale del repertorio carolingio specialmente sottolineata nell'*Historia Turpini*. Molto probabilmente a Solsona l'ombra della recente canonizzazione nel 1165 di Carlo Magno diede ai suoi paladini la stessa aura sacrale che meritavano nel contesto della riconquista catalana, in modo che il ciclo che abbiamo ricostruito si mostrerebbe come una dichiarazione di orgogliosa rivendicazione della identità locale ma anche come modello morale della funzione dei *milites* e della Chiesa.

* * *

Solsona, Rio Mau e Brindisi sono quindi esempi della diffusione dei cicli epici carolingi nell'arte monumentale del XII secolo. In ognuna di queste opere le immagini sembrano rivendicare una memoria e identità collettiva costruita su una interpretazione locale del passato, nella quale i paladini di Roncisvalle diventano veri e propri protagonisti. Lo spirito di crociata e la lettura moralistica eseguita dai chierici del XII secolo portò, per la prima volta, questo repertorio profano ad occupare uno spazio privilegiato nei contesti monumentali sacri, sia intorno all'altare sia all'interno del chiostro. In questo modo, Carlo Magno, Rolando e Olivieri raggiungono il presente per ribadire il proprio passato locale e si presentano come veri modelli di virtù da seguire per i fedeli cristiani, siano questi chierici, *milites*, pellegrini o crociati.

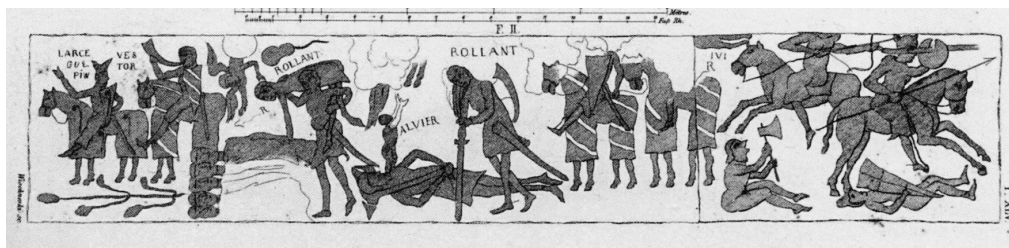


Fig. 1 – Incisione del mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi (1178) con scene della *Chanson de Roland*. Foto: Schulz 1860, *Atlas*, tav. XLV, 2.

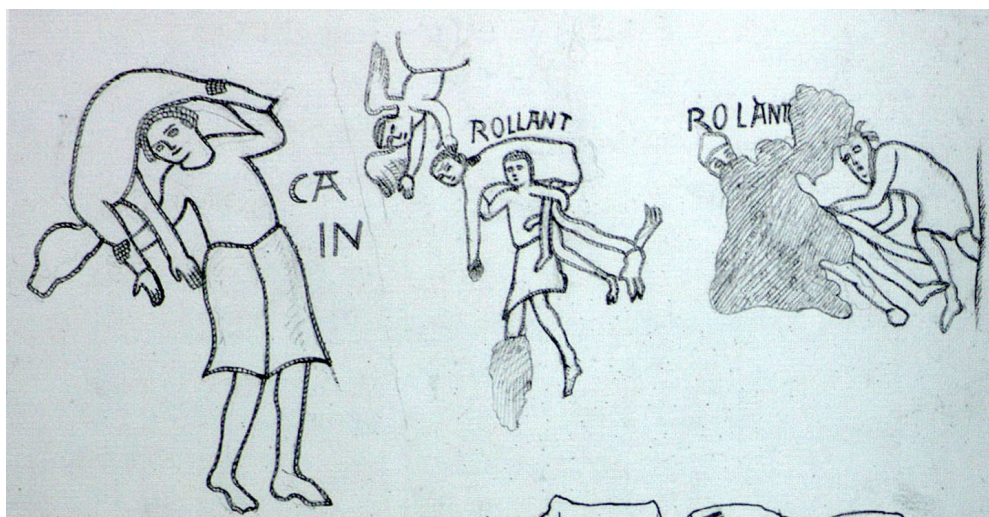


Fig. 2 – Ignazio Aveta, particolari del mosaico pavimentale di Brindisi nel 1813: Caino con Abele, Rolando trasporta un guerriero morto nella battaglia di Roncisvalle, Rolando ferito lotta contro un saraceno. Parigi, BNF, Estampes, Gb 63 Fol (Inv. nr. 375). Foto: D'Achille 2018.



Fig. 3 – Ignazio Aveta, particolari del mosaico pavimentale di Brindisi nel 1813: Olivieri (?), l'arcivescovo Turpino e Rolando. Parigi, BNF, Estampes, Gb 63 Fol (Inv. nr. 376). Foto: D'Achille 2018.

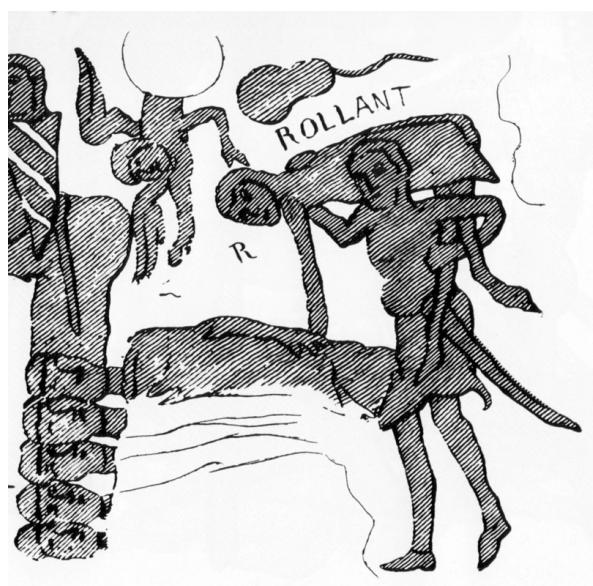


Fig. 4 – Particolare del mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi: Roland trasporta un guerriero morto per depositarlo su una pila di cadaveri. Foto: Schulz 1860.

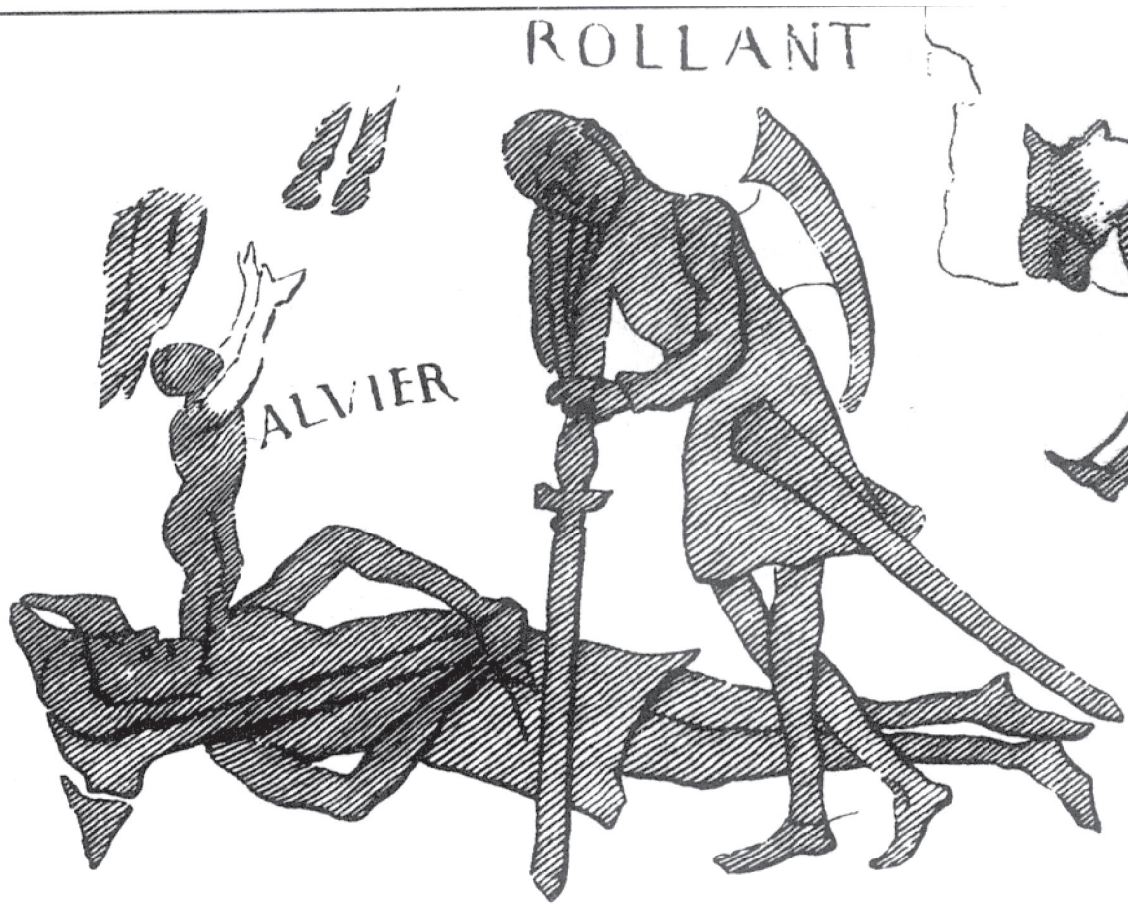


Fig. 5 – Particolare del mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi:
Rolando piange in piedi accanto a Olivieri morto. Foto: Schulz 1860.



Fig. 6 – Niccolò, Olivieri, portale occidentale del Duomo di Verona, lato sinistro, 1139.
Foto: Lejeune – Stiennon 1971.

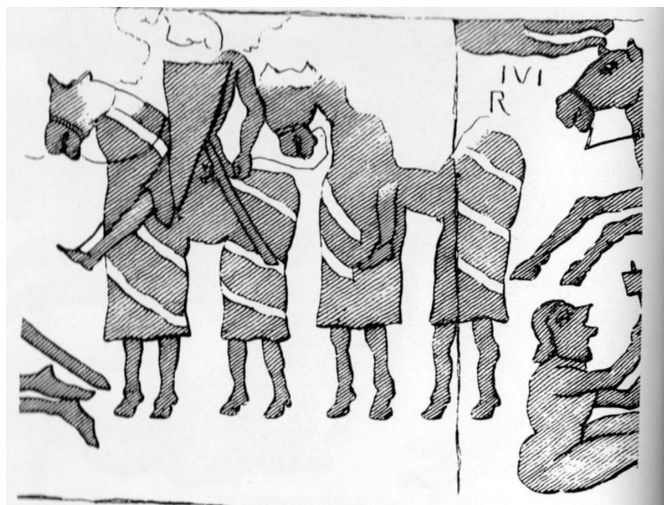


Fig. 7 – Particolare del mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi: Rolando a cavallo conduce il destriero di Olivieri ferito. Foto: H. W. Schulz, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*.



Fig. 8 – Rolando a cavallo conduce il destriero di Olivieri ferito, Konrad. *Ruolantes Liet*, Heidelberg Universitätsbibliothek Pal. Germ 112 f. 89r, ca. 1180-1190. Foto: Lejeune – Stiennon 1971.

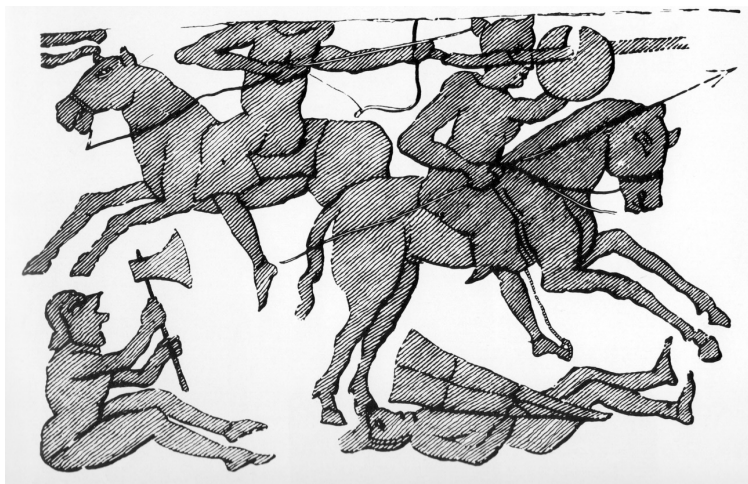


Fig. 9 – Particolare del mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi: Battaglia tra saraceni e cristiani.
Foto: H. W. Schulz, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*.



Fig. 10 – Palazzo Reale di Estella (Navarra): capitello con la lotta a cavallo tra Rolando e Ferraguto, scena frontale, ca. 1165. Foto: Antonio García Omedes.



Fig. 11 – Il cosiddetto Silo di Carlo Magno o Cappella del Sancti Spiritus, Roncisvalle, ca. 1200.
Foto: Manuel Castiñeiras.

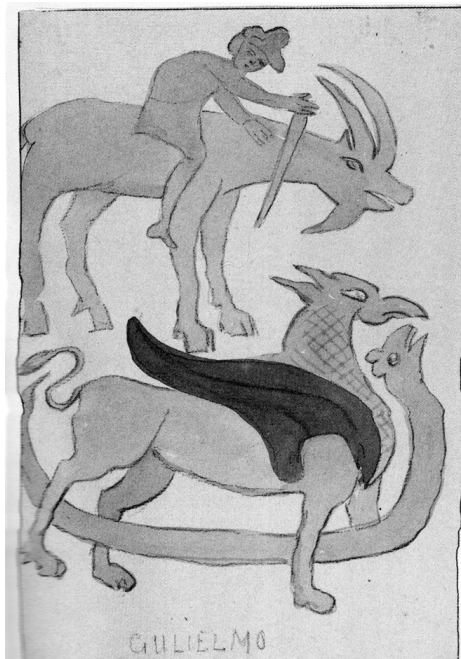


Fig. 12 – L. Ducros, acquerello con particolari del mosaico della cattedrale di Brindisi (1778).
Amsterdam, Rijksmuseum Rijksprentenkabinet. Foto: D'Achille 2018.



Fig. 13 – Statua-colonna del distrutto chiostro di Solsona: Ferraguto (?).
Museu Diocesà i Comarcal di Solsona, MCDS 142.



Fig. 14 – Statua-colonna del distrutto chiostro di Solsona: Volto di Ferraguto (?).
Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, MCDS 142. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 15 – Battaglia tra Saraceni e Franchi, Guillaume de Tyr, *Histoire d'Outremer*, Parigi, 1337, Parigi BNF Ms. Fr. 22495, 154v.



Fig. 16 – Statua-colonna del distrutto chiostro di Solsona: dettaglio dell'ombelico di Ferraguto (?).
Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, MCDS 142. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 17 – Palazzo Reale di Estella (Navarra): capitello con la lotta a piedi tra Rolando e Ferraguto, lato destro, ca. 1165. Foto: Ángel Bartolomé.



Fig. 18 – Pilastro del distrutto chiostro di Solsona: l'arcivescovo Turpino (?).
Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, MCDS 125. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 19 – Pilastro del distrutto chiostro di Solsona: dettaglio della cotta di maglia dell'arcivescovo Turpino (?).
Museu Diocesà i Comarcal di Solsona, MCDS 125. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 20 – Niccolò, Rolando, portale occidentale del Duomo di Verona, lato sinistro, 1139.
Foto: Wolfgang Sauber/Wikimedia-Commons.



Fig. 21 – Frammento di capitello del distrutto chiostro di Solsona, lato sinistro: lite tra Rolando e Olivieri (?).
Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, MDCS 4006.1. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 22 a e b – Frammenti di capitello del distrutto chiostro di Solsona, lato frontale: resto di figura che apre le braccia fiancheggiata da due personaggi. Museu Diocesà i Comarcal di Solsona, MDCS 4006.1 e 4006.2.
Foto: Térence Le Deschault de Monredon.



Fig. 23 – Capitello del distrutto chiostro di Solsona, lato frontale: uomo che apre le braccia tra due figure.
Museu Diocesà i Comarcal di Solsona, MDCS 174. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 24 – S. Cristovão de Rio Mau, Vila do Conde (Douro Litoral), cappella maggiore, arco trionfale, lato destro, capitello, scena frontale: Svenimento di Carlo Magno a Roncisvalle, dopo 1151. Foto: Jaime Nuño.



Fig. 25 – S. Cristovão de Rio Mau, Vila do Conde (Douro Litoral), cappella maggiore, lato destro, capitello, scena laterale sinistra: Rolando trasporta Olivieri morto, dopo 1151. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 26 – S. Cristovão de Rio Mau, a Vila do Conde (Douro Litoral), cappella maggiore, lato destro, capitello, scena laterale destra: giullare suona una viella, dopo 1151. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 27 – S. Cristovão de Rio Mau, a Vila do Conde (Douro Litoral), cappella maggiore, arco trionfale , lato sinistro, capitello: vescovo-guerriero (Turpino ?). Foto: Jaime Nuño.

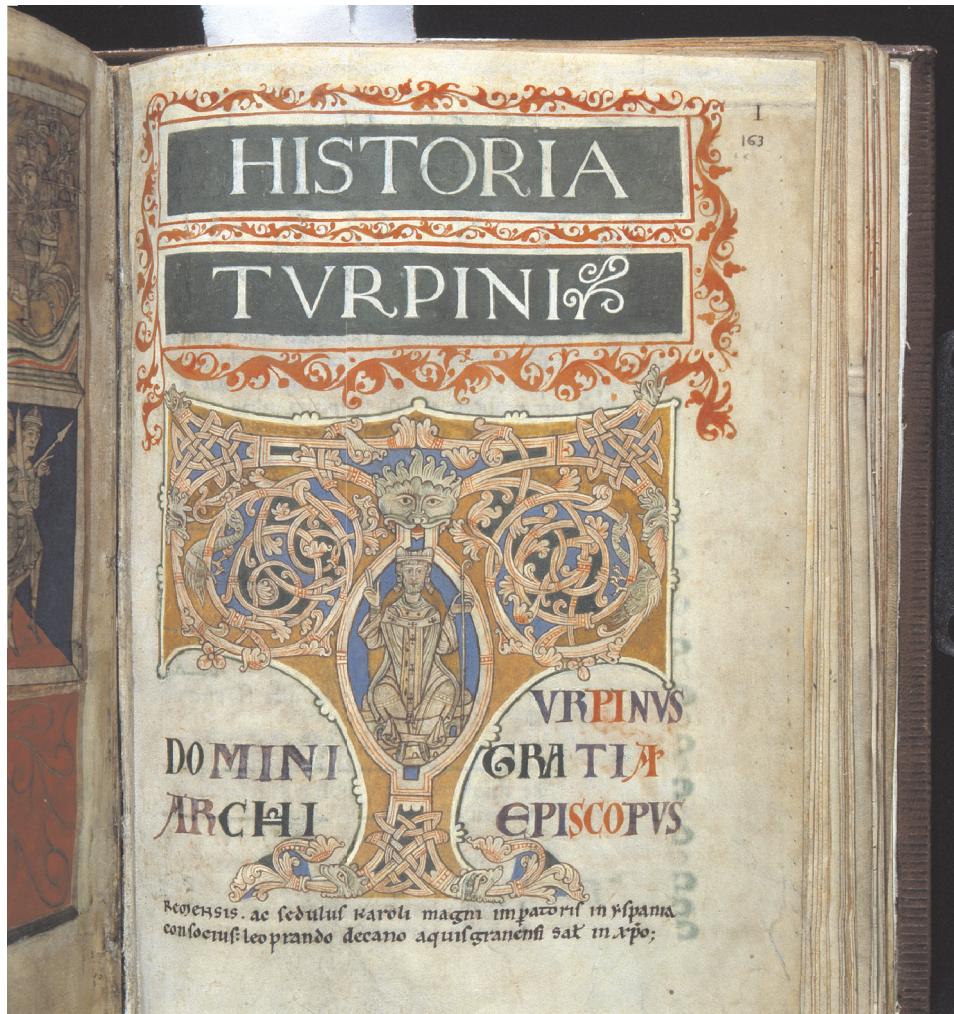


Fig. 28 – Iniziale «T» con raffigurazione dell'arcivescovo Turpino. *Liber sancti Iacobi*, Codex Calixtinus, ca. 1140. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, CF 14, f. 163r.



Fig. 29 – S. Cristovão de Rio Mau, a Vila do Conde (Douro Litoral), cappella maggiore, arcata interna, capitello: figura in piedi su una barca. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 30 – S. Cristovão de Rio Mau, a Vila do Conde (Douro Litoral), cappella maggiore, arcata interna, capitello: tre figure si affacciano da una barca. Foto: Manuel Castiñeiras.

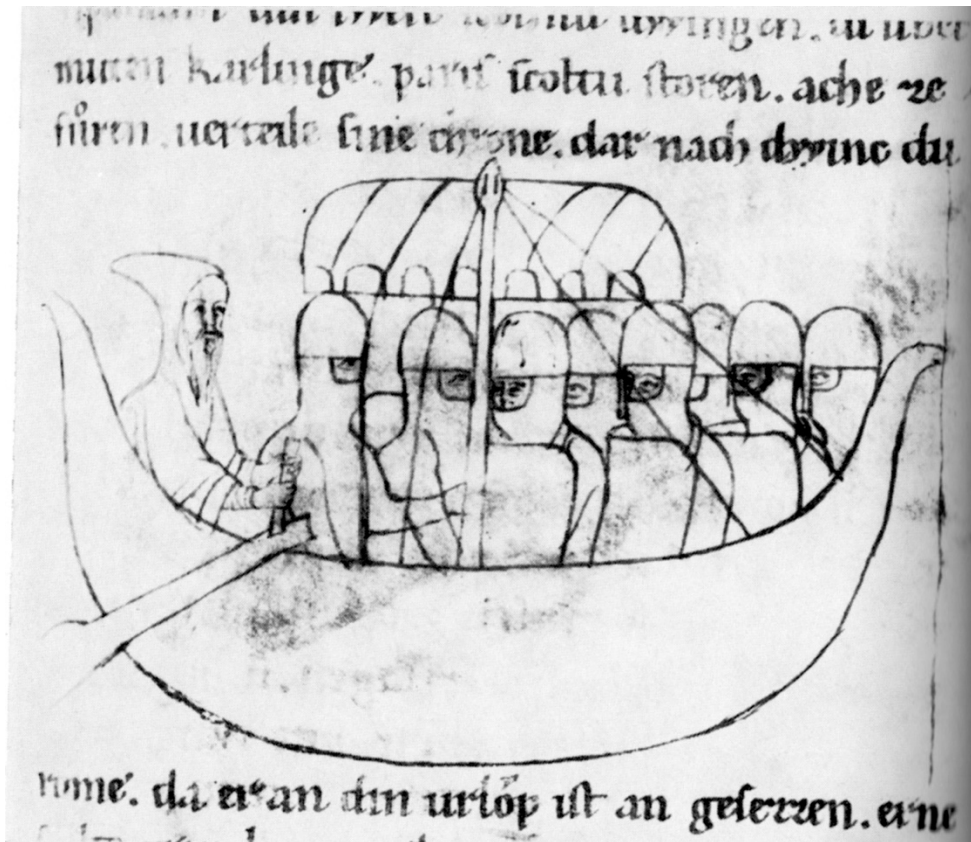


Fig. 31 – La nave dell'emiro Baligante. Konrad. *Ruolantes Liet*, Heidelberg Universitätsbibliothek Pal. Germ 112, f. 100r, ca. 1180-1190. Foto: Lejeune – Stiennon 1971.

Bibliografia

I. Opere

Codice Callistino

Il Codice Callistino. Prima edizione italiana integrale del Liber Sancti Jacobi – Codex calixtinus (sec. XII). Traduzione e introduzione di Vicenza Maria Berardi. Perugia – Pomigliano d'Arco, CISC – Edizioni Compostellane, 2008.

Diplomatari de l'Arxiu Diocesà de Solsona

Diplomatari de l'Arxiu de Solsona (1100-1200). Estudi i edició a cura de Antoni Bach i Riu, amb la col·laboració de Ramon Sarobe i Huesca, 2 voll., Barcelona, Fundació Noguera-Pagès Editors, 2002 («Diplomatari», 26-27).

Geoffrey of Monmouth, *History of the Kings of Britain*.

Geoffrey of Monmouth, *History of the Kings of Britain*. Translated by Aaron Thompson with revisions of John A. Giles, Cambridge, Ontario, In parentheses Publications, 1999 («Medieval Latin Series»).

Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam

Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam. Lateinischer Text und provenzalische Übersetzung mit Einleitung von Friedrich Eduard Schneegans, Halle, Niemeyer, 1898 («Romanische Bibliothek», 15) [si utilitza l'ed. Genève, Slatkine Reprints, 1977].

Historia Compostelana

Historia Compostelana, Edición de Emma Falque Rey, Torrejón de Ardoz (Madrid), Ediciones Akal, 1994 («Clásicos Latinos Medievales», 3).

Historia Karoli Magni et Rotholandi

Historia Karoli Magni et Rotholandi ou Chronique du Pseudo-Turpin. Textes revus et publiés d'après 49 manuscrits par Cyril Meredith-Jones, Paris, Droz, 1936 [si utilitza l'ed. Genève, Slatkine Reprints, 1972].

La Chanson de Roland

La Chanson de Roland, publié d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par Joseph Bédier, Paris, L'Édition d'Art H. Piazza, 1947.

Le Pèlerinage de Charlemagne

Le Pèlerinage de Charlemagne. La peregrinación de Carlomagno, por Isabel de Riquer, Barcelona, El Festín de Esopo, 1984 («Biblioteca Filologica», 3).

Trobes de Mossèn Jaume Febrer

Trobes de Mossèn Jaume Febrer, caballer, en que tracta dels llinatges de la conquesta de la ciutat de València e son regne, Valencia, 1796.

II. Studi e strumenti

Alaggio 2009

Rosanna Alaggio, *Brindisi medievale. Natura, santi e sovrani in una città di frontiera*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2009 («Historica», 13).

Anguita-Martínez Ortega 1997

José María Anguita e Ricardo Martínez Ortega, *In Campo Laudabile et in Campo Letorie*, in «Revista de Filología de la Universidad de La Laguna», 15 (1997), pp. 7-15.

Arlotta 2005

Giuseppe Arlotta, *Santiago e la Sicilia. Pellegrini, Cavalieri, Confrati*, in *Santiago e l'Italia*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Perugia, 23-26 Maggio 2002), a cura di Paolo Caucci von Saucken, Perugia-Pomigliano d'Arco, Edizioni Compostellane, 2005 («Atti / Università degli studi di Perugia, Centro italiano di studi compostellani», 5), pp. 41-99.

Asbridge 2012

Thomas Asbridge, *The Crusades. The War for the Holy Land*, London, Simon & Schuster, 2012.

Bacci 1924

Domenico Bacci, *Cattedrale Brindisina: appunti storici*, Brindisi, Tipografia del Commercio, 1924.

Barral 2010

Xavier Barral i Altet, *Le decor du pavement au Moyen Âge. Les mosaïques de France et d'Italie*, Roma, École Française de Rome, 2010 («Collection de l'École française de Rome», 429).

Barroca 2000

Mário Jorge Barroca, *Epigrafia medieval portuguesa (862-1422)*, 3 voll., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000.

Bédier 1912

Joseph Bédier, *De la formation des chansons de geste*, in «Romania», XLI, 161 (1912), pp. 5-31.

Bédier 1908-1913

Joseph Bédier, *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des Chanson de geste*, 4 voll., Paris, Champion, 1908-1913.

Bertaux 1978

Émile Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale. II. De la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou*, Paris – Roma, Éditions de Boccard – École française de Rome.

Camps 2008

Camps, Jordi, *Elements de Santa Maria de Solsona*, in *El Romànic i la Mediterrània: Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180*, a cura di Manuel Castiñeiras, Jordi Camps, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2008, pp. 270-275

Carrino 1998

Rachele Carrino, *Il mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi*, in *XLIII Corso di cultura sull'Arte ravennate e bizantina. Seminario internazionale di studi sul tema «Ricerche di Archeologia e topografia», in memoria del Prof. Nereo Alfieri (Ravenna 1997)*, a cura di Raffaella Farioli Campanati, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1998 («Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», 43), pp. 193-221.

Castiñeiras 2004

Manuel Castiñeiras, *L'Alessandro anglonormanno e il mosaico di Otranto: una ekphrasis monumentale?*, in «Troianalexandrina», 4 (2004), pp. 41-86.

Castiñeiras 2006

Manuel Castiñeiras, *D'Alexandre à Arthur: l'imaginaire normand dans la mosaïque d'Otrante*, in «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», 36 (2006), pp. 135-153.

Castiñeiras 2007

Manuel Castiñeiras, *L'Oriente immaginato nel mosaico di Otranto*, in *Medioevo Mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal tardoantico al secolo XI*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa-Università degli Studi di Parma, 2007 («I convegni di Parma, 7»), pp. 590-603.

Castiñeiras 2010

Manuel Castiñeiras, *Compostela, Bari y Jerusalén: tras las huellas de una cultura figurativa en los Caminos de Peregrinación*, in «Ad Limina. Revista de Investigación del Camino de Santiago y las Peregrinaciones», I (2010), pp. 15-51.

Castiñeiras 2017

Castiñeiras, Manuel, *Galicja cántalle a Occitania: Compostela e a arte dos Camiños da Épica e a Lírica Medieval*, in *Pergamiño Vindel. Un Tesouro en Sete Cantigas*, a cura di Francisco Singul, Vigo, Xunta de Galiza-Universidade de Vigo, 2017, pp. 115-129.

Castiñeiras cds

Castiñeiras, Manuel, *Elements escultòrics del claustre de Santa Maria de Solsona relacionats amb el repertori del Pseudoturpi (?) (1163-1195)*, in *Catàleg de Romànic i Gòtic del Museu Diocesà i Catedralici de Solsona*, Solsona, Museu D.i C. de Solsona, cds.

Chinca 1996

Mark Chinca, *Konrad's Rolandlied: the Clerck, the Prince and the Emperor*, in *Roland and Charlemagne in Europe. Essays on the Reception and Transformation of a Legend*, edited by Karen Pratt, London, King's College London, Center for Late Antique and Medieval Studies, 1996 («King's college London medieval studies», 12), pp. 127-147.

Costa y Bafarull 1959

Domingo Costa y Bafarull, *Memorias de la ciudad de Solsona y su iglesia*, 2 voll., Barcelona, Editorial Balmes, 1959 («Biblioteca histórica de la Biblioteca Balmes», Serie 2; vol. 22).

D'Achille 2018

Anna Maria D'Achille, *Millin e i pavimenti figurati dell'Italia meridionale (secoli XI-XII)*, in «Arte Medievale», IV Serie, 8 (2018), pp. 167-196.

De Azevedo 1952

António de Azevedo, *O Dr. Manuel Monteiro e a "Chanson de Roland" no românico português*, in «Bracara Augusta», IV, 22-24 (1952), pp. 70-74.

De Azevedo 1957

António de Azevedo, *Mais un passo da "Chanson de Roland" no românico português*, «Bracara Augusta», VIII (1957), pp. 243-277.

De la Torre Rodríguez 2006

José Ignacio de la Torre Rodríguez, *Hugo de Oporto*, in *Estudos en Homenagem ao Professor Doutor José Marques*, 4 voll., Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006, vol. II, pp. 437-452.

De Mandach 1993

André de Mandach, *Naissance et développement de la Chanson de Geste en Europe. VI. La Chanson de Roland. Transferts de mythe dans le monde occidental et oriental*, Genève, Librairie Droz, 1993 («Publications romanes et françaises», 203).

Díaz y Díaz 1998

Manuel C. Díaz y Díaz, *El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*, Santiago de Compostela, Centro de Estudios Jacobeos, 1998 («Monografías de Compostellanum», 2), pp. 77-81.

Fernandez 2012

Catherine Fernandez, *Quidam lapis preciosus qui vocatur Cammabew: The Medieval Afterlife of the Gemma Augustea at Saint-Sernin of Toulouse*, PhD, Emory University, Emory Thesis and Dissertations, 2012 (<https://etd.library.emory.edu/concern/etds/r781wg87?locale=en>) [cons. 23.X. 2020].

Frugoni 2000

Chiara Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000 («Saggi», 910).

Gaposchkin 2013

M. Cecilia Gaposchkin, *From Pilgrimage to Crusade: the Liturgy of the Departure, 1095-1300*, in «Speculum», 88/11 (2013), pp. 44-81.

Higgs-Strickland 2003

Debra Higgs-Strickland, *Saracens, Demons, and Jews. Making Monsters in Medieval Art*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2003.

Jaspert 2007

Nikolas Jaspert, *Carlomagno y Santiago en la memoria històrica catalana*, in *El camí de Sant Jaume i Catalunya*. Actes del congrés internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida, els dies 16, 17 i 18 d'octubre de 2003, a cura di Maria Teresa Ferrer i Mallol, Barcelona, Abadia de Montserrat-CSIC, 2007 («Biblioteca Abat Oliba. Serie il·lustrada», 21), pp. 91-104.

Lambert 1935 A

Élie Lambert, *Roncevaux*, in «Bulletin hispanique», 37 (1935), pp. 417-436.

Lambert 1935 B

Élie Lambert, *Roncevaux et ses monuments*, in «Romania», LXI, 241 (1935), pp. 17-54.

Lejeune – Stiennon 1971

Rita Lejeune, Jacques Stiennon, *The Legend of Roland in the Middle Ages*, 2 voll., New York, 1971 [ed. or., Bruxelles, 1966].

Li Gotti 1956

Ettore Li Gotti, *Sopravvivenza delle leggende carolingie in Sicilia*, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1956 («Biblioteca del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 9).

López 2002

Santiago López Martínez-Morás, *Épica y camino de Santiago en torno al Pseudo Turpín*, O Castro (Sada), Edicións do Castro, 2002 («Galicia medieval, Estudios», 8).

Magoun 1926

Francis Peabody Magoun, Jr., *The Compilation of St Albans and the Old-French Prose Alexander Romance*, in «Speculum», 1/2 (1926), pp. 225-232.

Martín Bonet 1998

Josep Maria Martí Bonet, *Sant Oleguer i l'aplicació de la reforma gregoriana*, in «Analecta sacra tarraconensia», 71 (1998), pp. 537-579.

Martin 2007

Therese Martin, *Sacred in Secular: Sculpture in the Romanesque Palaces of Estella and Huesca*, in *Spanish Medieval Art. Recent Studies*, edited by Colum Hourihane, Princeton (NJ) – Tempe (Arizona), Index of Christian Art Princeton University – ACMRS, 2007 («Medieval and Renaissance texts and studies», 346), pp. 89-117.

Martínez de Aguirre (*et alii*) 2012

Javier Martínez de Aguirre, Leopoldo Gil, Mercedes Orbe, *Roncesvalles. Hospital y santuario en el Camino de Santiago*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2012.

Martínez de Aguirre 2020.

Javier Martínez de Aguirre, *Templars, Hospitallers, and Canons of the Holy Sepulchre on the Way of Saint James. Building at the Service of Lay Spirituality*, in *Romanesque Saints, Shrines and Pilgrimage*, edited by John McNeill and Richard Plant, London – New York, British Archaeological Association – Routledge, 2020, pp. 291-301.

Meneghetti 1990

Maria Luisa Meneghetti, *Une Trace de la "Chanson de Roland" en Arménie?*, in «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 22 (1990), pp. 67-80.

Meneghetti 2015

Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015.

Miguélez 2010

Alicia Miguélez Cavero, *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reynos hispánicos: lectura y valoración iconográfica*, Madrid, Círculo Románico, 2010.

Millin 1814

Aubin Louis Millin, *Extraits de quelques lettres adressées à la Classe de Littérature ancienne de l'Institut impérial, par A. L. Millin, pendant son Voyage d'Italie*, in «Magasin Encyclopédique ou Journal des Sciences des Lettres et des Arts», II, Paris, 1814.

Molina 2017

Joan Molina Figueres, *La memoria de Carlomagno. Culto, liturgia e imágenes en la catedral de Girona*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2017.

Moralejo 1988

Serafín Moralejo, *De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade. Notes sobre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona*, in «Quaderns d'Estudis Medievals», 23-24 (1988), pp. 104-119.

Moralejo 1993

Serafín Moralejo, *Maza de Roldán*, in *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, a cura di Serafín Moralejo e Fernando López Alsina, Santiago di Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 413-414.

Ostolaza 1978

M^a Isabel Ostolaza, *Colección diplomática de Santa María de Roncesvalles (1127-1300)*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1978.

Planes 1987

Ramon Planes, *Santa Maria de Solosona*, in *Catalunya Romànica*, vol. XIII, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1987, pp. 277-288.

Rajna 1897

Pio Rajna, *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo medievale*, in «Romania», XXVI, 101 (1897), pp. 34-73.

Remensnyder 1995

Amy G. Remensnyder, *Remembering Kings Past. Monastic Foundatin Legends in Medieval Southern France*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1995.

Remensnyder 1996

Amy G. Remensnyder, *Legendary treasure at Conques: Reliquaries and imaginative memory*, in «Speculum», 71/4 (1996), pp. 884-906.

Ribezzo 1952

Francesco Ribezzo, *Lecce, Brindisi, Otranto nel ciclo creativo dell'epopea normanna e nella Chanson de Roland*, in «Archivio Storico Pugliese», 5 (1952), pp. 192-215.

Rodríguez Porto 2018

Rosa M. Rodríguez Porto, *Turpinus Dominus Gratia Archiepiscopus. Notes on the Codex Calixtinus*, in *Medieval Studies in honour of Peter Linehan*, edited by Francisco J. Hernández, Rocío Sánchez Ameijeiras, Emma Falque Rey, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2018 («Millennio Medievale», 115; «Strumenti e Studi», 44), pp. 67-109.

Rucquoi 2019

Adeline Rucquoi, *L'Historia Turpini, Arnaldo de Monte et l'historiographie catalane*, in *L'Historia Turpini in Europa: ricerche e prospettive*, a cura di Marco Piccat e Laura Ramello, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019 («I libri del Cavaliere Errante», 4), pp. 63-78.

Rush-Fabbri 1971

Nancy Rush-Fabbri, *Eleventh and Twelfth Century Figurative Mosaic Floors in South Italy*, PhD, Bryn Mawr College, 1971.

Rush-Fabbri 1974

Nancy Rush-Fabbri, *A Drawing in the Bibliothèque Nationale and the Romanesque Floor Mosaic in Bridisi*, in «Gesta», 13/1 (1974), pp. 5-14.

Rushing 2005

James A. Rushing, Jr., *Images at the Interface: Orality, Literacy, and the Pictorialization of the Roland Material*, in *Visual Culture and the German Middle Ages*, edited by Kathryn Starkey and Horst Wenzel, New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 115-134.

Sánchez Ameijeiras 1990

Rocío Sánchez Ameijeiras, *Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca en Santa María la Real de Nájera*, in «Ephialte: Lecturas de Historia del Arte», 2 (1990), pp. 206-214.

Schulz 1860

Heinrich Wilhelm Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, 4 voll., Dresda, 1860.

Settis Frugoni 1968

Chiara Settis Frugoni, *Per una lettura del mosaico pavimentale della Cattedrale di Otranto*, in «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 80 (1968), pp. 213-256.

Settis Frugoni 1970

Chiara Settis Frugoni, *Il mosaico di Otranto: modelli culturali e scelte iconografiche*, in «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 82 (1970), pp. 243-270.

Settis Frugoni 1978

Chiara Settis Frugoni, *Les pavements histories du XII^e siècle en Calabre et en Apulie*, in *L'Art dans l'Italie Méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, Paris – Roma, Éditions de Boccard – École française de Rome, 1978, vol. V, pp. 669-680.

Sicart 1981

Ángel Sicart, *Pintura medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, Arte Galega Sánchez Cantón, 1981.

Sholod 1966

Barton Sholod, *Charlemagne in Spain: the Cultural Legacy of Roncesvalle*, Genève, Droz, 1966 («Histoire des idées et critique littéraire», 71).

Stopani 1992

Renato Stopani, *La via francigena del Sud. L'Appia Traiana nel Medioevo*, Firenze, Le Lettere, 1992 («Le vie della storia», 11).

Stone 2019

Charles Russell Stone, *The Roman de toute chevalerie. Reading Alexander Romance in the Late Medieval England*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2019.

Stones 2020

Alison Stones, *Illustrazioni nel Codice Callistino*, in *Compostella e l'Europa. La storia di Diego Gelmírez*, a cura di Manuel Castiñeiras, Milano, Skira editore, 2020, pp. 142-157.

Ughelli 1662

Ferdinando Ughelli, *Italia sacra*, vol. 9, Romae, Sumptibus Blasij Deversin, & Zenobij Masotti, 1662.

Vacca 1954

Nicola Vacca, *Brindisi ignorata. Saggio di topografia storica*, Trani, Vecchi, 1954.

Varvaro 2016

Alberto Varvaro, *Il fantastico nella letteratura medievale. Il caso della Francia*, a cura di Laura Minervini e Giovanni Palumbo, Bologna, il Mulino, 2016 («Introduzioni. Filologia»).

Vasco Rocca 2007

Sandra Vasco Rocca, *Mosaici medievali in Puglia*, Bari, ICCD-Marco Adda Editore, 2017.

