

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

2/3 - 2010

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

DIRETTORE

MARIA MONICA DONATO

COMITATO SCIENTIFICO

MICHELE BACCI, PAOLA BAROCCHI, XAVIER BARRAL I ALTET, ENRICO CASTELNUOVO,
CLAUDIO CIOCIOLA, MARCO COLLARETA, FRANCESCO DE ANGELIS,
MASSIMO FERRETTI, JULIAN GARDNER, MAX SEIDEL, SALVATORE SETTIS

COMITATO DI REDAZIONE

CHIARA BERNAZZANI, MARIA MONICA DONATO, GIAMPAOLO ERMINI,
MATTEO FERRARI, MONIA MANESCALCHI,
STEFANO RICCONI, ELENA VAIANI

Sono accettati nella rivista contributi in italiano, francese e inglese. In vista della pubblicazione, i testi inviati sono sottoposti in forma anonima alla valutazione di membri del Comitato scientifico e di referee, selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

2/3 - 2010



Rivista semestrale *on line*
<http://onh.giornale.sns.it>

Seminario di Storia dell'arte medievale
Repertorio *Opere firmate nell'arte italiana · Medioevo*

Scuola Normale Superiore
PISA

Pubblicazione semestrale *on line*
Direttore responsabile: Maria Monica Donato
Autorizzazione Tribunale di Pisa n. 15/09 del 18 settembre 2009

<http://onh.giornale.sns.it>
onh.redazione@sns.it

ISSN 2036-8755
Opera Nomina Historiae [*on line*]

SOMMARIO

ALLEGRA IAFRATE

«Artifex specialis»: per una lettura critica della figura di Matthew Paris attraverso le fonti

pp. 1-42

MATTEO FERRARI

Grixopolo e i dipinti del Palazzo della Ragione di Mantova

pp. 43-90

MARIA LUDOVICA ROSATI

«In qual modo si contraffà il velluto, o panno di lana, e così la seta, in muro e in tavola»: stoffe preziose e tessuti serici nell'opera di Simone Martini

pp. 91-132

LINDA PISANI

Le due firme del pittore pistoiese Antonio di Vita

pp. 133-150

ELISABETTA CIONI

Nuove acquisizioni sulla bottega 'dei Tondi': un documento e alcuni smalti

pp. 151-218

ALICE CAVINATO

«Nicòlò di Giovanni da Siena à fatto questo libro di sua propria mano e di sua spontana volontà»: note su due manoscritti illustrati senesi del Quattrocento e le loro sottoscrizioni

pp. 219-262

MICHELE TOMASI

Artistes de cour en France autour de 1400: institutions, formules et réalités

pp. 263-286

CHIARA BERNAZZANI

La campana civica: tra signum, simbolo e celebrazione visiva

pp. 287-392

ELIANA CARRARA

Giorgio Vasari, Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle Vite. Ragioni e nuove evidenze della loro collaborazione

pp. 393-430

«ARTIFEX SPECIALIS»:

PER UNA LETTURA CRITICA DELLA FIGURA DI MATTHEW PARIS ATTRAVERSO LE FONTI

ALLEGRA IAFRATE

1. *Sulla formazione di Matthew Paris*

Della vita di Matthew Paris, monaco benedettino e cronista presso l'abbazia di Sant'Albano, non si hanno che scarse notizie, ricavabili da quanto egli stesso racconta in qualche passo delle sue cronache e da qualche altra sporadica fonte più tarda¹. Si è finora ritenuto plausibile che Matthew fosse nato nel 1200, considerando che si entrava in convento all'età di circa diciassette anni e che la più antica testimonianza di cui abbiamo notizia certa è del 21 gennaio 1217, giorno in cui questi prese l'abito².

La versatilità di Matthew Paris e i suoi variegati interessi hanno posto agli studiosi il problema della formazione e del ruolo ufficiale che doveva ricoprire presso l'abbazia. Ricordato, infatti, come storiografo, artista e diplomatico, Matthew Paris ha lasciato un *corpus* impressionante di scritti,

Desidero ringraziare di cuore David Kelsall, archivista di Sant'Albano, per la sua grande disponibilità, Monia Manescalchi per l'impareggiabile supporto tecnico e Giuliano Ranucci per l'aiuto costante e generoso. Il presente articolo costituisce la rielaborazione del testo del Diploma di Licenza discusso presso la Scuola Normale Superiore, sotto la supervisione di Maria Monica Donato, cui va tutta la mia gratitudine.

¹ Per un'esaustiva ricostruzione della biografia di Matthew Paris si veda R. VAUGHAN, *Matthew Paris*, Cambridge 1958, pp. 1-20.

² Nel ms. Cotton Nero D I della British Library, che tramanda il testo dei *Gesta Abbatum Sancti Albani*, alla c. 165v, vergato dalla mano di Matthew Paris si legge: «Hoc anno ego frater Matheus Parisiensis habitum suscepi religionis, die sanctae Agnetis».

spesso illustrati di sua mano³, che spaziano dalla storia⁴ alla cronaca domestica⁵, dall'agiografia⁶ all'araldica⁷, dalla cartografia⁸ all'astrologia⁹. È inol-

-
- ³ Nel 1866, Sir Frederic Madden, nell'introduzione alla sua edizione della *Historia Anglorum* di Matthew Paris, individuava dieci codici scritti interamente o parzialmente dal cronista di Sant'Albano; questa tesi gli venne contestata da T.D. HARDY, *Descriptive catalogue of materials relating to the history of Great Britain and Ireland to the end of the reign of Henry VII*, 3 voll., London 1862-1871, III, 1871, pp. IX-LXXXVI, e generò una lunga controversia, sostanzialmente risolta dopo l'approfondito studio paleografico condotto da R. VAUGHAN, *The handwriting of Matthew Paris*, «Transactions of the Cambridge Bibliographical Society», 1, 1953, pp. 376-394. Secondo Vaughan, la grafia del monaco si riscontra in diciotto manoscritti. Tuttavia, la sua produzione non si limita solo ad opere autografe. Per un sunto dello stato attuale degli studi si veda S. SANSONE, *Tra cartografia politica e immaginario figurativo. Matthew Paris e l'Iter de Londinio in Terram Sanctam*, Roma 2009, pp. 39-64; quello di Sansone è il primo lavoro monografico in italiano sul cronista inglese.
- ⁴ *Chronica majora* (Cambridge, Corpus Christi College, mss. 26, 16; London, British Library, ms. Royal 14 C VII; London, British Library, ms. Cotton Nero D I), *Flores Historiarum* (Manchester, Chetam Library, ms. 6712, già A 6.89), *Historia Anglorum* (London, British Library, ms. Royal 14 C VII), *Abbreuiatio Chronicorum Angliae* (London, British Library, ms. Cotton Claudius D VI).
- ⁵ *Vitae abbatum sancti Albani, Vitae Offarum* (London, British Library, ms. Cotton Nero D I).
- ⁶ La produzione agiografica di Matthew è attestata sia in prosa latina che in volgare anglo-normanno in versi, e annovera la *Vie de Seint Auban* (Dublin, Trinity College, ms. 177, già E I 40), *La Estoire de Seint Aedward le Rei* (Cambridge, University Library, ms. Ee 3 59), la *Vie de Saint Thomas de Cantorbery* (collezione privata), la *Vita Beati Edmundi* in latino (London, British Library, ms. Cotton Julius D VI) e in volgare (London, British Library, ms. Loan 29/61 già Welbeck Abbey, Coll. Duke of Portland, ms. I C i) e i frammenti di una vita di Stefano Langton (London, British Library, ms. Cotton Vespasianus B XIII e ms. Cotton Nero D I). Per un'utile discussione sull'effettiva autografia di questi manoscritti e sulle problematiche relative alla paternità delle illustrazioni si veda G. HENDERSON, *Studies in English manuscript illumination; part I: stylistic sequence and stylistic overlap in the thirteenth-century English manuscripts*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 30, 1967, pp. 71-104; J. BACKHOUSE, C. DE HAMEL, *The Becket leaves*, London 1988; N. MORGAN, *Matthew Paris, St. Albans, London and the Life of St. Thomas Becket*, «The Burlington Magazine», 130, 1988, pp. 85-96.
- ⁷ Oltre ai numerosi esempi che si trovano a margine nei *Chronica majora*, nei *Flores Historiarum* e nell'*Abbreuiatio Chronicorum*, Matthew Paris ha lasciato un'intera pagina di stemmi nel *Liber Additamentorum*, London, British Library, ms. Cotton Nero D I, c. 170v.
- ⁸ La cartografia di Matthew Paris comprende mappe inglesi e itinerari dall'Inghilterra alla Terra Santa o alla Puglia, che si trovano oggi montate separatamente o in alcuni manoscritti (Cambridge, Corpus Christi College, mss. 26, 16; London, British Library, ms. Royal 14 C VII; London, British Library, ms. Cotton Nero D I; Oxford, Corpus Christi College, ms. 2; London, British Library, ms. Cotton Claudius D VI; London, British Library, ms. Cotton Julius D VII). Sull'argomento cfr. SANSONE, *Tra cartografia politica e immaginario figurativo*.
- ⁹ Piuttosto interessante e relativamente poco studiata, almeno in relazione allo stesso Matthew Paris, che allestì personalmente il codice, illustrandolo e trascrivendolo, è la raccolta di libri delle sorti, testi di pronosticazione spicciola (Oxford, Bodleian Library, ms. Ashmole 304), cui ho dedicato la tesi specialistica «*Et dum haec fatalis alea mundi revolvisset...*». *Matthew Paris e le sorti del ms Ashmole 304*, Università di Pisa, a.a. 2009-

tre documentata una missione in Norvegia svolta nel 1248-1249, su richiesta di re Haakon IV, in aiuto ai monaci della casa di Saint Benet Holm. Fonti e documenti, inoltre, testimoniano di rapporti stretti con la casa reale d'Inghilterra e con alcuni nobili, anche attraverso scambi librari con le dame più in vista della corte.

Non sembrerebbe improbabile, dunque, come ha suggerito di recente Paul Binski, che Matthew Paris potesse aver «received the training and patronage of some episcopal or seigneurial household» prima di farsi monaco¹⁰. Di conseguenza Binski anticipa, a mio parere con un certo grado di arbitrio, la nascita di Matthew al 1189, «date of commencement of volume 2 of the *Chronica majora*»¹¹, ovvero la sua opera principale, in cui sono narrati gli eventi a partire dalla creazione del mondo fino al 1259. Nonostante la difficile sostenibilità di questa ipotesi, in mancanza di elementi maggiormente probanti a livello documentario, mi pare che la tesi di fondo si possa prendere in considerazione, quantomeno per vagliare la possibilità che il monaco non abbia ricevuto la sua prima formazione nello *scriptorium* dell'abbazia, come invece la tradizione critica ha sempre sostenuto.

Due sono gli studi fondanti per affrontare la figura e l'opera di Matthew Paris: la corposa ed esaustiva monografia di Richard Vaughan, *Matthew Paris* (1958)¹², e il volume di Suzanne Lewis, *The art of Matthew Paris in the Chronica majora*¹³, uscito alla fine degli anni Ottanta. Il lavoro di Vaughan si focalizza soprattutto sulla ricostruzione filologica e cronologica del *corpus* degli scritti di Matthew Paris, lungamente dibattuta proprio a causa

2010, relatori P. Pontari, M.M. Donato, da cui ho tratto alcuni contributi: «*Si sequeris casum, casus frangit tibi nasum*»: la raccolta delle sorti del ms Ashmole 304, «*Aevum*», 85, 2011, 2, pp. 457-488; *The workshop of fortune: St. Albans and the sortes manuscripts*, in corso di pubblicazione in «*Scriptorium*» e *Of stars and men: Matthew Paris and the illustrations of ms Ashmole 304*, in preparazione. Del manoscritto Ashmole 304 è in preparazione, a mia cura, un'edizione in facsimile per i *Classiques Garnier*. Propriamente scientifiche, invece, si potrebbero definire le ventitré illustrazioni (diagrammi, schemi) che corredano il cosiddetto *Dragmaticon Philosophie*, testo di filosofia naturale sulla natura e il cosmo, scritto da William de Conches (Cambridge, Corpus Christi College, ms. 385).

¹⁰ Cfr. *The Cambridge illuminations. Ten centuries of book production in the Medieval West*, ed. by P. Binski, S. Panayotova, London 2005, pp. 252-253.

¹¹ Come gli è stato suggerito da «Christopher de Hamel in conversation»; *The Cambridge illuminations*, p. 252. In questo modo, considerando attendibile la data di morte proposta da Vaughan, ovvero il 1259, si dovrebbe pensare che Matthew Paris sia morto all'età, piuttosto venerabile per l'epoca, di settanta anni.

¹² VAUGHAN, *Matthew Paris*.

¹³ S. LEWIS, *The art of Matthew Paris in the Chronica majora*, Aldershot 1987.

del numero elevato e della varietà dei testi trãditi. L'imponente monografia della Lewis rappresenta, invece, il primo, vero tentativo di indagare la produzione del monaco sotto il profilo delle illustrazioni (non solo quelle dei *Chronica*)¹⁴, del rapporto fra i testi e le immagini, della ricerca delle fonti documentarie e dei modelli figurativi¹⁵.

Problematica, per certi versi, risulta ancora la definizione del ruolo di Matthew Paris nell'abbazia di Sant'Albano. Sia la Lewis che Vaughan concordano sul fatto che non fosse uno scriba professionista. Nel già citato studio paleografico, ad esempio, Vaughan mostra con molta chiarezza la

¹⁴ La peculiarità di queste cronache, infatti, è costituita dall'apparato figurativo che correda la narrazione: a margine o *en bas de page*, infatti, Matthew Paris ha illustrato, con vivacità e precisione, alcune delle vicende descritte nel testo. La maggior parte delle illustrazioni dei *Chronica* erano già state edite in facsimile da M.R. JAMES, *The drawings of Matthew Paris*, «The Walpole Society», 14, 1925-1926, pp. 1-26, tavv. I-XXX, senza uno studio approfondito.

¹⁵ Molto utili per il dibattito filologico sono anche le introduzioni alle edizioni delle sue opere: M. PARISIENSIS, *Historia Anglorum, sive, ut vulgo dicitur, Historia minor. Item eiusdem Abbreviatio Chronicorum Anglie*, ed. by F. Madden, I, 1067-1189, London 1866; *Chronica majora*, ed. by H.R. Luard, 6 voll., London 1872-1882, da ora CM. Si vedano inoltre l'introduzione di T.D. Hardy al terzo volume del suo *Descriptive catalogue*; F.M. POWICKE, *Notes on the compilation of the Chronica majora by Matthew Paris*, «Modern Philology», 38, 1941, pp. 305-317, ID., *The compilation of the Chronica majora of Matthew Paris*, «Proceedings of The British Academy», 30, 1944, pp. 147-160 e ID., «Matthew Paris» by Richard Vaughan, «The English Historical Review», 74, 1959, pp. 482-485; *Ex Mathei Parisiensis operibus*, a cura di F. Liebermann, in *MGH, Scriptores*, XXVIII, Hannover 1988, pp. 74-455; N. WILKINS, *Matthew Paris*, in *EAM*, VIII, Roma 1997, pp. 271-273. Per ulteriore bibliografia su Matthew Paris rimando ancora al lavoro di Sansone che, oltre ad affondi specifici nell'ambito della cartografia (su cui cfr. ora anche D. CONNOLLY, *The maps of Matthew Paris: medieval journeys through space, time and liturgy*, Woodbridge 2009), fornisce un elenco aggiornato delle pubblicazioni del cronista. Aggiungo, per completezza, anche i seguenti contributi: F. OAKLEY, *Edward Foxe, Matthew Paris and the royal potestas ordinis*, «Sixteenth Century Journal», 18, 1987, pp. 347-353; D. TOWNSEND, A.G. RIGG, *Medieval Latin poetic anthologies (V). Matthew Paris' anthology of Henry of Avranches (Cambridge University Library Ms. Dd. 11.78)*, «Mediaeval Studies», 49, 1987, pp. 352-390; S. MENACHE, *Matthew Paris's attitudes toward Anglo-Jewry. Reflections on fears, expectations, and the stereotyping of Jews by the ecclesiastical and aristocratic elite of 13th-century England*, «Journal of Medieval History», 23, 1997, pp. 129-162; J.M. POWELL, *Patriarch Gerold and Frederick II: the Matthew Paris letter (Medieval crusade propaganda or forgery in the Chronica majora re-examined)*, «Journal of Medieval History», 23, 1997, pp. 139-162; B. WEILER, *Matthew Paris on the writing of history*, «Journal of Medieval History», 35, 2009, pp. 254-278. Segnalo infine che il 13 febbraio 2010, presso la Abbey Primary School di Sant'Albano, si è tenuto un convegno, organizzato dalla Fraternity of The Friends of St. Albans Abbey, in coincidenza con i 750 anni dalla morte del monaco. Hanno partecipato in qualità di relatori Paul Binski, David Carpenter, James G. Clark, P.D.A. Harvey, Bjorn Weiler e Brenda Bolton; gli atti non sono stati ancora pubblicati. Vorrei qui ringraziare David Carpenter, che mi ha messo a disposizione il testo del suo intervento *Matthew Paris – the historian?*

discontinuità e le frequenti incoerenze grafiche di Matthew¹⁶. Nel tempo, a seconda dell'importanza che gli si è voluta riconoscere nel contesto di Sant'Albano e nell'ambito dell'arte gotica inglese, sono state avanzate ipotesi diverse, anche contraddittorie fra loro: storico ufficiale dell'abbazia, responsabile del suo fiorente *scriptorium*, importante caposcuola¹⁷, oppure appartato «genius unicus»¹⁸, spirito curioso e indipendente, artista per passione più che per mestiere?

La vastità dei suoi interessi, la sua atipicità come figura di scriba e di storico, la frequentazione assidua di personaggi politici di primo piano, il ruolo di spicco in missioni diplomatiche estremamente delicate rafforzano l'impressione che Matthew Paris sia entrato a Sant'Albano con una certa dimestichezza delle cose del mondo, o abbia ricevuto una formazione, forse proprio all'abbazia, che lo rendeva particolarmente adatto per incarichi delicati.

Questo mio intervento cerca di approfondire, per quanto è possibile, questa direzione di ricerca, focalizzandosi in particolare sulle attività e sugli interessi artistici del monaco, nel tentativo di definire alcune delle sue effettive competenze in questo ambito, per come emergono dalle fonti, più che dalle illustrazioni, attraverso una disamina di alcuni passi dei *Gesta Abbatum Monasterii Sancti Albani*. Il testo in questione fu scritto a più riprese e terminato probabilmente entro il 1255, per narrare le vicissitudini della casa di Sant'Albano, e in seguito fu ripreso da altri cronisti, in particolare da Thomas di Walsingham († 1422) che ne curò la continuazione trecentesca (anni 1308-1396)¹⁹.

¹⁶ VAUGHAN, *The handwriting*. Secondo la Lewis «he was not trained as a young monk to transcribe religious texts in the normal book hand of the abbey scriptorium, but was instead schooled in copying legal documents, charters and letters»; *The art of Matthew Paris*, p. 433.

¹⁷ Si veda, in proposito, A. GRANDSEN, *Historical writing in England, c. 550 to c. 1307*, London 1974, in particolare il capitolo dedicato a *Matthew Paris and the St. Albans school of historiography*, pp. 356-379, e V.H. GALBRAITH, *Roger Wendover and Matthew Paris*, Glasgow 1944.

¹⁸ La definizione è della Lewis, che intitola così l'ultimo capitolo della sua monografia, *The art of Matthew Paris*, pp. 377-438.

¹⁹ T. WALSINGHAM, *Gesta abbatum monasterii Sancti Albani regnante Ricardo secundo, eiusdem ecclesiae praecentore compilata*, 3 voll., ed. by H.T. Riley, Millwood 1965² (ed. or. 1867-1869), da ora GA. L'edizione di cui mi sono avvalsa, una trascrizione del testo del ms. Cotton Claudius E IV, ripropone in tre volumi le cronache del monastero di Sant'Albano dall'anno 793 al 1411, compilate principalmente da Thomas Walsingham. La prima parte, infatti, è una trascrizione del più antico testo di Matthew Paris, di cui esiste un'edizione seicentesca curata da William Wats, *Vitae duorum Offarum sive Offanorum, Merciorum regum, coenobii Sancti Albani fundatorum et viginti trium Abbatum Sancti Albani*, London

Numerosi passi di interesse artistico si trovano anche in altri lavori del monaco, non solo nei *Gesta* ma anche nella cosiddetta *Abbreuiatio chroni-corum Anglie*, nei *Chronica maiora*, nell'*Historia Anglorum* e nella *Vita sancti Stephani archiepiscopi cantuariensis*²⁰.

Ho scelto, tuttavia, di soffermarmi analiticamente soprattutto sulla cro-naca domestica, perché a mio parere essa riflette al meglio l'immediato oriz-zonte di riferimento di Matthew e le sue personali esperienze, e costituisce, molto più dei *Chronica* – cui risulta inferiore per respiro d'impostazione e per quanto riguarda il corredo illustrativo – una fonte privilegiata per la comprensione della figura del suo autore.

2. *L'elogio di Thomas di Walsingham*

Il testo si apre con queste parole: «Hic praenotantur nomina Abbatum Ecclesiae Sancti Albani; quorum plurimi multa beneficia, in possessionibus, dignitatibus, sacris vasis et ornamentis, propriis laboribus adquisierunt, necnon et pleraque aedificia construxerunt»²¹.

Nonostante il desiderio, espresso con una certa insistenza altrove nel prologo, di narrare i fatti «cum diligentia veraciter», o «sine stamine falsi-tatis», la finalità dell'opera deve mettere in guardia il lettore sulla sua effet-tiva imparzialità, perché sono in gioco l'onore e la *dignitas* dell'abbazia e di sant'Albano. Sarebbe dunque fuorviante prendere alla lettera le dichiara-zioni del prologo – *topoi* letterari, più che manifestazioni di onestà intellet-tuale – e aspettarsi dalla lettura di queste pagine la ricostruzione di vicende narrate in modo oggettivo²². Quello che si può cercare di inferire, tuttavia, è la ricostruzione di una certa verità 'psicologica', tanto più evidente proprio in quanto distorta e parziale.

1639. Mi rifaccio, per la datazione, alle conclusioni di VAUGHAN, *Matthew Paris*, pp. 86-87.

²⁰ Un'ottima antologia di questi passi è offerta da O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, 5 voll., München 1955-1960; si veda in particolare IV, 1958, pp. 1-2, 15-16, 33-34, 38-39, 77.

²¹ GA, I, 1965, p. 3 («Vengono qui riportati i nomi degli abati dell'abbazia di Sant'Albano, molti dei quali non solo hanno acquisito, grazie ai propri sforzi, molti benefici per quan-to riguarda i possedimenti, le cariche, le suppellettili sacre e gli ornamenti, ma hanno costruito anche numerosi edifici»).

²² È anzi noto, ad esempio, che Matthew falsifica deliberatamente la storia delle reliquie di sant'Albano e della disputa con i monaci di Ely; su questo si veda *infra* e nota 120.

Matthew Paris, in primo luogo, ama descrivere i tesori del suo monastero²³. Un dato di questo tipo è di per sé piuttosto interessante, soprattutto se si considera la sobrietà connaturata all'ordine benedettino e ancor più se si legge il giudizio che Matthew stesso dà dell'ordine dei Francescani nei *Chronica majora*:

Hi jam sunt qui in sumptuosis et diatim ampliatis aedificiis et celsis muralibus thesauros exponunt impreciables, paupertatis limites et basim suae professionis, juxta prophetiam Hildegardis Alemanniae, impudenter transgredientes. Morituris magnatibus et divitibus, quos norunt pecuniis abundare, diligenter insistunt, non sine ordinariorum iniuriis et jacturis, ut emolumentis inhient, confessiones extorquent et occulta testamenta, se suumque ordinem solum commendantes et omnibus aliis praeponentes²⁴.

Ammettendo che questo passo rientri retoricamente a pieno titolo nella più generale polemica che in quegli anni veniva mossa dai monaci nei confronti dei nuovi ordini mendicanti, l'ostentazione della ricchezza a eterna gloria della casa di Dio – e in questo caso di sant'Albano – è comunque la prima preoccupazione di ogni cronista che faccia bene il suo mestiere; la contraddizione in cui Matthew sembra cadere è, in realtà, solo apparente. Tuttavia, sarebbe sbagliato pensare che ogni storico dell'abbazia abbia dato peso nello stesso modo alla descrizione delle ricchezze; l'edizione Riley permette un confronto immediato fra i diversi autori, mostrandone il diverso

²³ Lo notava già X. MURATOVA, «*Vir quidem fallax et falsidicus, sed artifex praelectus*». *Remarques sur l'image sociale et littéraire de l'artiste au Moyen Age*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, colloque international (Rennes 1983), 3 voll., éd. par X. Barral i Altet, Paris 1986-1990, I. *Les hommes*, 1986, pp. 53-72.

²⁴ *CM*, IV, 1877, p. 279 («Costoro poi son quelli che in edifici sontuosi, ingranditi di continuo e dalla struttura imponente, esibiscono tesori incalcolabili, calpestando sfrontatamente, secondo la profezia di Ildegarda di Bingen, il fondamento del loro ordine e i voti di povertà. Stanno insistentemente addosso – non senza danno e detrimento dei loro confratelli – ai grandi e ai ricchi in punto di morte, che sanno avere molto denaro, aspirando ai loro proventi, ed estorcono loro confessioni e testamenti segreti, raccomandando solo sé e il proprio ordine e antepoendolo a tutti gli altri»). Il curioso riferimento ad una profezia di Ildegarda a proposito dei Francescani si spiega probabilmente sulla base del fatto che Matthew aveva esemplato di sua mano la trascrizione di una raccolta poetica di Enrico di Avranches, che aveva poi donato all'abbazia, in cui si trovava anche un poema, significativamente rubricato da Matthew *De propheta sancte Hildegardis de Alamannia de novis fratribus*. Si tratta di una versificazione dell'epistola 48 della mistica di Bingen, in cui si menzionano pallidi e casti emissari di Satana, con cui l'autrice intendeva probabilmente i Catari, e che Matthew interpreta invece come i seguaci di san Francesco. Su questo manoscritto si vedano TOWNSEND, RIGG, *Matthew Paris' anthology of Henry of Avranches*, pp. 364-365.

atteggiamento. È pertanto piuttosto semplice seguire le vicende degli abati nel corso del lungo arco cronologico che si estende dall'VIII secolo al primo decennio del XV, e rendersi conto che ogni cronista mette l'accento, pur rimanendo all'interno di uno schema annalistico fisso e di un'area territoriale ridotta, su quello che gli interessa maggiormente.

A questo proposito, il caso di Matthew è emblematico: tutta la sua cronaca è punteggiata da menzioni o descrizioni di oggetti artistici posseduti o regalati all'abbazia, dei lavori di restauro degli edifici, delle opere dei maggiori artisti del suo tempo, dei vasi, i libri, gli ori e le gemme, che risaltano sullo sfondo delle vicende storiche narrate. Nessuno degli autori successivi, per quanto preciso sulle battaglie legali, i possedimenti, i privilegi abbaziali, l'ampliamento territoriale, si dilunga tanto sugli aspetti meramente 'visivi' della realtà circostante. Basterebbe notare, a dimostrazione di questa prima, notevole differenza, la relativa scarsità delle descrizioni di oggetti d'interesse artistico offerte da Thomas Walsingham²⁵, rispetto a quelle, ben più numerose, offerte da Matthew in una porzione di testo peraltro molto più breve²⁶. Quando poi Walsingham dedica spazio alla descrizione di oggetti preziosi, lo fa con l'effettivo intento di registrare l'acquisizione di beni per la comunità, senza lo spirito e la vivacità con cui Matthew, invece, caratterizza i suoi racconti.

Il primo esempio offerto dalla narrazione di Walsingham è registrato proprio all'inizio della sua redazione cronachistica, in un punto, quindi, in cui è difficile pensare che si fosse già 'stancato' di elencare le ricchezze del tesoro accumulato dall'abbazia nel corso dei secoli. Siamo sotto la reggenza di John II, ventitreesimo abate (1225-1260) e si parla di «unum calicem aureum, et unam casulam de rubeo examito, et multa alia cara donativa, quae speciales et prolixos tractatus exigunt recitandos»²⁷. Più interesse sembra

²⁵ Secondo i filologi, infatti, è possibile che dopo Matthew e prima di Walsingham abbia lavorato al codice un altro compilatore. Si veda a questo proposito l'introduzione ai *Gesta*, pp. ix-xix.

²⁶ Per i passi riferibili a Matthew si veda *GA*, I, pp. 4, 20, 22-24, 26-27, 29, 37, 52-54, 57-61, 69, 70, 75, 80, 82-87, 93, 96, 109, 127, 131-133, 179, 184, 189-192, 214-215, 218-220, 232-234, 242, 279-292, 294, 313-314. Per le menzioni dovute a Thomas Walsingham o a cronisti ignoti nelle pagine successive si veda *ibid.*, I, pp. 327, 482-483, 394-395; II, pp. 107, 362-363, 365; III, pp. 380-385, 389, 391, 435, 440.

²⁷ *Ibid.*, I, p. 327 («un calice d'oro e una casula di sciamito rosso e molti altri doni preziosi, la cui descrizione richiederebbe una trattazione particolare e dettagliata»).

provare, invece, nei confronti delle «septemdecim capas chorales de rubeo examito» fatte fare da Roger, ventiquattresimo abate (1260-1291), «in humeris imaginibus aurifregiatis in quibus nomen suum, ad perpetuam memoriam, intitulatur»²⁸. La specificità del dettaglio, tuttavia, è forse determinata dall'eccezionalità di paramenti che dovevano distinguersi non solo per l'eleganza della loro manifattura, ma per la presenza emblematica del *nomen* del loro committente.

Nemmeno quando si parla di uno dei pezzi di maggior pregio dell'abbazia, ovvero il sepolcro di sant'Albano, Thomas sembra allontanarsi da una certa cursorietà espressiva: «tumbam [...] feretrum amovere fecit honorifice istud decorando»²⁹ è in effetti il suo parco commento rispetto all'operato di John IV.

Ancor più rilevante, quindi, risulta in questo contesto la speciale menzione riservata da Walsingham proprio a Matthew – sempre citata dagli studiosi, in quanto unico giudizio antico di un certo rilievo. Abbandonando l'usuale laconicità, il cronista concede un certo spazio alla figura di un artista: «Inerat ei tanta subtilitas in auro et argento, caeteroque metallo, in sculpendo et in picturis depingendo, ut nullum post se in Latino orbe creditur reliquisse secundum»³⁰.

I primi studiosi che si sono occupati del nostro monaco hanno interpretato alla lettera le informazioni offerte da Walsingham, contribuendo a creare per breve tempo il mito di un Matthew artista geniale: «Matthew Paris was a man of powerful genius, full of curiosity and originality; he was a painter, sculptor, goldsmith, scribe, herald, historian, a man of science and a man of affairs, a great Englishman»³¹. Tuttavia, altri studiosi non hanno mancato di sottolineare che le parole utilizzate da Walsingham per caratterizzare il

²⁸ *Ibid.*, I, pp. 482-483 («diciassette cappe corali di sciamito rosso fregiate sulle spalle con immagini dorate, sulle quali è scritto il suo nome, a perpetua memoria»).

²⁹ *Ibid.*, II, p. 107 («fece spostare la tomba [...], il feretro, facendo decorare quest'ultimo con grande onore»).

³⁰ *GA*, I, pp. 394-395 («Era dotato di una tale perizia nella lavorazione dell'oro, dell'argento e di ogni altro metallo, nello scolpire e nel dipingere, che si ritiene che non abbia lasciato dopo di sé in tutto il mondo occidentale alcun successore alla sua altezza»).

³¹ W.R. LETHABY, *English primitives-V: Matthew Paris and friar William*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 31, 1917, pp. 45-49, 51-52: 51. Vaughan sostiene che «he inherited the artistic tradition and aptitude of men such as Walter of Colchester, Richard the Painter, and the artists of the illustrated Apocalypses; and he seems to have been the last great member of that flourishing school of monk artists»; *Matthew Paris*, p. 234.

poliedrico personaggio non sono che un calco di elogi tributati dallo stesso Matthew Paris ad altri artisti del suo tempo, e che devono quindi essere considerate nient'altro che espressioni iperboliche, per questa ragione scarsamente attendibili. Così George Henderson, nel 1967:

Recording the death of Walter of Colchester in 1248 Paris calls him «pictor prae-electus». The immediately previous entry in the *Chronica majora* concerns the death of one Gilbert «cantor optimus». Walsingham's phrase, «pictor peroptimus», belongs to this linguistic tradition. Similarly Walsingham's testimony to the unequalled skill of Paris both as a painter and a worker in precious metal is suspiciously like Paris's reference to Walter of Colchester as «pictor et sculptor incomparabilis» [...]. Paris substantially maps out the pattern of Walsingham's elaborate tribute to himself³².

A questi argomenti, sui quali concordava pienamente, la Lewis aggiungeva la considerazione che sarebbe stato incauto fidarsi delle parole di Walsingham, scritte più di un secolo dopo gli eventi narrati, e ancor più ingenuo intenderle letteralmente, con il rischio di attribuire a Matthew un ruolo più importante di quanto in realtà non ebbe nella formazione dell'arte inglese. Secondo la studiosa, peraltro, il monaco non era né un pittore né uno scultore, almeno nel senso tradizionale «of having functioned as a regular member of a monastic workshop»³³.

Pur concordando, in principio, con le cautele espresse dalla Lewis, mi pare giusto chiedersi se si possa davvero considerare l'elogio di Walsingham come una semplice ripresa retorica dell'apprezzamento manifestato da Matthew Paris nei confronti di Walter di Colchester:

Incepit igitur multa ornamenta construere, volens uti operibus et artificiis incessanter, dum vitae et aetatis prosperitate gauderet, Magister Walteri de Colecestrie, tunc Sacristae. Cui in artificiis quamplurimis comparem non meminimus praevidissee, vel aliquem credimus affuturum³⁴.

³² HENDERSON, *Studies in English manuscript illumination*, pp. 74-75.

³³ LEWIS, *The art of Matthew Paris*, p. 435.

³⁴ GA, I, pp. 279-280 («[L'abate William di Trumpington] iniziò a fabbricare, dunque, moltissime decorazioni, volendo avvalersi il più possibile, finché era giovane e godeva di buona salute, dell'opera e della capacità di maestro Walter di Colchester, allora sacrista, la cui abilità in moltissime tecniche non ricordiamo di avere mai visto uguagliata in passato né crediamo che lo sarà in futuro»).

Mi sembra, infatti, che le considerazioni di Henderson e della Lewis, per quanto scaturite dal tentativo di ridimensionare l'importanza eccessiva attribuita a Matthew Paris sulla base di una lettura fuorviante delle fonti, e di riproporre la figura del monaco alla luce di un più sobrio ed equilibrato giudizio storico, non rendano giustizia al testo, e allo stesso Matthew. Ammettere, nella scrittura di Thomas di Walsingham, una certa banalità espressiva non implica, infatti, dubitare interamente del contenuto delle sue parole.

Si può convenire con Henderson sul fatto che Walsingham ricorra ad una topica codificata nelle cronache dell'epoca; ad esempio, «in ligno et lapide subtilissimus» è definito da Gervasio di Canterbury († 1210) «quidam Senonensis, Willelmus nomine», Guglielmo di Sens, chiamato per la ricostruzione della Cattedrale di Canterbury dopo un incendio³⁵. È tuttavia difficile sostenere che, a livello lessicale, le lodi di Walsingham siano ricalcate su quelle tributate da Matthew a Walter di Colchester, dal momento che i termini impiegati sono diversi. Simile – ma qui, sì, evidentemente iperbolica – è l'affermazione che chiude i due elogi, ovvero che non si sia visto al mondo nessun artista più capace.

Il termine *subtilitas* sembra impiegato nella lode di Walsingham³⁶ con un'intenzione che non ha nulla di retorico o di generico, dal momento che, negli scritti dell'epoca, ricorre molto più frequentemente l'aggettivo *subtilis*³⁷. L'espressione impiegata da Walsingham, contrariamente a quanto ritenuto dalla critica, risulta dunque peculiare, quantomeno a giudicare dal confronto con la frequenza delle forme aggettivali del termine. Se il suo fosse stato un trito elogio di maniera, infatti, si sarebbe fatto ricorso molto più facilmente a un sintagma come *artifex subtilis*. Per come è strutturata la frase, la *subtilitas* acquisisce un *pondus* tutto diverso e dà all'elogio una maggiore incisività.

Le accezioni della parola, inoltre, nelle fonti coeve, sono varie e in qualche caso addirittura ambigue. La *subtilitas*, infatti, è propria sia degli *auctores* che degli *artifices*, e sottile è tanto un'argomentazione quanto un ornamento; abita quindi sia la sfera delle *artes dictaminis*, che il retrobottega degli artisti.

³⁵ LEHMANN-BROCKHAUS, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England*, I, 1955, p. 219.

³⁶ Si veda il passo citato *supra*, p. 9.

³⁷ Le menzioni riportate dal Lehmann-Brockhaus sono circa una quarantina, e si riferiscono quasi esclusivamente all'uso della parola come aggettivo.

Più un ricamo in marmo o in oro è sottile, tanto maggiore sarà la perizia dell'artista che lo ha creato. La *subtilitas* risulta una proprietà condivisa sia dall'opera che dal suo autore. A volte può anche assumere una sfumatura lievemente negativa: labile è il crinale fra sottigliezza e cavillo, fra raffinatezza e leziosità³⁸. Nel caso dell'elogio di Matthew Paris, tuttavia, il senso della frase è molto chiaro e il termine si potrebbe tranquillamente rendere con 'abilità', 'perizia', 'capacità tecnica'.

Stando alle fonti scritte, dunque, Matthew Paris sarebbe stato un artefice versato in pittura, in scultura e in oreficeria.

Secondo la Lewis, la testimonianza di Walsingham non è attendibile perché tardiva. Tuttavia, è necessario rilevare che si tratta delle parole di un cronista vissuto nella stessa abbazia, nel secolo immediatamente successivo: una fonte vicina e ben più informata rispetto a Matthew Paris di quanto non lo sia la moderna critica, che di Sant'Albano conosce solo quanto otto secoli di storia hanno fortuitamente preservato.

Propongo, quindi, di mantenere aperta la questione delle effettive competenze di Matthew, cercando di precisarle solo dopo l'analisi di alcuni passi, tenendo presente che, per ovvie ragioni storiche, la portata di qualunque conclusione è necessariamente inficiata dall'impossibilità di ricostruire con certezza un *corpus* di opere³⁹.

Non credo che abbia senso ipotizzare una totale mancanza di accuratezza nelle informazioni di Walsingham solo perché le sue parole mancano

³⁸ LEHMANN-BROCKHAUS, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England*, I, p. 91: nei *Miracula alia s. Iohannis Eboracensis*, composti attorno al 1150, si legge: «Artifices qui praeerant operi, non tantum quantum oportet circumspicere; non tam prudentes quam in arte sua subtiles; magis invigilabant decori, quam fortitudini; magis delectationi, quam commodo stabilitatis. Qui cum columnas quatuor erigerent cardinales, velut totius supercollocandae molis fulcimina; eas subtiliter, quamvis non firmiter, inserebant operi antiquo, eorum more qui pannum novum assumpti inveterato [...] paratum es[t] ad ruinam illud aedificium» («Gli artefici preposti all'opera non si rivelarono cauti quanto sarebbe stato necessario, né mostrarono un'attenzione pari alla sottigliezza della loro arte; si curavano più dell'aspetto decorativo che della solidità, più della piacevolezza che della stabilità dell'assetto. Questi, nell'erigere le quattro colonne portanti, che dovevano servire a supporto a tutta la mole che sarebbe stata collocata sopra, le fecero più eleganti che salde e le inserirono nell'opera più antica, come quelli che aggiungono una pezza nuova ad un vestito vecchio; [...] quell'edificio era destinato a crollare»).

³⁹ Ben lungi dal «pervert our conception of the course of events in the development of thirteenth century art in England [...] by creat[ing] an *oeuvre* for Matthew Paris, in keeping with the grand dimensions of Walsingham's posthumous testimony», come in HENDERSON, *Studies in English manuscript illumination*, p. 75.

di originalità. Nel passo che precede immediatamente la citata descrizione delle sue capacità artistiche, Walsingham offre quello che a me sembra, in realtà, il ritratto più bello e più fedele della personalità di Matthew:

Eodem quoque tempore floruit et obiit Dominus Matthaeus Parisiensis, monachus Ecclesiae Beati Albani, vir quidem eloquens et famosus, innumeris virtutibus plenus, historiographus ac chronographus magnificus, dictator egregius, corde frequenter revolvens – “Otiositas inimica est animae”. Quem quidem, ubi numquam fecerat praesentia cognitum, partibus remotis fama reddiderat divulgata commendatum. Hic vero, a multis retroactis temporibus usque ad finem vitae suae Chronica diligenter colligens, gesta magnatum, tam saecularium tam ecclesiasticorum, necnon casus et eventus, varios et mirabiles, in scriptis plenarie redegit, mirabilemque ad posterum notitiam praeteritorum reliquit certificationem⁴⁰.

In particolare, quel «corde frequenter revolvens» mi sembra una spia interessante del fatto che Thomas abbia cercato una spiegazione psicologica ed etica all’approccio evidentemente peculiare che Matthew doveva avere rispetto alla vita; e quell’«otiositas inimica est animae» ricorda che, d’altra parte, la regola della vita del monaco era il monito di san Benedetto⁴¹.

Mi sembra quindi molto chiaro che l’ecllettismo di Matthew fosse rilevato anche agli inizi del XV secolo, quando ancora era ben più naturale un atteggiamento di ‘variegata’ apertura nei confronti degli ambiti più disparati.

A questo punto cercherò di offrire un’analisi dei numerosi passi che Matthew dedica ai tesori dell’abbazia, senza limitarmi ad un mero elenco, nel tentativo di mostrare la prospettiva attenta e vivace di questo storico, che nasce già artista.

⁴⁰ GA, I, pp. 394-395 («In quello stesso periodo di tempo visse e morì fratello Matthew Paris, monaco dell’abbazia di Sant’Albano, uomo eloquente e d’indubbia fama, pieno di virtù innumerevoli, storiografo e cronografo eccezionale, ottimo scrittore, che spesso ripeteva in cuor suo il motto: “l’ozio è nemico dell’anima”. La sua fama si era sparsa ovunque, e lo aveva reso noto fin nei luoghi più lontani, dove non lo avevano mai conosciuto di persona. Egli, redigendo diligentemente le sue *Cronache*, che partono da tempi molto antichi e arrivano fino alla sua morte, riportò dettagliatamente nei suoi scritti le gesta di persone di spicco, tanto laici quanto appartenenti al clero, e anche episodi ed eventi vari e mirabili; e in questo modo lasciò ai posteri una straordinaria testimonianza su fatti e personaggi del passato»); segue il passo citato *supra*, nota 30.

⁴¹ «Otiositas inimica est animae» è una citazione consapevole dalla *Regola*, più precisamente dall’inizio del capitolo 48.

3. *I Gesta Abbatum come fonte*

Il primo espresso riferimento agli *ornamenta*, come si è visto, appare già dal prologo, e non in forma generica, ma con una specifica e puntuale menzione dei *sacra vasa*, elencati assieme ai privilegi abbaziali e ai possedimenti di Sant'Albano, e tuttavia distinti in modo esplicito da questi, con un certo incipitale rilievo⁴².

Sarebbe bello cominciare da qui l'analisi dello sguardo critico, se così si può dire, del nostro monaco, da questo accenno alla suppellettile liturgica che rifulge in mezzo alle terre e ai documenti ufficiali. Un approccio rigoroso alla scrittura di questa cronaca, però, impone prudenza. È noto, infatti, che Matthew Paris, per la prima parte dei *Gesta*, si servì di un documento, scritto da un certo «Bartholomeus clericus» sotto probabile dettatura di «Adam cellarius», e che, ad un certo punto della narrazione, sono subentrate ulteriori interpolazioni, da un «alio rotulo» non identificato⁴³. E se il mio approccio si limita principalmente ad un commento dei passi sicuramente attribuibili al calamo di Matthew, e cioè al periodo compreso fra il 1166 e il 1263, si può comunque affermare che la stesura di queste cronache è piuttosto uniforme, che vi si riconosce una certa continuità stilistica e che la 'voce' di Matthew è perfettamente riconoscibile nel corso della narrazione e fin dal suo inizio: tipico del suo stile è l'uso del discorso diretto, di una forte caratterizzazione dei personaggi, fino al limite del grottesco, di frasi o espressioni epitetiche ricorrenti, di frequenti citazioni classiche⁴⁴. Per questa ragione, pur limitandomi principalmente all'analisi dell'ultima parte – le descrizioni di opere d'arte sono, infatti, molto più numerose di quelle che mi limito a citare qui – considero l'intero testo dei *Gesta* una rielaborazione unitaria di Matthew e una fonte ricchissima di informazioni su di lui.

Comincerò, quindi, dalla prima sicura menzione di un'opera d'arte offerta da Matthew Paris, ovvero il completamento dei lavori del reliquiario del santo fondatore, diretti da Simon, abate dal 1166 al 1183⁴⁵.

⁴² Cfr. il passo citato *supra*, p. 6.

⁴³ *GA*, I, pp. XIV-XVIII.

⁴⁴ Sullo stile di Matthew Paris, esemplificato a partire dai *CM*, ma qui altrettanto riconoscibile, si veda VAUGHAN, *Matthew Paris*, pp. 125-181.

⁴⁵ Per una possibile ricostruzione del monumento si veda C.C. OMAN, *The shrine of St. Alban: two illustrations*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 62, 1933, pp. 237-239, 241 e ora, soprattutto, M. BIDDLE, *Remembering St. Alban. The site of the shrine and the discovery*

Iste pia memoriae Abbas Simon ex eo tempore coepit provide ac sapienter thesaurum non modicum auri et argenti, et gemmarum pretiosarum, diligentissime coadunare, et thecam exteriorem, quam nos feretrum appellamus (qua ipso tempore nullam vidimus nobiliorem), coepit per manum praecellentissimi artificis, Magistri Johannis, aurifabri, fabricari; et tam laboriosum, sumptuosum, et artificiosum opus infra paucos annos feliciter consummavit; et loco suo eminentiori, scilicet, supra majus altare, contra frontem celebrantis collocavit, ut in facie et in corde habeat quilibet celebrans Missam super idem altare Martyribus memoriam: idcirco in objectu visus celebrantis, Martyrius ejusdem, scilicet, decollatio, figuratum. In circuitu autem feretri, videlicet, duobus lateribus, fecit vitae Beati Martyris seriem, quae fuit arrha et praeparatio passionis suae, eminentibus imaginibus de argento et auro, opere propulsato (quod vulgariter levatura dicitur) evidentiter effigiari. In capite vero quod respicit Orientem, imaginem Crucifixi, cum Mariae et Johannis iconibus, cum diversarum gemmarum ordine decentissimo, veneranter collocavit. In fronte vero Occidentem respiciente, imaginem Beatae Virginis, puerum suum tenentis in gremio, eminenti opere inter gemmas et pretiosa monilia aurea, in throno sedentem incathedravit. Et sic ordine martyrum in tecto utrobique disposito, theca in crispam et artificiosam cristam consurgit; in quatuor angulis, turribus fenestratis, tholis crystallinis cum suis mirabilibus, quadratur venusta. In ipsa igitur, quae mirae magnitudinis est, ipsius Martyris theca (quae quasi ejus conclave est, et in qua ipsius secreta ossa recondi dinoscuntur) ab Abbate Gaufrido fabricata, convenienter reconditur⁴⁶.

of the twelfth-century Purbeck marble stone, in Alban and St. Albans. Roman and Medieval architecture, art and archaeology, ed. by M. Henig, P. Lindley, Leeds 2001, pp. 124-161.

⁴⁶ GA, I, p. 189 («A partire da quel tempo, l'abate Simone, di venerata memoria, cominciò a mettere insieme con intelligenza e accortezza una quantità non piccola d'oro e d'argento e di pietre preziose, e avviò la fabbricazione della teca esterna, che noi chiamiamo feretro [non ne abbiamo vista una più bella a quei tempi], per mano di maestro Giovanni, orafo eccellente; e nel giro di pochi anni portò felicemente a termine un'opera impegnativa, sontuosa e elaborata; e la collocò al posto più in vista, ad essa appropriato, vale a dire sopra l'altar maggiore, di fronte al celebrante, affinché chiunque offici la messa abbia davanti agli occhi e nel cuore, sopra lo stesso altare, il ricordo dei martiri: perciò, dinanzi agli occhi del celebrante, si trova raffigurato il martirio di sant'Albano, cioè la sua decapitazione. Attorno al reliquiario, cioè sui due lati, fece effigiare, in modo che fosse ben visibile, il ciclo della vita del santo martire, che fu preparazione e pegno della sua passione, con immagini d'oro e d'argento in rilievo, con una tecnica a sbalzo detta volgarmente *levatura*. Sul lato che guarda a est, collocò devotamente l'immagine del Crocifisso, con le figure di Maria e di Giovanni, con sapientissima disposizione di gemme diverse. Sul lato rivolto a ovest, pose l'immagine della santa Vergine seduta in trono con il Bimbo in grembo, sempre a rilievo, fra gemme e preziosi gioielli dorati. E così disponendosi la serie dei martiri su entrambi i lati della sommità, la teca s'innalza in un coronamento pieno di volute e di decorazioni elaborate; la sua struttura rettangolare è resa elegante, nei quattro angoli, da torri fenestrate, ciascuna con meravigliose cupolette di cristallo.

Questo brano è particolarmente significativo, non solo per l'estremo interesse della dettagliata descrizione del reliquiario – di cui altrimenti non sapremmo quasi nulla, perché è andato completamente distrutto – ma perché presenta in modo esteso alcune delle caratteristiche ricorrenti nelle descrizioni di Matthew.

3.1. *La committenza: «Iste piaie memoriae Abbas Simon»*

Caratteristica primaria è, di solito, la menzione del committente, ruolo ricoperto quasi senza eccezioni dall'abate in carica. Oltre a Simon⁴⁷, Matthew ricorda anche Warin⁴⁸, John⁴⁹, William⁵⁰ e John II⁵¹. È interessante notare che l'abate è considerato alla stregua di un vero e proprio amministratore, e che la considerazione di cui gode dipende spesso proprio dalla sua gestione dei beni che gli sono stati affidati, dai debiti che lascia e dalle migliorie apportate durante la sua carica. Le ricchezze di Sant'Albano sono sacre e intoccabili.

A questo proposito, mi sembra significativo un passo riguardante Leofric, decimo abate, «piissimus, et super afflictos pia gestans viscera»⁵², del quale si racconta che, «quia sponte sua vasa argentea, suae, videlicet, mensae deputata, in usus pauperum erogaverat, concessa fuerunt eidem, ad eosdem usus, etiam vasa ecclesiae consecrata postulanti»⁵³. Di fronte a questa manifestazione di carità, il monaco cronista sospende il giudizio: «si tamen Abbas memoratus hoc faciendo bene egerit, novit Ille qui nihil ignorat»⁵⁴.

All'interno di questo reliquiario, dunque, che è di dimensioni eccezionali, è stata convenientemente riposta la teca del martire stesso [che è come il suo luogo di riposo e nella quale si capisce che sono celate al chiuso le sue ossa], commissionata dall'abate Goffredo». A proposito dell'uso di sfere di cristallo o di vetro, usate come decorazione dei reliquiari, si veda C. O' CONOR, *Bibliotheca ms. Stowensis. A descriptive catalogue of the manuscripts in the Stowe Library*, 2 voll., Buckingham 1818-1819, I, 1818, pp. 20-24.

⁴⁷ GA, I, pp. 184, 189-192.

⁴⁸ *Ibid.*, I, pp. 214-215.

⁴⁹ *Ibid.*, I, pp. 232-234.

⁵⁰ *Ibid.*, I, pp. 279-287, 294.

⁵¹ *Ibid.*, I, pp. 313-314.

⁵² *Ibid.*, I, p. 29 («uomo pietosissimo, che si struggeva per i miseri»).

⁵³ *Ibid.* («poiché di sua spontanea volontà aveva dato in uso ai poveri i suoi vasi d'argento – quelli, cioè, destinati alla sua mensa – su sua richiesta gli furono concessi per lo stesso uso anche i calici consacrati all'uso liturgico»).

⁵⁴ *Ibid.*, I, p. 30 («se tuttavia l'abate ricordato abbia fatto bene a far ciò che fece, lo sa Colui che nulla ignora»).

Tuttavia, poche righe dopo, mette in scena il famoso dialogo evangelico (Gv, XII, 4-8) fra Giuda e Cristo a proposito del vaso di alabastro offerto dalla Maddalena: «Ut quid perditio haec? Potuit unguentum hoc venundari multo, et dari pauperibus», incalza Giuda, portatore della stessa posizione dell'abate Leofric; non tarda a farsi sentire la durissima risposta di Gesù: «Pauperes vobiscum semper habebitis, me autem non». E, con precisione dottrinale, il monaco conclude così: «per quod videtur, quod quae sunt addicta divino honori, vel usibus communibus, et etiam in usus pauperum, distrahenda. Sic enim videtur fieri de sacro non sacrum»⁵⁵.

Il brano è tanto più significativo in quanto mette addirittura in questione l'autorità dell'abate, che peraltro aveva agito per fini caritativi. Sarebbe troppo facile accusare il nostro zelantissimo cronista di malafede, e credo che sarebbe anche storicamente scorretto: tuttavia, mi sembra che da questo esempio emerga con piena evidenza l'importanza che le ricchezze, soprattutto se impiegate in un contesto sacro, rivestivano nell'immaginario dei custodi della memoria dell'abbazia.

3.2. *Il materiale: «thesaurum non modicum auri et argenti, et gemmarum pretiosarum»*

Il secondo aspetto su cui Matthew si sofferma costantemente è il materiale di cui questi oggetti sono fatti, e una decisa preminenza è data alle descrizioni di opere di oreficeria o di paramenti preziosi. Oltre all'accurata narrazione delle varie fasi del reliquiario di sant'Albano, cominciata già attorno al 1119 per volontà di Gaufredus, sono infatti nominati anche «unum calicem aureum magnum [...] ex auro primo et purissimo [...] gemmis pretiosis redimitum», «unum vasculum [...] ex auro obryzo et fulvo [...] in ipso gemmis impretiabilibus diversi generis», «unum calicem aureum parvum», «duos alios calices argenteos», «unam nobilem crucem laminis aureis coopertam, in cujus medio monile aureum venuste collocatur», «unum vas mirificum»⁵⁶.

⁵⁵ *Ibid.* («da cui risulta evidente che le cose preposte al servizio divino debbono essere sottratte all'uso comune e non devono nemmeno essere date in uso ai poveri: facendo così sembra che si sconsi il sacro»).

⁵⁶ *Ibid.*, I, pp. 190-191 («un grande calice d'oro di prima qualità e purissimo [...], rivestito di pietre preziose», «una pisside, di oro puro e splendente [con] gemme inestimabili di

Vengono ovviamente citati anche i libri preziosi, di cui sembra che l'abate Simon fosse un estimatore: «non desiit libros optimos, et volumina authentica et glossata, tam Novi quam Veteris Testamenti, quibus non vidimus nobiliora, scribere, et ad unguem irreprehensibiliter praeparare. Quorum numerum longum foret explicare»⁵⁷, ed altri «libri nobiles et perutiles [...] praecipue Historia Scholastica cum Allegoriis, liber elegantissimus»⁵⁸.

Tra i paramenti sacri⁵⁹ («unam capam choralem de rubeo examito, bene aurifregiatam, et unam cappam argenteam deauratam, pretiosam valde tam opere quam materia»)⁶⁰ la menzione d'onore va ad «unam casulam pretiosissimam purpurei coloris, avibus sese a tergo intuentibus picturatam. Quae etsi colore et substantia sit laudabilis, in eo tamen laudabilior et pretiosior est, quod conserta innumerabili margaritarum, sive perlarum, ordinata positione, oculos intuentium et mentes meditantium invitat ad stuporem»⁶¹.

Numerosi sono anche gli accenni ad opere dipinte, affrescate, scolpite o intagliate: «facta est magna tabula, cujus pars est de metallo, pars

diversi generi», «un piccolo calice d'oro», «altri due calici d'argento», «una bella croce coperta di lamine d'oro, al centro della quale è elegantemente collocato un monile d'oro», «uno splendido recipiente [...]»). Quest'ultimo, peraltro, aveva la forma di un reliquiario, *GA*, I, p. 191: «per modum scrinii compositum (cujus arcam schema quadrat venustissimum; culmen vero per modum feretri surgendo coartatur, et undique circulis elevatis orbiculatur, in quibus historia Dominicae Passionis imaginibus fusilibus figuratur, et per totum laminis ductilibus solidae spissitudinis, ita, scilicet, quod basibus vel sustentaculis ligneis non indiget)»; («costruito come uno scrigno [la struttura del quale completa meravigliosamente l'arca; il suo coperchio, infatti, si restringe verso l'alto come in un sarcofago, ed è circondato tutto attorno, in alto, da tondi nei quali è raffigurata, con immagini realizzate a fusione, la storia della Passione del Signore, ed è completamente coperto di lamine malleabili di notevole spessore, sì che non ha bisogno di basi o sostegni lignei]»). Per la citazione completa del passo sul *vasculum* di Baldewinus cfr. *infra*, nota 78.

⁵⁷ *Ibid.*, I, p. 184 («non tralasciò di far scrivere e far allestire, curandoli in modo perfetto fin nei minimi particolari, bellissimi libri, e volumi autentici e glossati, tanto del Nuovo quanto del Vecchio Testamento, dei quali non ne abbiamo visti di più belli. Sarebbe lungo dar conto di ciascuno di essi»); e si veda anche p. 192.

⁵⁸ *Ibid.*, I, pp. 233-234 («libri meravigliosi e utili, in particolar modo l'*Historia Scholastica* con le allegorie, manoscritto di eccezionale eleganza»).

⁵⁹ *Ibid.*, I, pp. 192, 284-285.

⁶⁰ *Ibid.*, I, p. 313 («una cappa corale di sciamito rosso, con bei fregi in oro, e una cappa d'argento dorato, molto preziosa tanto per la fattura quanto per il materiale»).

⁶¹ *Ibid.*, I, pp. 214-215 («una casula preziosissima color porpora, decorata con uccelli che si voltano a guardarsi. Ed essa, per quanto sia pregevole per il colore e il materiale, risulta ancor più pregevole e preziosa per il fatto che, intessuta di innumerevoli *margaritae*, ovvero perle, disposte in ordine regolare suscita meraviglia agli occhi che osservano e alle menti che meditano»).

de ligno»⁶², «tabula picta ante altare Beatae Virginis [...] omnes quoque tabulae ante altaria nostra ecclesiae, Beati Johannis, Beati Stephani, Beati Amphibali»⁶³, «Aulam novam [...] fecit [...] pingi et deliciose redimiri», «pulpitum in medio ecclesiae, cum magna cruce sua, Maria quoque, et Johanne, et aliis caelaturis et decentibus structuris»⁶⁴, «altare decentissim[um] ibidem construct[um], cum tabula et superaltari pretiose pictis»⁶⁵, «sculpsit [...] Mariolam»⁶⁶, «quasdam structuras nobilissimas circa majus altare construxit, cum quadam trabe, historiam Sancti Albani repraesentante, quae totam illam artificiosam machinam supereminet»⁶⁷, «in [...] trabe, series duodecim Patriarcharum et duodecim Apostolorum, et in medio, Majestas, cum Ecclesia et Synagoga, figuratur»⁶⁸.

3.3. *L'artefice: «per manum praecellentissimi artificis, Magistri Johannis, aurifabri»*

Matthew Paris si dimostra molto attento a ricordare i nomi degli ar-

⁶² *Ibid.*, I, p. 232 («fu fatta una grande tavola, una parte della quale è di metallo e una di legno»).

⁶³ *Ibid.*, I, p. 233 («una tavola dipinta davanti all'altare della santa Vergine [...] e anche tutti gli altri posti davanti agli altari della nostra chiesa, di san Giovanni, di santo Stefano, di sant'Anfibalo»); l'elenco continua ancora a lungo.

⁶⁴ *Ibid.*, I, p. 281 («fece dipingere e decorare stupendamente una nuova sala», «un pulpito in mezzo alla chiesa, con la sua grande croce, e anche Maria e Giovanni e altre figure e belle strutture»).

⁶⁵ *Ibid.*, I, p. 282 («un altare meraviglioso costruito nello stesso luogo, con tavola e *superaltare* preziosamente dipinti»). Il termine *superaltare* risulta problematico e difficilmente traducibile, valendo, in generale, sia per ciborio che per altare portatile. Secondo Hudson Turner, tuttavia, il termine «occasionally served to designate objects of sacred use, perfectly distinct from the portable altars»; e così può essere in questo passo dei *Gesta*, diversamente da quanto pensava William Wats, primo curatore di un'edizione seicentesca di queste cronache (cfr. pp. 5-6, nota 19), secondo il quale si trattava di «portable altars of consecrated stone, marked with a cross, such as were used by the priests in the visitation of the sick, and commonly called, before the Reformation, "howselling altars"»; T. HUDSON TURNER, *Notice of ancient ornaments and appliances of sacred use. The super-altar, altare viaticum, itinerarium, portatile, gestatorium, levaticum, paratum or tabula itinera-ria*, «The Archaeological Journal», 4, 1847, pp. 239-251: 246-248. Nella storia dell'abbazia, I.C. BUCKLER, C.A. BUCKLER, *A history of the architecture of the abbey church of St. Alban, with especial reference to the Norman structure*, London 1847, p. 48 citano il passo e lo traducono mantenendo la forma latina *superaltare*.

⁶⁶ *Ibid.*, I, p. 286 («scolpì una piccola immagine di Maria»).

⁶⁷ *Ibid.*, I, p. 283 («costruì certe strutture meravigliose attorno all'altar maggiore, con un tramezzo, che rappresentava la storia di sant'Albano, che sovrasta tutto quel complesso congegno»).

⁶⁸ *Ibid.*, I, p. 287 («sul [...] tramezzo è raffigurata la serie dei dodici patriarchi e dei dodici apostoli e al centro la Maestà, con la Chiesa e la Sinagoga»).

tefici giani o dei confratelli, autori delle opere che descrive, e a tributare loro il giusto onore. Troviamo, quindi, un «Magister Baldewynus, aurifaber praelectus»⁶⁹, le opere «fratris Willelmi manu [...] manu quoque fratris Ricardi»⁷⁰, suo nipote, poi «Gilbertum de Eversolt»⁷¹ e «Dominum Matthaeum de Cantebrugge»⁷², responsabili dei lavori di restauro della chiesa, più che artisti veri e propri, e soprattutto l'esimio, già ricordato Walter de Colchester, «pictor et sculptor incomparabilis»⁷³, «studiosissim[us]»⁷⁴, ricordato per «artificiose labore et diligentia»⁷⁵, di cui, come abbiamo visto, si dice anche che «in artificiiis quamplurimis comparem non meminimus praevidisse, vel aliquem credimus affuturum»⁷⁶.

Il senso di questo interesse è espresso apertamente da Matthew alla fine di un passo in cui descrive una serie di dipinti eseguiti da alcuni dei monaci dell'abbazia: «Haec idcirco scripturae immortali, ac memoriae, duximus commendanda, ut penes nos, haud ingratos, eorum vigeat cum benedictionibus recordatio, qui studioso labore suo opera ecclesiae nostrae adornativa post se reliquerunt»⁷⁷.

È senz'altro vero che l'importanza di questi artisti è legata indissolubilmente alla gloria e allo splendore della chiesa abbaziale, di cui sono stati artefici; tuttavia qui Matthew non si limita a mettere in rilievo la potenza e la ricchezza di Sant'Albano ma, grazie a quel commovente «studiosum laborem», dona a questi uomini il privilegio del ricordo nei secoli.

In un altro passaggio, riferendosi al già citato «vasculum» di Baldewynus, arriva addirittura ad affermare, con citazione classica, che «materiam superabat opus»⁷⁸. Il verso proviene dall'inizio del secondo libro delle *Metamorfo-*

⁶⁹ *Ibid.*, I, p. 190.

⁷⁰ *Ibid.*, I, p. 233. Negli annali riguardanti John II è menzionato un «Ricard[us] monach[us] nost[er] artif[ex] optim[us]» che potrebbe forse essere lo stesso; I, p. 314.

⁷¹ *Ibid.*, I, p. 219.

⁷² *Ibid.*, I, p. 285.

⁷³ *Ibid.*, I, p. 281.

⁷⁴ *Ibid.*, I, p. 286.

⁷⁵ *Ibid.*, I, p. 233.

⁷⁶ *Ibid.*, I, p. 280. Per la traduzione e la discussione del passo cfr. *supra*, pp. 10-11 e nota 34.

⁷⁷ *Ibid.*, I, p. 233 («Abbiamo scelto di consegnare alla memoria immortale della scrittura queste cose, affinché resti vivo in noi – che in questo modo non ci mostriamo ingrati – il ricordo, accompagnato da benedizioni, di coloro che hanno lasciato dietro di sé, col loro assiduo impegno, le opere che ornano la nostra chiesa»).

⁷⁸ *Ibid.*, I, p. 190: «Fecit praeterea per manum ejusdem Baldewyni unum vasculum speciali admiratione dignum, ex auro obryzo et fulvo, adaptatis et decenter collocatis in ipso

si di Ovidio, che si apre con la sfolgorante descrizione della reggia del Sole.

Regia Solis erat sublimibus alta columnis
clara micante auro flammasque imitante pyropo
cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat
argenti bifores radiabant lumine valvae.
Materiam superabat opus; nam Mulciber illic
aequora caelarat medias cingentia terras
terrarumque orbem caelumque, quod inminet orbi⁷⁹.

Citazione suggestiva, questa, che da un lato richiama a chi ne abbia memoria l'eco di mitici scintillii classici e dall'altro suggerisce un implicito accostamento fra la figura del modesto «aurifaber» dell'abbazia e quella del fabbro per eccellenza, il divino Vulcano. Matthew Paris aveva una discreta conoscenza dei classici e una predilezione per Ovidio, di cui spesso riporta dei versi, che sapeva a memoria⁸⁰. Tuttavia, il ricorso al «materiam superabat opus» rappresenta un caso particolare, perché già dall'alto Medioevo l'espressione si era cristallizzata come formula proverbiale, con una forte dimensione topica.

La fortuna di questa citazione è stata delineata da Peter Cornelius Claus-

gemmis impretriabilibus diversi generis, in quo etiam "Materiam superabat opus" ad reponendam Eucharistiam, supra majus altare Martyris suspendendum» («Fece fare, inoltre, per mano dello stesso Baldewynus un recipiente per deporvi l'ostia consacrata, da sospendere al di sopra dell'altare maggiore del martire, degno di speciale ammirazione, di oro puro e splendente, in cui erano state meravigliosamente disposte e collocate gemme inestimabili di diversi generi, in cui peraltro "il lavoro aveva più pregio del metallo"»). Citato anche *supra*, p. 17 e nota 56.

⁷⁹ *Ov. met.* 2, 1-7 («Alta su eccelse colonne si levava la reggia del Sole, /fulgida d'oro splendente e di piropo simile a fiamma: /lucido avorio vestiva il fastigio del tetto, /raggiavano luce d'argento le porte a doppio battente. /E il lavoro aveva più pregio del metallo: il famoso Mulcibero /vi aveva sbalzato l'oceano che cinge le terre centrali, /il globo terrestre e sul globo altissimo il cielo»). Si riporta qui la traduzione di L. Koch, dall'edizione delle *Metamorfosi* di Ovidio a cura di A. Barchiesi, Milano 2005, p. 67.

⁸⁰ Come ho avuto modo di riscontrare durante le ricerche per la mia tesi di laurea triennale, in parte dedicata alla conoscenza dei classici da parte di Matthew Paris («*Quo teneam nodo mutantem Prothea vultus?*»). *Matthew Paris e la cultura della varietas*, Università di Pisa, a.a. 2007-2008, relatori F. Bellandi, G. Ranucci), egli conosce e cita spesso Orazio, Giovenale, Lucano, Claudiano, Virgilio, i *Disticha Catonis*, Publilio Siro, Seneca, Terenzio, Stazio, Persio e numerose sentenze proverbiali. Le citazioni da Ovidio, tuttavia, nei soli *Chronica majora* ricorrono circa una quarantina di volte e sono in assoluto le più numerose. Dal poeta di Sulmona Matthew cita molto a memoria e, a volte, anche liberamente riadattando i versi al contesto d'impiego. Si veda, ad esempio, l'inizio della sua narrazione dei *Chronica*, nell'anno 1236, *CM*, III, p. 237, che Matthew inaugura con una citazione (*rem.* 397-398) abilmente riadattata, anche dal punto di vista metrico.

sen in un saggio del 1996, che prende in esame alcune occorrenze nelle cronache medievali, cercando di restituire alla formula il suo significato più appropriato a seconda del contesto⁸¹. Secondo Claussen, infatti, seguendo l'utilizzo di questa formula o di espressioni molto simili è possibile leggere in trasparenza la trasformazione dell'estetica soggiacente, poiché il ricorso alla citazione getta luce sul rapporto fra due categorie fondamentali dell'arte: l'*opus*, ovvero la lavorazione, e il materiale.

La prima, fondamentale notazione riguarda il fatto che i criteri di stima di un'opera, a differenza di quanto comincia ad essere più frequente nel Rinascimento, non dipendono dalle capacità dell'artista, ma dal valore del materiale di cui l'oggetto è fatto. Anche per questa ragione, in epoca medievale gli orafi hanno sempre goduto, come è noto, di una reputazione migliore di tutti gli altri *artifices*. La citazione ovidiana, per come noi la leggiamo, pone l'accento, invece, sulla maestria esecutiva. Tuttavia, secondo Claussen, questo cambiamento di visione non dovrebbe essere interpretato come una semplice esaltazione della figura dell'artista, come l'inizio di quel percorso che porterà a valorizzare l'ingegno personale, concetto più tipico dei secoli XV-XVI, ma, piuttosto, come un rilievo critico da leggersi sempre nel quadro del rapporto *opus-materia*. Si finisce, ad esempio, per esaltare l'*opus* quando la *materia* non è più così preziosa, quando, in mancanza di un valore certo come quello intrinseco dell'oro o delle gemme, l'unico modo per rendere giustizia all'opera d'arte è esaltarne il lato più sfuggente, ovvero l'intervento dell'uomo. La citazione ovidiana, di fatto, comincia a scomparire proprio alla fine del XIII secolo, quando, paradossalmente, sembrerebbe cominciare la fase di supremazia definitiva dell'*opus*. La ragione dipende proprio dal fatto che nella formula di Ovidio si era cristallizzata nel tempo l'indissolubile fusione di due concetti; con il Rinascimento, la mano dell'artista si svincola finalmente dal dato materiale e Ovidio viene abbandonato.

A mio parere, tuttavia, la lettura di Claussen potrebbe presentare qualche rischio esegetico, poiché lo stesso verso può assumere nel tempo sfumature lievemente diverse, a seconda del grado di consapevolezza, abitudine o spirito di innovazione dell'autore. Per questa ragione, pur condividendo

⁸¹ Si veda P.C. CLAUSSEN, *Materia und opus. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage*, in *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, hrsg. von V. von Flemming, S. Schütze, Mainz am Rhein 1996, pp. 40-49.

L'assunto generale proposto dallo studioso, ritengo difficile accettare tutte le sue conclusioni. Claussen cita anche il caso di Matthew, che, in un passo dei *Chronica majora*, riferendo della disastrosa situazione finanziaria di re Enrico III, costretto a fondere parte delle suppellettili preziose e dei lavori di oreficeria del tesoro, commenta:

provisum est, ut vasa et utensilia et jocalia thesauri sui regii pro pondere venderentur, non habito respectu ad aurum, quo fulgebant argentea, vel ad opus artificiosum et laboriosum, et licet "materiam superaret opus", ut saltem sic denarii acquirerentur⁸².

Secondo Claussen, la citazione è qui utilizzata dal cronista con una sfumatura ironica; il re era interessato alla mera equivalenza monetaria dell'oro fuso: e dire che la lavorazione era persino superiore al materiale! Accettare questa interpretazione significa ritenere Matthew particolarmente consapevole del valore puramente convenzionale dell'espressione e fargli dunque sminuire l'*opus* a favore della *materia*, secondo la prospettiva che invece sembra del sovrano. Tuttavia, come ho cercato di sottolineare, Matthew mostra di valutare grandemente il lavoro artistico, come dimostra ad esempio l'altra occorrenza della citazione ovidiana⁸³, non interpretabile in chiave ironica, nonché l'effettiva consapevolezza dell'importanza dell'artista nella sua individualità, testimoniata dai molti esempi proposti in queste pagine.

E tuttavia, nonostante l'evidente dimensione topica di una citazione come questa, è altrettanto evidente che Matthew non risparmiava le critiche, se necessario: «vir quidem fallax et falsidicus, sed artifex praelectus»⁸⁴ dice di Hugo di Goldclif, architetto della chiesa di Sant'Albano. Come mostra Xenia Muratova, in un articolo che prende il titolo proprio da questa citazione,

⁸² *CM*, V, 1880, p. 22 («Si provvide a che i vasi, gli utensili e i gioielli del suo tesoro regio fossero venduti a peso, senza tener in alcun conto l'oro, che faceva riflettere gli oggetti d'argento, né la raffinata e complessa fattura – e dire che "la lavorazione superava la materia" – purché in questo modo ci si procurasse del denaro»).

⁸³ *Ibid.*, IV, p. 157: «Eodem anno, dominus rex Henricus III. unum feretrum ex auro purissimo et gemmis preciosis fecit ab electis aurifabris apud Londoniam, ut in ipso reliquiae beati Aedwardi reponerentur [...] fabricari. In qua fabrica, licet materia fuisset preciosissima, tamen secundum illum poeticum: "Materiam superabat opus"» («In quell'anno [1241], il re Enrico III fece fabbricare presso Londra un reliquiario di oro purissimo e gemme preziose da orafi eccellenti, per riporvi le reliquie di sant'Edoardo [il Confessore] [...]. E in quell'opera, sebbene la materia fosse preziosissima, tuttavia, secondo il famoso detto poetico: "Il lavoro aveva più pregio del metallo"»).

⁸⁴ *GA*, I, p. 218.

il monaco sembra qui «avoir transgressé les clichés traditionnels» che riguardano l'artista medievale, mostrando la «dichotomie entre éthique de l'art et éthique de l'artiste»⁸⁵, rompendo dunque con quella tradizione consolidata che vedeva l'artista come «celui qui avait hérité la sagesse de Dieu, qui participe, par ses oeuvres, de la sagesse et de la prudence divines», come già affermava il monaco Teofilo⁸⁶. Hugo viene criticato non solo per la mancata consegna del lavoro nei tempi previsti e la cattiva gestione delle spese⁸⁷, ma anche per l'eccesso di ornamenti profusi nella sua opera – «impertinentibus additis caelaturis, nugatoriis, et supra modum sumptuosis»⁸⁸ –, un atteggiamento negativo che la Muratova ascrive al gusto conservatore di Matthew. La critica deriverebbe da una profonda distanza culturale fra i due artisti. Hugo, laico, pronto ad apportare innovazioni stravaganti ed eccessivamente 'mondane', non verrebbe compreso: la studiosa riscontra nel severo giudizio di Matthew un conflitto sociale tipico del suo tempo.

La circonspection et la méfiance habituelles devant le fourberies 'diaboliques' du milieu étranger se heurtent, dans le jugement de Matthieu, à la conscience professionnelle de l'artiste. Sa remarque nous offre donc une rare témoignage d'une sorte de redoublement de la conscience corporative⁸⁹.

Lo spunto è suggestivo ma, data la scarsità di occorrenze comparabili, ritengo che sia difficile generalizzare, come propone la studiosa. In nessun altro passo delle cronache Matthew sembra scagliarsi, per 'odio di categoria', contro gli artigiani laici. Il passo sembra più che altro la testimonianza di una critica individuale, scaturita più che altro da una prassi di lavoro non condivisa dal cronista.

3.4. La collocazione: «*supra majus altare, contra frontem celebrantis collocavit*»

La specifica menzione del luogo in cui è possibile vedere le opere è di fondamentale importanza. Matthew è sempre molto preciso a proposito

⁸⁵ MURATOVA, «*Vir quidem fallax et falsidicus*», p. 54.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁷ GA, I, p. 218.

⁸⁸ *Ibid.*, I, p. 218 («con l'aggiunta di elementi di copertura fuori luogo, futili e quantomai costosi»).

⁸⁹ MURATOVA, «*Vir quidem fallax et falsidicus*», p. 70.

della collocazione degli oggetti e ai loro spostamenti⁹⁰. Non si tratta, infatti, di un elemento meramente descrittivo, bensì di un'informazione cruciale. «Supra majus altare Martyris»⁹¹, «in capsida Martyris [...] tanquam specialem thesaurum»⁹², «ante altare Beatae Virginis, cum superaltari caelato et cruce superposita, et pictura desuper»⁹³, «in medio ecclesiae»⁹⁴. Specificare dove si trova l'opera, nella sua magnificenza, significa permettere a chi lo desidera di andarla a vedere di persona:

Sed qui eosdem libros videre desiderat, in almario picto, quod est in ecclesia contra tumbam Sancti Rogeri, Heremitaie (quod et ipse praecepit ad hoc specialiter fieri), repositos poterit reperire et qualis amator Scripturarum idem Abbas extiterit, per ipsos perpendere⁹⁵.

3.5. *L'iconografia: «fecit vitae Beati Martyris seriem»*

La questione iconografica, poi, va di pari passo con l'attenzione al 'dove'. A volte, infatti, viene semplicemente specificato il soggetto rappresentato – «duo quoque textus, de argento superaurato; in quorum uno, crux cum Crucifixo, et Maria et Johanne, figuratur: alio vero Majestas, cum quatuor Evangelistis, elegantissimis caelaturis insculpitur»⁹⁶ –, ma in alcune occasioni, è ben chiaro che il tipo di rappresentazione, unita alla tecnica usata e al luogo in cui si trova, si ammanta di tutt'altro significato. Proprio nel caso

⁹⁰ GA, I, p. 282: «Feretrum reliquiis Beati Amphibali [...] a loco ubi prius collocatum fuerat, videlicet, secus majus altare, juxta feretrum Sancti Albani, in parte Aquilonari, usque ad locum qui in medio ecclesiae includitur pariete ferreo et craticulato» («il sarcofago con le reliquie di sant'Anfibalo, dal luogo dove era stato collocato in precedenza – cioè presso l'altar maggiore, vicino al sarcofago di sant'Albano, sul lato settentrionale –, fu trasferito nella zona al centro della chiesa che è racchiusa in una grata di ferro»).

⁹¹ *Ibid.*, I, p. 190.

⁹² *Ibid.*, I, p. 191.

⁹³ *Ibid.*, I, p. 233 («davanti all'altare della santa Vergine, con *retrotabula* scolpita a rilievo e sormontata da una croce e da un'immagine dipinta»). Traduciamo qui *superaltare* con *retrotabula*; per una discussione sul significato del termine si veda anche *supra*, nota 65.

⁹⁴ *Ibid.*, I, p. 281.

⁹⁵ *Ibid.*, I, p. 184 («Ma chi desideri vedere questi libri, potrà trovarli riposti nell'armadio dipinto [che egli ordinò fosse fatto per questa ragione specifica] che è in chiesa davanti alla tomba di san Ruggero eremita e rendersi conto, grazie ad essi, di che raffinato cultore delle Scritture fosse l'abate»).

⁹⁶ *Ibid.*, I, pp. 232-233 («anche due coperte [di Evangelionario] di argento dorato; su una di esse è raffigurata la croce con il Crocifisso e Maria e Giovanni; nell'altra, invece, è effigiata con elegantissime figure una Maestà con i quattro Evangelisti»).

del solenne reliquiario di sant'Albano viene detto che l'artista ha fatto in modo che le immagini del martirio, rappresentate su uno dei lati, venissero a trovarsi esattamente «*contra frontem celebrantis [...] ut in facie et in corde habeat quilibet celebrans Missam super idem altare Martyribus memoriam: idcirco in objectu visus celebrantis, Martyrius ejusdem, scilicet, decollatio, figuratum*»⁹⁷. Il commento del nostro monaco è qui particolarmente illuminante: le immagini hanno dunque una grande forza d'impatto e viene loro riconosciuta con chiarezza anche una funzione che non è semplicemente visiva, ma meditativa e memorativa; la potenza della figurazione è tale da andare al di là della prima, superficiale apparenza, per scavare profondamente e radicarsi «*in corde*».

Non è solo l'*exemplum*, cioè l'aspetto narrativo dell'immagine, a colpire chi guarda. Nella splendida descrizione che Matthew offre della già nominata «casula» è detto anche, come abbiamo visto, che «*quae etsi colore et substantia sit laudabilis, in eo tamen laudabilior et pretiosior est, quod conserta innumerabili margaritarum, sive perlarum, ordinata positione, oculos intuentium et mentes meditantium invitat ad stuporem*»⁹⁸. Per un attimo, la frase sembra suggerire la meraviglia dell'uomo di fronte allo splendore che Dio gli mette a disposizione nel Creato. Invece, quello di cui il nostro cronista sta parlando è ben diverso. La mente di chi medita durante la celebrazione di questi uffici sacri e gli occhi di chi guarda sono in verità 'distratti', non solo e non tanto dalle perle – che Matthew tiene a sottolineare con l'uso del termine «*innumerabilis*» e di un ulteriore sinonimo – ma anche dal fatto che esse si trovano «*ordinata positione*», ovvero disposte consapevolmente dall'umano ingegno. Mi sembra, quindi, che qui si stia implicitamente suggerendo che ci si trovi davanti ad un oggetto di rara preziosità e di altrettanto rara manifattura, capace di stupire proprio per la sua intrinseca bellezza.

3.6. La tecnica: «*opere propulsato (quod vulgariter "levatura" dicitur)*»

Un accenno di questo tipo, per quanto minimo, contribuisce ad arricchire la figura di Matthew di un'ulteriore sfaccettatura. È molto evidente che nel passo appena riportato vengono utilizzati due registri linguistici, uno tecni-

⁹⁷ *Ibid.*, I, p. 189. Per la traduzione si veda *supra*, p. 15 e nota 46.

⁹⁸ *Ibid.*, I, p. 215. Per la traduzione si veda *supra*, p. 18 e nota 61.

co e uno più colloquiale.

Altrove, analogamente, leggiamo: «Tegmine etiam quodam, quod vulgariter labrescura, vel caelatura dicitur, quo trabium seriem cooperuit, ecclesiam mirifice supra memoratam Mariolam venustavit Abbas Willelmus»⁹⁹; e ancora, parlando di «octo linear[es] elevation[es]», strutture aggiunte ad una torre durante un restauro, il cronista ci informa che «et lineae ipsae praedictae [...] vulgariter aristae nuncupantur»¹⁰⁰. Altrove, parlando di «quibusdam nobiles lapidibus insculptis», specifica ulteriormente, a beneficio del lettore, «quos camaeos vulgariter appellamus»¹⁰¹; e in un passo ancora più interessante osserva che «sunt quidam ampli lapides, quos sardios onicios appellamus, et vulgariter cadmeos noncupamus»¹⁰².

Non è affatto scontato che Matthew, lo storico, dovesse essere in possesso di un vocabolario 'specializzato'. Quest'attenzione a ciò che «vulgariter dicitur» mostra tuttavia che Matthew era ben consapevole della specificità di due diversi codici di riferimento e, soprattutto, era conscio di utilizzarne uno che poteva risultare non comprensibile. In altre parole, era un uomo che, per usare le sue stesse parole, poteva fare confronti con competenza. Si potrebbe obiettare che i brevi sintagmi citati non siano sufficienti a dimostrare una simile affermazione. Anche la semplice conoscenza di termini 'tecnici', tuttavia, implica una qualche familiarità con certi artigiani. Sappiamo, dalle sue stesse parole, che Matthew conosceva di persona Walter di Colchester¹⁰³; delle opere di Richardus lascia addirittura un elenco preciso, oltre che nei *Gesta*, anche nel *Liber Additamentorum*¹⁰⁴.

Ancora più interessante e rivelatrice è la dichiarazione, rilasciata con una certa solennità poche pagine dopo l'inizio della narrazione dei *Gesta*, che quanto il cronista sta per raccontare, soprattutto per quanto concerne al-

⁹⁹ *Ibid.*, I, p. 287 («l'abate Guglielmo abbellì in modo magnifico la chiesa, sopra la già ricordata piccola immagine di Maria, con un sopraciolo, detto volgarmente *labrescura* o *caelatura*, con il quale coprì la serie delle travi»). Cfr. P. ABRAHAMS, J.H. BAXTER, C. JOHNSON, *Medieval latin word-list from British and Irish sources*, Oxford 1955, p. 240, che, citando questa stessa occorrenza alla voce *labrescura*, la traduce con «panelling».

¹⁰⁰ *Ibid.*, I, p. 280-281 («queste sopradette linee [...] sono dette volgarmente nervature»).

¹⁰¹ *Ibid.*, I, p. 29 («certe nobili pietre incise, dette volgarmente cammei»).

¹⁰² *Ibid.*, I, p. 83-84 («e ci sono delle grosse gemme, che chiamiamo onici sardoniche, dette volgarmente cammei»).

¹⁰³ *Ibid.*, I, p. 242.

¹⁰⁴ *CM*, VI, 1882, pp. 202-203.

cune specifiche vicende, gli è stato riferito da uomini di assoluta fiducia, ovvero gli orafi e i monetieri reali che per decenni avevano prestato servizio nelle corti di Danimarca e d'Inghilterra¹⁰⁵.

3.7. *Le pietre preziose: «inter gemmas et pretiosa monilia aurea»*

L'interesse nei confronti delle pietre preziose, di per sé già molto evidente nei numerosi accenni dei *Gesta*, trova una degna celebrazione in una pagina giustamente famosa dei *Chronica majora*. Normalmente citata a parte, nell'ambito appunto delle illustrazioni della sua opera maggiore, credo che questa pagina acquisti un diverso rilievo se considerata come una naturale continuazione degli 'appunti artistici' dei *Gesta*.

Vi si trovano elencati in modo estremamente preciso alcuni dei gioielli e delle gemme del tesoro di Sant'Albano, tanto più preziosi in quanto do-

¹⁰⁵ «Hujus historialis eventus seriem ego, frater Matthaëus Parisiensis, duxi litteris commendare, ne iterum, incuria vel vetustate, a memoria hominum deleatur. Quam etiam accepi a viribus fidelibus et discretis, et fidedignis, qui Daciam in famulatu Domini Regis Daciae, multis annis inhabitaverunt, qui de pago Beati Albani erant oriundi vel educandi; Odone, videlicet, ejusdem regis thesaurario et trapezita, Magistro Johanne de Sancto Albano, aurifabro incomparabili; qui etiam, amator Martyris devotus et specialis, exterius feretrum, quod capsidem vocamus, fabricavit, solemne ejusdem Martyris domicilio; filio quoque ejusdem Johannis, Nicolao de Sancto Albano, qui quandoque cuneum et monetam dicti regis Daciae triginta annis custodivit; qui rex, dictus Aldemarus, plus quadraginta annis regnavit. Ipse Nicolaus etiam Domini Regis Anglorum postea monetam et cuneum custodivit. Domino quoque Edwardo clerico, Domini Regis Anglorum speciali consiliario; et filio ejus parto primogenito. Talium virorum testimonio fidem indubitam arbitror adhibendam» («Io, fratello Matthew Paris, ho deciso di affidare agli scritti il ricordo dello svolgersi di questi eventi storici perché in seguito, per incuria o a causa del passare del tempo, non sia cancellato dalla memoria degli uomini. Queste notizie le ho apprese da uomini affidabili, rigorosi e fededegni, che hanno abitato per molti anni in Danimarca alla corte del Re di Danimarca, ma che erano nati o erano cresciuti nel villaggio di Sant'Albano: vale a dire, da Odone, che fu tesoriere e cambiavalute del sovrano, da mastro Giovanni di Sant'Albano, orafo incomparabile, il quale, peraltro, particolarmente devoto al nostro martire, fabbricò la parte esterna del sarcofago, che chiamiamo cassa, perché fosse la solenne dimora del martire; e anche dal figlio dello stesso Giovanni, Nicola di Sant'Albano, il quale a suo tempo fu responsabile per trent'anni del conio e della moneta del già menzionato sovrano di Danimarca; questo re, di nome Aldemaro, regnò per più di quarant'anni: e lo stesso Nicola in seguito fu responsabile della zecca anche del re d'Inghilterra. [Tra le mie fonti sono] anche il chierico Edward, consigliere speciale del re d'Inghilterra; e suo figlio maggiore. Ritengo di dover prestare fiducia assoluta alla testimonianza di tali uomini»). Il brano è tratto da *GA*, I, p. 19. La testimonianza di Matthew, peraltro, permette di inferire molti dettagli sulla situazione dell'epoca, delineando una tradizione locale di bottega che si tramandava di padre in figlio, scambi proficui e continuati fra la Danimarca e l'Inghilterra, nonché la presenza di figure professionali che lavoravano e interagivano in contesti molto diversi, quali la corte e il monastero.

cumentazione precisa di repertori artistici in gran parte perduti a seguito della Riforma¹⁰⁶. Questa volta, però, non abbiamo una semplice descrizione di oggetti; il talento di Matthew, infatti, si sbizzarrisce in una riproduzione perfetta, a grandezza quasi naturale e a colori degli anelli e delle loro pietre, corredata da precise informazioni sui donatori, sul valore e sulle proprietà delle singole gemme¹⁰⁷:

Hunc anulum dedit Deo et huic ecclesiae dominus Johannes episcopus quondam Ardfertensis; in cuius castone continentur saphirus quidam orientalis pulcherrimus miraeque magnitudinis, quatuor tenaculis quae vulgariter peconi dicuntur circumseptus. Qui dico saphirus per quatuor angulos in unam consurgit in medio summitatem. Deputatur praecipuis festivitibus; inscribiturque hoc nomen Johannes. Ponderat autem XVIII denarios¹⁰⁸.

La pagina ha affascinato molti, a cominciare da Luard, che utilizzò l'intera riproduzione della carta come frontespizio per la sua edizione del VI volume dei *Chronica* nel 1882.

1, 2

Questa attenzione sottile, incantata, potrebbe ricordare, in verità, l'atteggiamento di un altro monaco, abate circa un secolo prima in una prestigiosa comunità Oltremanica, che descriveva la visione delle gemme come un autentico viaggio mistico:

Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet, videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri¹⁰⁹.

¹⁰⁶ C.C. OMAN, *The jewels of St. Albans abbey*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 57, 329, 1930, pp. 80-82. Sul famoso cammeo dell'abbazia, si veda M. HENIG, T.A. HESLOP, *Shorter notes and contributions. The great cameo of St. Albans*, «Journal of the British Archaeological Association», 139, 1986, pp. 148-153.

¹⁰⁷ La descrizione completa si trova in *CM*, VI, pp. 393-389.

¹⁰⁸ *CM*, VI, p. 385 («Giovanni, un tempo vescovo di Hereford, donò a Dio e a questa chiesa quest'anello, nel quale è incastonato un meraviglioso zaffiro orientale di dimensioni straordinarie, assicurato da quattro fermagli, detti volgarmente castoni. E questo zaffiro è tagliato in forma di piramide. È riservato alle festività più importanti e vi è iscritto il nome di Giovanni. Vale diciotto denari»).

¹⁰⁹ E. PANOFSKY, *Abbot Suger on the abbey church of St. Denis and its art treasures*, Princeton

Reso celebre dal famoso commento di Erwin Panofsky del 1946, questo passaggio dell'abate Suger di Saint-Denis riassume in breve l'idea affascinante della mistica della luce, conosciuta in Europa attraverso gli scritti di Dionigi Pseudo-Areopagita, dei commenti di Giovanni Scoto Eriugena e dei *Commentarii in Hierarchiam coelestem* di Ugo di San Vittore, che probabilmente il monaco aveva meditato, ottenendo, peraltro, una giustificazione sul piano dottrinale per la sua naturale propensione alla contemplazione di alcuni oggetti d'arte particolarmente splendidi o al fascino delle vetrate policrome¹¹⁰.

È senz'altro vero che esistono analogie forti fra il testo di Suger e le descrizioni di Matthew Paris; echi familiari si ritrovano, per esempio, già nell'*incipit* del *De administratione* e si ritrovano poi in tutto il testo¹¹¹. E tuttavia, se per l'abate di Saint-Denis è possibile parlare di una 'filosofia' così come la intende Panofsky, mi sembra difficile proporre un equivalente nel caso del cronista benedettino. In primo luogo perché sarebbe arduo precisare fonti

1979, pp. 63-64: «Perciò, quando, per il gusto della bellezza della casa di Dio, la meraviglia delle gemme multicolori mi allontana dalle preoccupazioni quotidiane e la meditazione, come si conviene, mi induce a riflettere – a spostare la mia attenzione da ciò che è materiale a ciò che è immateriale – sulla diversità delle sacre virtù, allora mi pare di vedermi abitare una strana landa della terra che non esiste del tutto nella feccia della terra, né nella purezza dei Cieli e, per grazia divina, posso essere trasposto per analogia da questo stato inferiore a quello superiore».

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 17-26. Si veda anche F. CECCHINI, *Suger*, in *EAM*, XI, Roma 2000, pp. 33-36.

¹¹¹ «*Idem charissimi fratres et filii obnixè in charitate supplicare coeperunt, ne fructum tanti laboris nostri praeteriri silentio sustinerem: quin potius ea quae larga Dei omnipotentis munificentia contulerat huic ecclesiae praelationis nostrae tempore incrementa, tam in novarum acquisitione quam in amissarum recuperatione, emendatarum etiam possessionum multiplicatione, aedificiorum constitutione, auri, argenti et pretiosissimarum gemmarum, necnon et optimorum palliorum repositione, calamo et atramento posteritati memoriae reservare; ex hoc uno nobis duo repromittens, tali notitia fratrum succedentium omnium jugem orationum pro salute animae nostrae mereri instantiam, et circa ecclesiae Dei cultum hoc exemplo eorum excitare bene zelantem sollicitudinem*». Il brano è tratto da PANOFSKY, *Abbot Suger on the abbey church of St. Denis*, p. 40 («Questi amatissimi confratelli e figli cominciarono a implorarmi *in charitate* con insistenza, affinché non tollerassi che i frutti dei nostri così grandi sforzi passassero sotto silenzio; e affinché piuttosto preservassi per la memoria dei posteri, in penna e inchiostro, quegli incrementi che la generosa munificenza di Dio Onnipotente ha concesso a questa chiesa, durante la nostra reggenza, tanto nell'acquisizione di nuovi beni quanto nel recupero di quelli perduti, nella moltiplicazione di beni sempre più perfetti, nella costruzione di edifici, e nell'accumulo di oro, argento, gemme di straordinario valore, nonché di splendidi tessuti. Per questa sola cosa, essi ce ne hanno promesse due in cambio: che, scrivendo questo resoconto, meriteremo l'incessante fervore nelle preghiere di tutti i confratelli a venire per la salvezza della nostra anima e, attraverso questo esempio, inciteremo la loro zelante sollecitudine alla cura della chiesa di Dio»).

dottrinali precise, e poi perché i commenti di Matthew, per quanto numerosi e sempre presenti, non lasciano mai veramente trasparire un'autentica tensione spirituale, né una complessità di pensiero simile a quella di Suger.

Matthew non si risparmia qualche battuta sull'importanza delle finestre: l'abate Willelmus, infatti, si preoccupa di aggiungere «*duas [...] amplas fenestras vitreas [...] ut, ad consummationem boni operis sui, omnia congruo lumine illustrarentur; ita ut videretur in magna parte ecclesia renovari*»¹¹². La luce serve per illuminare la chiesa e al tempo stesso, ovviamente, a *dar lustro* a chi è stato responsabile del suo restauro: al buio, certe migliorie non si noterebbero. Per la stessa ragione è necessario sostituire una trave rovinata dal tempo «*ne [...] oculos offenderet intuentium*», ed eliminare il «*longaevu[um] squalor[em] pulveris*» con una nuova mano di intonaco¹¹³.

4. Matthew Paris e l'oreficeria

A conclusione di questo breve tentativo di analisi dell'immaginario e delle competenze artistiche di Matthew Paris, credo che si possa aggiungere un ultimo dettaglio, ricordando ancora le parole di Thomas Walsingham: «*Inerat ei tanta subtilitas in auro et argento, caeteroque metallo, in sculpendo et in picturis depingendo*». Matthew Paris fu miniatore e probabilmente anche pittore su legno¹¹⁴. Fu dunque anche orafo? Nonostante la reticenza di importanti studiosi nell'ammettere la possibilità che il monaco avesse una formazione artistica e, più specificamente, da orafo¹¹⁵, esistono anche voci discordanti.

Nel 1932, Charles Oman pubblicava uno studio sulla tradizione orafa

¹¹² GA, I, p. 285 («due [...] ampie finestre di vetro [...], perché, come degno coronamento del suo ottimo lavoro, il tutto fosse illuminato con una giusta quantità di luce; così che si vedesse che la chiesa era stata per la maggior parte rinnovata»).

¹¹³ *Ibid.*, I, p. 287 («per [...] non infastidire gli occhi di chi guarda ed eliminare il lungo accumulo di polvere»).

¹¹⁴ A. LINDBLOM, *La peinture gothique en Suède et en Norvège*, Stockholm 1916 e P. BINSKI, *Matthew Paris in Norway: the Fåberg St. Peter*, in *Medioeval painting in Northern Europe: techniques, analysis, art history*, ed. by J. Nadolny, London 2006, pp. 230-247.

¹¹⁵ Lo stesso Vaughan, nel capitolo dedicato a Matthew Paris artista, si sofferma solo sul problema della complessa attribuzione delle illustrazioni, senza cercare di analizzare le informazioni fornite da Walsingham. Come si è visto al paragrafo 2, sia Henderson che la Lewis considerano l'elogio del più tardo cronista così iperbolico da metterne in dubbio sia il tono che il grado di attendibilità.

nell'abbazia di Sant'Albano, avvalendosi come fonte proprio dei *Gesta abbatum*, dichiarando in apertura che la maggior parte delle informazioni a noi pervenute al riguardo erano tanto più interessanti, in quanto fornite da Matthew Paris, che era stato un orafo¹¹⁶. Oman, quindi, interpretava alla lettera l'elogio di Walsingham. Nel ripercorrere le vicissitudini degli artigiani impiegati presso il monastero, soprattutto a partire dal XII secolo, lo studioso sottolineava come, nonostante i molti nomi e le numerose menzioni di oggetti preziosi, sarebbe stato ingenuo parlare di una 'scuola' o di una 'successione di scuole' a Sant'Albano. La casistica, infatti, risulta piuttosto varia: si riscontra una presenza di maestri laici, magari solo temporaneamente impiegati dall'abate, di orafi che presero l'abito solo tardivamente, dopo una lunga carriera professionale nel mondo, di tradizioni di famiglia, passate spesso di zio in nipote, di giovani monaci, istruiti da venerabili maestri. È il caso, secondo Oman, dello stesso Matthew Paris, che fece in tempo a conoscere un *magister* John, probabilmente anche orafo del re d'Inghilterra¹¹⁷, ma che, con tutta probabilità, si formò sotto Walter di Colchester¹¹⁸, che, entrato in convento come artista già affermato, finì per assumere anche il delicato incarico di sacrista. Oman, tuttavia, al momento di commentare l'operato del monaco non è in grado di menzionare alcuna opera da lui prodotta, dal momento che il cronista stesso, che pure non lesina lodi e dettagli di meravigliose suppellettili fatte da altri, mantiene su di sé il più stretto riserbo.

L'importanza accordata alla categoria degli orafi, nonostante questo silenzio, è messa in evidenza nelle cronache da numerosi accenni di natura lessicale e, per così dire, sociologica, che sembrano illuminare ulteriormente la prospettiva da cui Matthew Paris guarda agli eventi delle sue cronache. La ragione primaria per cui molta parte dei *Gesta* è stata scritta non è, a mio parere, di ordine puramente documentario o, come è stato suggerito, edificante¹¹⁹. L'intera vicenda dell'abbazia di Sant'Albano è infatti legata alla presenza delle reliquie del santo, della cui autenticità una lettura attenta

¹¹⁶ C.C. OMAN, *The goldsmiths at St. Albans Abbey during the twelfth and thirteenth centuries*, «Transactions of the St. Albans and Hertfordshire Architectural and Archaeological Society», 1932, pp. 215-236: 215-217.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 222-223.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 229.

¹¹⁹ GRANDSEN, *Historical writing in England*, p. 375; SANSONE, *Tra cartografia politica e immaginario figurativo*, pp. 56-57.

delle stesse pagine delle cronache invita a dubitare¹²⁰. Per dare credibilità alla sua casa madre, dunque, Matthew Paris avvalora la versione secondo la quale i monaci di Sant'Albano e non quelli di Ely sarebbero in possesso dei resti mortali del protomartire; si può dire, infatti, che moltissime delle informazioni che vengono fornite, la stessa dovizia di particolari e di descrizioni favolose, l'enfasi sull'arca del santo tradiscano in realtà la necessità di legittimare con l'apparenza una dubbia sostanza¹²¹.

A questo proposito, credo che valga la pena citare un passo delle cronache che ha come protagonista il monaco Anketil, orafo dell'abbazia e prima ancora artista al servizio del sovrano di Danimarca, cui venne chiesto dall'abate Goffredo (1119-1146) di preparare il feretro per le reliquie di Albano. Il contesto è quanto mai delicato, perché un forte clima di dubbio circonda i resti appena recuperati, dopo alterne vicende, e Matthew dà prova della sua caratteristica *verve* narrativa nell'accumulare i miracoli più curiosi, nel tentativo di offrire un quadro convincente¹²². Anketil sta lavorando alla teca col suo aiutante Salomone, originario del villaggio di Ely. Il dettaglio è importante, perché sono appunto i monaci di Ely che reclamano di possedere le reliquie autentiche. Fra i due si svolge un breve scambio di battute: Salomone provoca il maestro, domandando se effettivamente il reliquiario cui stanno lavorando, costato tante energie e tanto denaro, andrà a contenere le vere ossa di Albano¹²³; Anketil gli risponde con una vera e

¹²⁰ Su questo si veda VAUGHAN, *Matthew Paris*, pp. 198-204. Studi recenti hanno dimostrato, inoltre, che anche altre parti delle cronache degli abati sono state volutamente falsificate: M. HAGGER, *The Gesta Abbatum Monasterii Sancti Albani: litigation and history at St. Albans*, «Historical Research», 81, 2008, pp. 373-398.

¹²¹ Sull'attenzione con cui Matthew contribuisce a rafforzare e, in parte, costruire l'immagine agiografica del santo, si veda F. MC CULLOUGH, *Saints Alban and Amphibalus in the work of Matthew Paris: Dublin, Trinity College MS 177*, «Speculum», 56, 1981, pp. 761-785. Più di recente, si veda, nel già citato volume *Alban and St. Albans. Roman and Medieval architecture, art and archaeology*, B. KJØLBYE-BIDDLE, *The Alban cross*, pp. 85-110 e, sull'importanza che il ruolo del santo mantenne nell'abbazia anche nel XIV secolo, J.G. CLARK, *The St. Albans monks and the cult of St. Alban: the late Medieval texts*, pp. 218-230.

¹²² Si veda, ad esempio, l'episodio di Herbertus Duketh, trasformato in nano perché non credeva all'autenticità delle reliquie; GA, I, p. 86.

¹²³ GA, I, p. 87: «Dum Dominus Anketillus, Ecclesiae Sancti Albani monachus et aurifaber incomparabilis, qui fabricam feretri manu propria (auxiliante quodam juvene saeculari, discipulo suo, Salamone de Ely) et incepit et consummavit, diligenter in suo opere aurifabrili et animo studuit, et manu laboravit, impropertavit ei saepe discipulus ejus, Salamon (de pago Elyensi oriundus, et favens idcirco parti Elyensium) saepius magistro suo, dicens: "Utinam haec sit domus ipsius Protomartyris Albani, quem vos creditis habere; circa quam tot laboribus fatigamur, studiosis et sumptuosis"» («Mentre il fratello Anke-

propria professione di fede:

Amice, amice, desine talia fari; certus sum quod haec domus (nec adhuc condigna est tam glorioso Martyre), conclave et reclinatorium erit ipsius Martyris Albani. Benedictus Deus, qui hanc ad sui honorem concessit operandi peritiam. Ego indefessus, et libens, ipsi operam adhibebo, nec unquam, fictus aut fessus, fluitabo¹²⁴.

L'episodio ha una coda eccezionale. Mentre Anketil dorme,

nocte autem una, apparuit ei Sanctus Martyr Albanus, vultu alacri et sereno, et quasi pro labore suo, et pro verbis quae pro eo faciebat, gratias agens, consolansque ait: «Operare, fili mi, et artifex specialis, advocate, et hospitor meus; quia te manet, de qua non fraudaberis, merces copiosa. Ego sum qui retribuam; ego, inquam, Anglorum Protomartyr, Albanus, qui hoc ipso loco pro Christi confessione sententiam subii capitalem. Ego usque ad diem magni iudicii generalis in hac tua fabrica requiescam, donec detur mihi a Domino stola repromissa pro mercede duplicata». Et his dictis, cum lumine magno, quod eum sequebatur, evanuit¹²⁵.

Il passo è estremamente significativo, per una serie di ragioni. Da un lato si tratta di una straordinaria *mise en scène*, con effetti di luce e con una presentazione quasi teatrale; ma l'aspetto più interessante è rappresentato

til, monaco e orafo d'incomparabile valore dell'abbazia di Sant'Albano, che cominciò e portò a termine di sua mano la costruzione del sarcofago [con l'aiuto di un giovane laico, suo discepolo, tale Salomone di Ely], lavorava, con grande impegno e altrettanta diligenza nella realizzazione, a quest'opera di oreficeria, il suo lavorante Salomone [oriundo del villaggio di Ely, e perciò schierato con il partito dei suoi abitanti] stuzzicava spesso il suo maestro, dicendo: "Speriamo sia davvero questo il reliquiario che contiene il protomartire Albano, del quale voi siete certi di avere le spoglie; quello a cui lavoriamo con tanti sforzi, con grande dispendio di energie e di denaro"»).

¹²⁴ *Ibid.*, I, p. 87 («Amico, amico, smetti di parlar così; io sono certo che questa dimora [che non è ancora degna di un martire così glorioso], sarà giaciglio e luogo di riposo proprio del martire Albano. Sia benedetto Dio che mi ha concesso questa mia capacità artistica perché potessi glorificarlo. Io mi dedicherò a questo lavoro per lui, senza stancarmi e di buon animo, né mai tenterò, stanco o scoraggiato»).

¹²⁵ *Ibid.*, I, p. 87 («Una notte gli apparve il santo martire Albano, con il volto vivace e sereno; e, come per ringraziarlo per il suo lavoro e per le parole che sempre pronunciava in sua lode, e per consolarlo, disse: "Al lavoro, figlio mio, artista egregio, mio difensore, costruttore della mia casa; perché ti aspetta una ricompensa abbondante, di cui non sarai privato. Sarò io a retribuirti, io, dico, il protomartire degli Inglesi, Albano, che proprio in questo luogo ho subito la pena capitale per aver proclamato la mia fede in Cristo. Io riposerò in quest'opera, che tu hai fabbricato, fino al giorno del Giudizio Universale, finché non mi verrà data da Dio la veste promessa, come ricompensa raddoppiata". E, dopo aver detto queste cose, insieme alla grande luce che lo seguiva, svanì»).

dalla scelta lessicale. A parte possibili echi evangelici¹²⁶, il santo si rivolge all'artista chiamandolo con epiteti peculiari, «artifex specialis», «advocate» e «hospitator meus»: tributandogli, quindi, un enorme onore. La sua comparsa, tuttavia, non è un mero ringraziamento, ma, come Matthew sottolinea a livello incipitale, con quell'«operare», funge da vera e propria apologia del lavoro artistico. Se mai le parole del garzone di Ely avessero intaccato la certezza dell'orafo, il santo gli ricorda che lo attende una ricompensa abbondante. L'artista avrà la sua «merces copiosa», come il santo avrà la sua «merces duplicata» quando sarà il momento. Le due figure si trovano equiparate sullo stesso piano da un fortissimo richiamo testuale – e peraltro il viso di Albano è caratterizzato come «alacer» – e in effetti il santo e l'artista sono legati a doppio filo da una sorte comune: il lavoro di Anketil ha senso a maggior gloria di Albano ma, come Matthew sembra lasciar sottilmente trasparire, il santo ha bisogno dell'opera meravigliosa dell'orafo perché la gente creda in lui. Tanto maggiore sarà lo splendore del reliquiario, tanto più facile sarà ottenere la devozione degli astanti.

Si tratta dunque di una valorizzazione dell'artista, di grande rilievo¹²⁷.

¹²⁶ «Martha, Martha, sollicita es et turbaris erga plurima, porro unum est necessarium; Maria enim optimam partem elegit, quae non auferetur ab ea», *Lc* 10, 41-42.

¹²⁷ Merita notare che la figura dell'*artifex*, in particolare dell'orafo, conosce una certa fortuna già negli autori della scuola di Chartres, come Bernardo Silvestre e Alano di Lilla, e viene richiamata anche da filosofi aristotelici nell'ambito dell'inesauribile questione della copia e della riproduzione, come nel *De unica forma omnium* di Roberto Grossatesta. Sulla scia del *Timeo* di Platone, per indicare l'azione creatrice di Dio o della Natura stessa si impiega la metafora del divino artefice; e il campo semantico dell'oreficeria risulta particolarmente fertile in questo senso. Così parla, ad esempio, la Natura in Alano di Lilla: «Me igitur tanquam sui vicariam, rerum generibus sigillandis monetariam destinavit ut ego, in propriis incudibus rerum effigies commonetans, ab incudis forma formatum deviare non sinerem sed [...] ab exemplari vultu, nullarum naturarum dotibus defraudata exemplati facies dirivaret» («Mi destinò, dunque, quasi come sua vicaria, responsabile della zecca delle cose create, per imprimere il sigillo alle loro categorie, affinché io, colando in stampi appropriati le forme delle cose, non facessi allontanare dalla forma del modello ciò che si è formato, ma provvedessi a che dall'aspetto di un esemplare derivasse l'aspetto dell'esemplato, senza mancare di nessuna delle sue caratteristiche naturali»); ALANUS DE INSULIS, *De Planctu Naturae*, a cura di N.M. Häring, «Studi Medievali», 19, 1978, pp. 797-879: 840. Lo stesso Dio, sempre negli scritti di Alano, è descritto «tanquam elegans architectus, tanquam auree fabrice faber aurarius, velut stupendi artificii artificiosus artifex, velut admirandi operis operarius opifex» («come un architetto elegante, come un fabbro specialista in lavori di oreficeria, come un artefice capace di tecniche strabilianti, come l'autore zelante di un'opera meravigliosa»); *ibid.*, p. 839. Sull'uso di questo vocabolario tratto dalle arti visive in ambito filosofico si veda R.W. SCHELLER, *Exemplum, model-book drawings and the practise of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*, Amsterdam 1995, pp. 9-18.

Peraltro, la figura di Anketil è in qualche modo assimilata a quella degli altri artisti «fidedigni» già citati, anch'essi orafi, anch'essi portatori di testimonianza verace¹²⁸. È da notare che la categoria dei monetieri, responsabili della zecca e del conio reale sembra godere di particolare credibilità, tanto che Matthew mette in rilievo più volte come abbiano goduto della pluridecennale fiducia dei sovrani. Tutto si gioca, dunque, in una peculiare sovrapposizione di campi semantici: un buon orafo sa riconoscere un pezzo falso, e nello stesso modo non può ingannarsi in materia di fede. E non credo che sia un caso che, fra i miracoli che dovrebbero sostanziare la veridicità delle reliquie, spesso vengano citati ritrovamenti di pezzi d'argento o d'oro fra le ossa o nella teca, come se la bontà e l'eccezionalità del metallo prezioso fosse prova della verità della storia¹²⁹.

Su Salomone di Ely, infine, un ultimo appunto, sulla cui importanza tornerò in conclusione. Nel già citato studio sugli orafi di Sant'Albano, Charles Oman dà conto di altre menzioni documentarie che riguardano l'assistente di Anketil e, grazie all'incrocio di queste testimonianze, è in grado di dimostrare che, fra il 1155 e il 1176, il giovane era alle dipendenze dirette di re Enrico II, nonché, molto probabilmente, legato da stretti vincoli di parentela a Salomone, allora priore di Ely, verosimilmente suo zio¹³⁰.

Se l'episodio appena commentato fa luce su un aspetto che interessa il ruolo sociale dell'artista, vorrei in conclusione citare un altro passo che mi pare interessante. Nel brano che segue, tratto questa volta dai *Chronica majora*, Matthew Paris sta descrivendo i danni provocati da una terribile alluvione in Frisia:

Invenerunt corpora mortuorum infinita, et circa eorum brachia, colla, digitos, et corpora, et in pectoribus torques, monilia, anulos, zonas pretiosas, firmacula aurea, vestes pretiosas cum thesauro impretiabili, quae iccirco morituri circa se ligaverunt, ut postea inventi ab inventoribus libentius intumulerentur et exequiae impenderentur. Unde vivi de spoliis talium locupletati et venientes multi eorum ad nundinas sancti Botulphi volentibus aurum emere, argentum, et gemmas, venientes institoribus, bonis conditionibus vendiderunt¹³¹.

¹²⁸ Si veda il testo *supra*, p. 28, nota 105.

¹²⁹ GA, I, pp. 37, 86.

¹³⁰ OMAN, *The goldsmiths*, pp. 119-220, 232-233.

¹³¹ CM, V, p. 240 («Trovarono innumerevoli cadaveri e, attorno alle loro braccia, colli, dita e

Delle conseguenze della catastrofe, Matthew non sembra troppo curarsi, e, in questo scenario di morte, l'unico dato che sembra emergere con una certa vivezza è quello delle gioie e dei preziosi che rifulgono sui cadaveri. Non un commento pietoso, bensì una notazione di mercato: l'oro e l'argento vennero venduti a buone condizioni.

Per quanto grottesca e venale, anche questa sembra un'indicazione preziosa della *forma mentis* del monaco¹³².

5. Conclusioni

Anche senza un *corpus*, dunque, credo che le spie lessicali e gli indizi testuali disseminati nei *Gesta* lascino intravedere un quadro ben più ricco di quanto gli studiosi abbiano voluto credere e decisamente più vicino a quanto l'elogio di Walsingham ci ha tramandato.

Se, come penso, Matthew ebbe effettivamente competenze di oreficeria, si comprende bene sia la sua attenzione nei confronti delle categorie degli artigiani che la familiarità con la corte inglese, cui probabilmente faceva buon gioco la sua competenza monetaria. Si spiegano abbastanza facilmente, quindi, i suoi interventi presso gli usurai caorsini¹³³, nel tentativo di risolvere il problema finanziario della casa norvegese di Saint Benet Holm, e il fatto che nel suo viaggio in Norvegia non si limitò, se è vero quel che

corpi e sui loro petti, bracciali, monili, anelli, cinture preziose, fermagli d'oro, vesti sfarzose adorne di un'incalcolabile quantità di preziosi, che prima di morire si erano legati addosso, affinché chi in seguito li avesse trovati li facesse seppellire più volentieri e si accollasse la spesa delle loro esequie. Per questa ragione i superstiti si arricchirono con le spoglie di costoro; e molti di loro andando alla fiera di san Botulfo, presentandosi ai mercanti, vendettero facendo buoni affari l'oro, l'argento e le gemme a quelli che volevano acquistarli»).

¹³² Peculiare è poi anche una similitudine impiegata da Matthew Paris nel descrivere l'operato di uno degli abati di Sant'Albano. Solitamente il cronista si preoccupa di segnalare gli aspetti più negativi del mandato di ciascuno, introducendo l'argomento con un'espressione che ritorna più o meno nello stesso modo per tutti: «sed non est homo qui bonum faciet et non peccet», *GA*, I, p. 94. In un caso, tuttavia, si concede una variazione sul tema, e, per introdurre l'operato dell'abate Radulfo, dice che nessuno può vivere senza commettere fallo, così come in natura «nec est argentum adeo purum vel primum, quin scoria aliquantulum sit permixtum»; *ibid.*, I, p. 108 («E non esiste in natura argento tanto puro e di prima qualità che non si presenti comunque con un po' di scorie»). Si tratta forse di un'espressione puramente retorica, e tuttavia sarebbe suggestivo pensare che sia anche figlia dell'esperienza.

¹³³ *CM*, V, pp. 42-45.

dicono le fonti, a riformare l'abbazia, come gl'imponeva il suo incarico, ma ne risollevò anche il bilancio¹³⁴; l'interesse per i sigilli¹³⁵, che spesso riproducesse anche nelle cronache, la costante attenzione ai prezzi¹³⁶, alle somme di denaro¹³⁷ o alle transazioni commerciali¹³⁸.

Non è quindi necessario ipotizzare, con Binski, che Matthew abbia ricevuto una formazione in una casata signorile prima di entrare a Sant'Albano. Quella fornita in monastero, come già era successo a Salomone – alle dipendenze dell'abbazia di Ely e al contempo orafo del re d'Inghilterra –, avrebbe potuto permettergli di frequentare ambienti nobiliari, dove la sua competenza poteva essere apprezzata e richiesta, e di mantenersi al corrente degli eventi del mondo. Credo, quindi, che la grande messe di informazioni cui poteva accedere, unita al suo spirito brillante, lo abbiano reso adatto a prendere il posto di Roger di Wendover come storico dell'abbazia. Non posso trovarmi d'accordo con la Lewis nel sostenere che Matthew «became an artist almost fortuitously»¹³⁹. Certo, è possibile che la sua reputazione come artista non fosse all'altezza del suo talento narrativo, e che, in generale, gli sia stato attribuito un ruolo di maggior spicco nella formazione dell'arte gotica inglese di quanto in realtà non ebbe; ma la peculiarità del suo operato come cronista molto deve, io credo, alla sua formazione originaria come orafo.

A tutti gli effetti, pur dovendone necessariamente smorzare l'entusiasmo, non penso che si possa attribuire alle parole di Thomas di Walsingham nessuna vera esagerazione. Forse Matthew Paris non fu il più grande artista o il più celebre orafo inglese del XIII secolo – e, certo, senza opere qualun-

¹³⁴ Nel *Liber benefactorum* (London, British Library, ms. Cotton Nero D VII, cc. 50v-51r), Thomas di Walsingham ricorda che, oltre a curare il miglioramento spirituale dei confratelli, Matthew aumentò le possessioni della casa di Saint Benet Holm, arricchendola enormemente.

¹³⁵ Si veda, a riguardo, l'analisi della Lewis in merito a quelli di Alfredo il Grande, Enrico III, Guglielmo II di Sicilia, Maria di Brabante, Federico II di Svevia nonché i sigilli arcivescovili di Canterbury, quello di Stefano Langton, di Edmund di Abingdon, quello degli Ospitalieri e dei Templari, le bolle papali etc.: LEWIS, *The art of Matthew Paris*, pp. 167, 233, 498, nota 216; pp. 77, 483, nota 48; p. 499, note 32, 76-81; pp. 256-257, 396, 400, 416, 450, 484, nota 79; p. 467, note 90-91; pp. 459, 485, nota 89; p. 494, note 111, 188-191; pp. 448, 252.

¹³⁶ Si vedano, ad esempio, le menzioni in *CM*, V, p. 46.

¹³⁷ Si vedano i passi dei *CM*, IV, pp. 254, 419, 586; V, pp. 81, 309.

¹³⁸ *CM*, III, 1876, p. 488, V, pp. 217, 277, 439. VAUGHAN, *Matthew Paris*, p. 145.

¹³⁹ LEWIS, *The art of Matthew Paris*, p. 435.

que giudizio deve rimanere sospeso¹⁴⁰ – ma possedeva in sommo grado una *subtilitas* tutta particolare.

L'eccezionalità del ruolo di Matthew Paris, infatti, non si misura solo dalla qualità dei suoi disegni, ma dal grado di attenzione e di consapevolezza con cui descrive l'operato artistico degli uomini del suo tempo, e li rende, letteralmente, protagonisti della storia.

Abstract

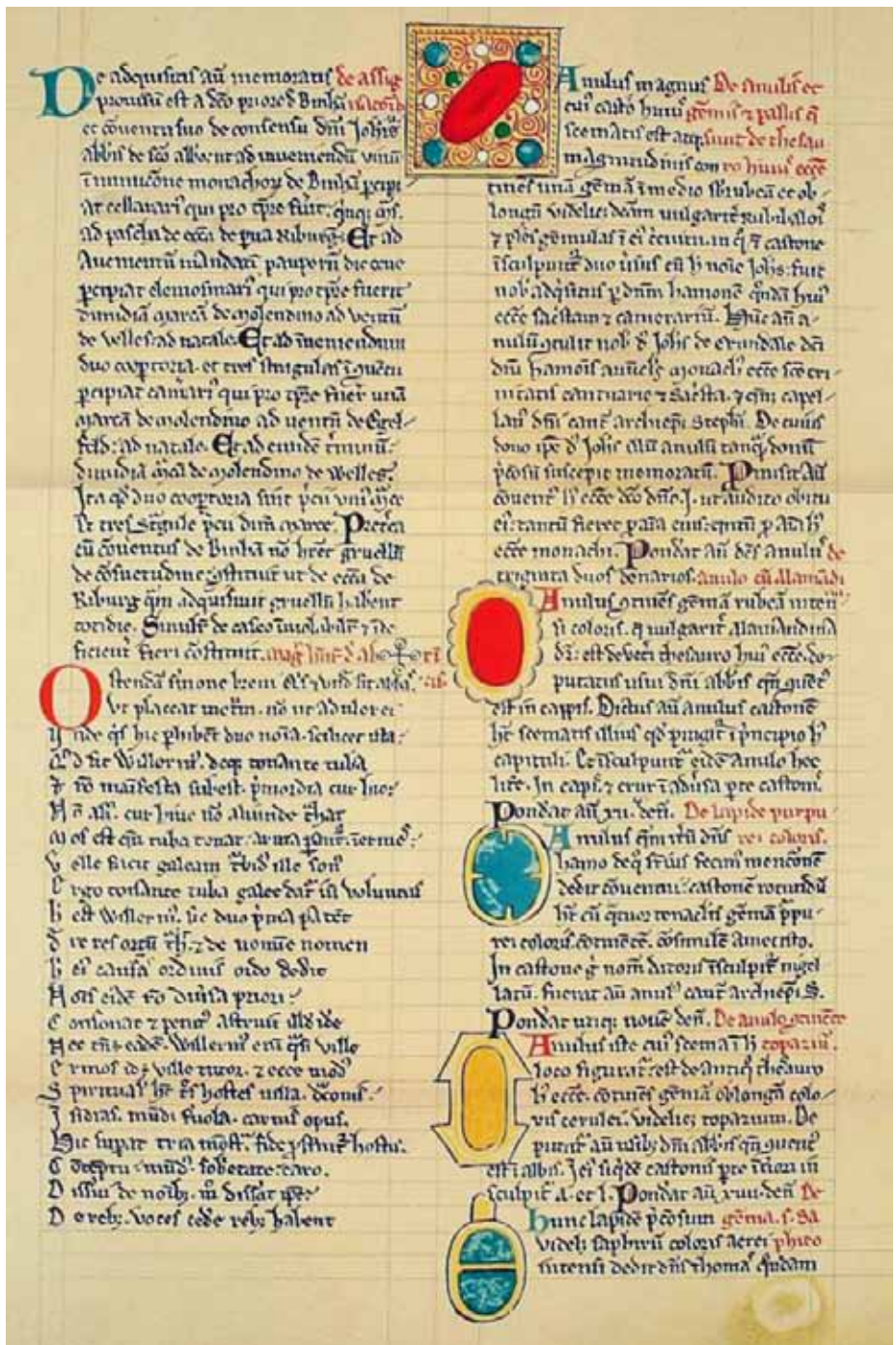
The present work focuses on Matthew Paris, XIII century chronicler and artist of the Benedictine abbey of Saint Albans, in the attempt to better define the still problematic role of the monk in relation to his cultural and social context. Most of what is known about him, given the substantial lack of biographical information, is accounted for by later chronicler Thomas of Walsingham, whose reliability, though, has been heavily questioned, at least for what concerns Matthew Paris's actual artistic skills; this work states that Walsingham's words have been read with an excessively biased, partial or naive approach.

Here a careful examination of written sources is proposed, especially of chronicles written by Matthew Paris himself, in order to establish in a more objective way his competence, his possible training as an artist in general, and as a goldsmith in particular.

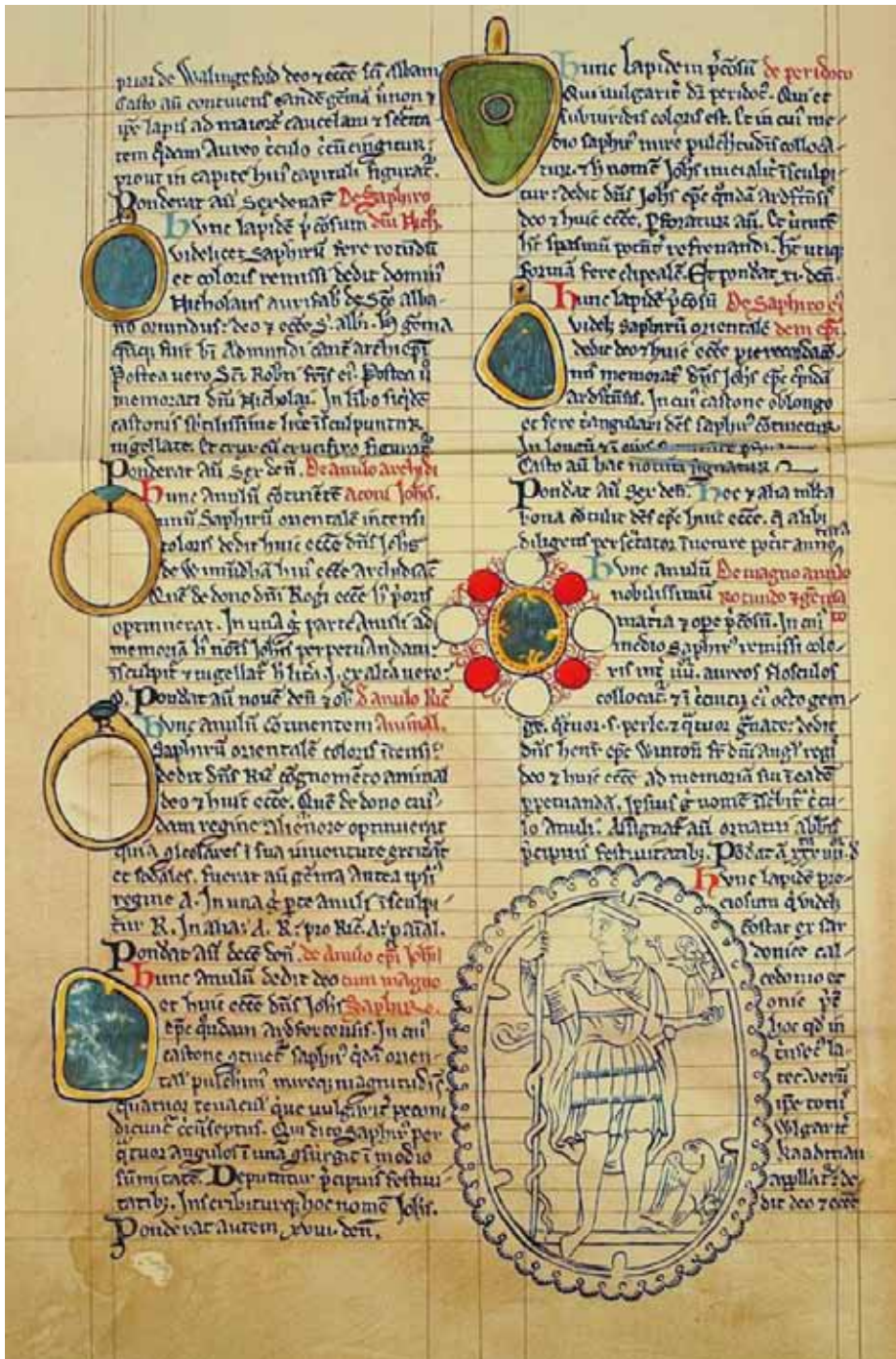
¹⁴⁰ A me tuttavia piace credere, con Oman, che il vaso d'argento che il *Liber Benefactorum* registra come dono di Matthew all'abbazia, fosse effettivamente opera sua; OMAN, *The goldsmiths*, p. 230.

Referenze fotografiche

<<http://archive.org/stream/matthiparisiensi06pari#page/n7/mode/2up>>: 1
<<http://archive.org/stream/matthiparisiensi06pari#page/n9/mode/2up>>: 2



1. MATTHEW PARIS, *Chronica majora*, London, British Library, ms. Cotton Nero D I, c. 146r, da *Chronica majora*, ed. by H.R. Luard, 6 voll., London 1872-1882, p. nn.



2. MATTHEW PARIS, *Chronica majora*, London, British Library, ms. Cotton Nero D I, c. 146v, da *Chronica majora*, ed. by H.R. Luard, 6 voll., London 1872-1882, p. nn.

Pubblicato *on line* nel mese di agosto 2012

Copyright © 2009 **Opera · Nomina · Historiae** - Scuola Normale Superiore

Tutti i diritti di testi e immagini contenuti nel presente sito sono riservati secondo le normative sul diritto d'autore. In accordo con queste, è possibile utilizzare il contenuto di questo sito solo ad uso personale e non commerciale, avendo cura che il testo e/o le fotografie non siano modificati in alcun modo.

Non ne è consentito alcun uso a scopi commerciali se non previo accordo con la redazione della rivista. Sono consentite la riproduzione e la circolazione in formato cartaceo o su supporto elettronico portatile ad esclusivo uso scientifico, didattico o documentario, purché i documenti non vengano modificati e conservino le corrette indicazioni di paternità e fonte originale.

