

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

4 - 2011

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

4 - 2011



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

LA REDAZIONE ONH: <i>novità e lavori in corso</i>	I-III
GIULIA AMMANNATI <i>La scritta sulla chiesa di San Michele in Escheto presso Lucca e quella enigmatica di San Saba a Roma</i>	1-18
MATTEO FERRARI <i>I Maggi a Brescia: politica e immagine di una 'signoria' (1275-1316)</i>	19-66
LEA DEBERNARDI <i>Note sulla tradizione manoscritta del Livre du Chevalier Errant e sulle fonti dei titoli negli affreschi della Manta</i>	67-132
ELIANA CARRARA <i>Il Plinio di Giovanni Battista Adriani</i>	133-160
FABRIZIO FEDERICI <i>L'interesse per le lastre tombali medievali a Roma tra ricerche epigrafiche e documentazione figurativa (secoli XVI-XIX)</i>	161-210
SANDRO MORACHIOLI <i>La diagonale di Longoni. Le Riflessioni di un affamato tra pittura e illustrazione satirica</i>	211-230

ONH: novità e lavori in corso

Dopo tre anni e quattro numeri dalla sua nascita, *ONH* cambia.

Nella *Presentazione* al primo volume della rivista, si era sottolineato come questa nascesse a margine del *corpus*-repertorio *Opere firmate dell'arte italiana / Medioevo*, nell'intento di non disperdere le ricerche nate e sviluppatesi attorno al repertorio, al Seminario di Storia dell'arte medievale della Scuola Normale, alla sua rete di relazioni, ma non riducibili – per materia, estensione, tempi auspicati di pubblicazione – alla misura di un progetto di così lunga gittata e laboriosa gestazione. Si prevedevano allora, per il repertorio, sedi e modalità diverse di edizione: una pubblicazione *on line* in forma di banca dati e, parallelamente, una serie di volumi a stampa dedicati alle singole sezioni geo-cronologico-tipologiche, in cui il materiale 'formalizzato' nelle schede sarebbe stato esposto in forma più ampia e discorsiva (M.M. DONATO, *Presentazione*, «ONH. Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 1, 2009).

In questi anni, tuttavia, la quantità, la varietà e il merito degli studi che sono stati accolti dalla rivista, uniti alla ferma volontà di garantire un livello quanto possibile aggiornato ed elevato, ci hanno portato a una sostanziale 'ristrutturazione' di questo piccolo 'cantiere'.

Innanzitutto, *ONH* si è dotata di un ampio comitato scientifico di esperti nazionali e internazionali ed ha avviato un sistema sempre più rigoroso di doppio (e se necessario triplo) referaggio 'cieco' degli articoli, che in più casi ha prodotto contributi sostanziali. Inoltre, come avevamo previsto (e in verità anche auspicato) fin dall'inizio, la rivista, pur mantenendo come motivo 'fondante' l'interesse per la figura dell'artista, dall'Antichità all'Età moderna, con un *focus* sul Medioevo – attraverso le sottoscrizioni, ma anche i documenti, le fonti letterarie e storiche, le testimonianze visive – ha via via accolto sollecitazioni più ampie, che hanno portato a una notevole dilatazione dal punto di vista tematico e cronologico dei contributi: accomunati, speriamo sia evidente, dalla saldatura, nel cuore della ricerca, fra le opere, i nomi (gli artisti), le storie – la Storia.

La crescita, i riscontri incoraggianti che la rivista ha ottenuto e, sin dall'inizio, la ricerca di una veste grafica e redazionale quanto possibile direttamente controllata, la funzionalità della pubblicazione *on line*, che ha confermato tutte le sue potenzialità, ci hanno indotto a ripensare le forme di pubblicazione del *corpus* e a decidere per un sostanziale rovesciamento del rapporto tra *ONH* e repertorio delle *Opere firmate*.

ONH non sarà più un supplemento o una pubblicazione 'a margine' dei lavori del *corpus*, ma viceversa, accoglierà i volumi del repertorio come numeri monografici della rivista. Ci pare così da un lato di poter continuare il percorso di crescita della nostra rivista e, d'altro lato, di garantire una sede alla struttura già avviata e consolidata per il repertorio, i cui testi saranno quindi – anzi: già sono – sottoposti allo stesso processo di referaggio e di controllo redazionale e editoriale degli articoli.

Tale decisione porta con sé anche una modifica importante per *ONH*. Nel corso di questi anni ci siamo chiesti più volte, tra membri della redazione, se non valesse la pena, fatti salvi gli enormi vantaggi di un'edizione *on line*, di affiancarla da una versione cartacea, per garantirne la circolazione anche per vie 'tradizionali' e una visibilità e fruibilità 'fisica' nei luoghi della ricerca, senza mai deciderci, sostanzialmente, ad intraprendere questa seconda via. Ora, l'accorpamento del repertorio rende questo passo imprescindibile. Se all'inizio per la pubblicazione del repertorio pensavamo ad un database *on line* e a volumi solo cartacei, ora le istanze di rivista e *corpus* si fondono: la rivista *on line* sarà anche cartacea; il repertorio, nella sua forma 'estesa' sarà sia cartaceo, sia *on line*, oltre che consultabile nella forma 'codificata', e indefinitamente aggiornabile, come *database*.

Da questo numero in avanti quindi, *ONH* avrà una serie di *Studi*, e una serie dedicata al *Repertorio*. Saranno distinti sia dal punto di vista grafico, nella versione *on line*, sia, in quella stampata, per formato e colore della coperta dei volumi. Siamo felici, quindi, di annunciare che a breve saranno disponibili in versione cartacea i volumi di *ONH* 1-4 (2009-2011), stampati per cura della casa editrice Universitalia di Roma. Seguirà la pubblicazione, *on line* e cartacea, del primo volume del *Repertorio*, sezione di Siena, dedicato all'oreficeria.

Alla vigilia di questa svolta importante non solo per *ONH*, ma per tutte le ricerche gravitanti attorno al repertorio delle *Opere firmate*, vorremmo rinnovare l'invito a contattare la redazione per proposte, articoli, consigli, critiche, essenziali per la prosecuzione del nostro lavoro nell'ottica di una condivisione delle ricerche che vorremmo fosse il più possibile ampia, aperta e articolata.

La redazione

LA SCRITTA SULLA CHIESA DI SAN MICHELE IN ESCHETO
PRESSO LUCCA
E QUELLA ENIGMATICA DI SAN SABA A ROMA

GIULIA AMMANNATI

Si presentano qui due casi epigrafici piuttosto singolari e variamente interessanti: un particolare esempio di epigrafe 'firmata' (di fine XIII o inizio XIV secolo), che s'intreccia anche con le vicende architettoniche della chiesa su cui è incisa, e un'enigmatica iscrizione dipinta (di X secolo) recentemente riportata all'attenzione da un interessante contributo apparso su questa stessa rivista.

Nel primo caso non si tratta in senso proprio di una firma d'artista, ma forse nemmeno della semplice sottoscrizione dell'autore del testo: sembrerebbe trattarsi piuttosto della firma dell'esecutore materiale dell'epigrafe (responsabile di un errore di copia per il quale si propone qui una nuova soluzione), del lapicida che, in un frangente del tutto particolare, s'incaricò di scolpire un testo preparato da altri e volle suggellare il lavoro compiuto con il proprio nome. Nel secondo caso, invece, raccogliendo un ideale testimone, si è cercato di approfondire l'analisi epigrafico-testuale di una misteriosa iscrizione di cui è stato molto ben illustrato il rilevante contesto storico-artistico¹: si è così giunti, attraverso la rilettura e il confronto di una fonte parallela, a un'ipotesi interpretativa sia dell'assetto complessivo del testo che della sua probabile origine pseudo-epigrafica, come falso *titulus* che avrebbe ornato la statua del retore e grammatico Mario Vittorino nel Foro romano.

¹ G. BORDI, *Un pictor, un magister e un'iscrizione 'enigmatica' nella chiesa inferiore di San Saba a Roma nella prima metà del X secolo*, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 1, 2009, pp. 51-75.

1. *San Michele in Escheto*

1 La pieve romanica di San Michele in Escheto, situata pochi chilometri a sud di Lucca, conserva incise sulla sua fiancata destra ben due iscrizioni, l'una di XII e l'altra di XIII-XIV secolo. La più antica, posta sull'architrave di un ingresso laterale ora murato, ricorda la consacrazione della chiesa avvenuta il 29 settembre 1122 (stile fiorentino):

+ ANNO AB INCARNATIONE D(OMI)NI M(ILLESIM)O C(ENTESIM)O XX° II° HEC ECCL(ESI)A DEDICATA EST A BENEDICTO LUCANO EP(ISCOP)O IN HONORE BEATI / MICHAELIS ET BEATE MARIE ET THOME AP(OSTO)LI, STEPHANI, VINCENTII, SIXTI, BLASII, / TIBURTII. III° K(A)L(ENDAS) OCTOBRIS.

2 Come giustamente notò Enrico Ridolfi², i materiali lapidei impiegati per murare la porta sottostante mostrano che tale ingresso, probabilmente in origine il principale, fu chiuso in occasione di un successivo rifacimento che ampliò la parte anteriore della chiesa, interessando, a sinistra della porta, 3, 4 il resto della fiancata fino all'angolo con la facciata, nonché la facciata stessa. Il rifacimento coinvolse anche il campanile, che poggia proprio sull'angolo rimaneggiato fra la fiancata destra e la facciata. Poiché sappiamo che verso la fine del Duecento, durante un'incursione nemica, la torre della chiesa venne distrutta (è quanto si ricava dalla seconda epigrafe, di cui fra poco parleremo), Ridolfi attribuì tale rifacimento al primo Trecento, ritenendo che ad esso si fosse messa mano proprio a seguito dei pesanti danni subiti dall'edificio nell'occasione.

Naturalmente quest'ipotesi appare, nella sua lineare consequenzialità, la più verosimile; tuttavia rimane pur sempre possibile anche una diversa cronologia. Bisogna tener presente, in effetti, che da un punto di vista storico-artistico e stratigrafico non ci sono elementi per attribuire con sicurezza il rifacimento al primo Trecento: esso potrebbe anche essere di qualche decennio più antico e risalire a prima della fine del XIII secolo. A rigore niente impedisce di pensare che già nel corso del Duecento si fosse deciso di ampliare la chiesa, con un progetto autonomo che prevedeva anche lo spostamento dell'ingresso principale dal fianco alla facciata, e che qualche tempo dopo

² E. RIDOLFI, *Diporti artistici. Diporto primo*, «Atti dell'Accademia lucchese di scienze, lettere ed arti», 18, 1868, pp. 183-277: 245-251.

il nuovo campanile sia stato distrutto dai nemici. Si noti che, dopo il rifacimento in questione, il campanile ha sicuramente subito un grave dissesto ed è stato nuovamente ricostruito: la base della struttura conserva ancora l'assetto originario, ma i suoi due terzi superiori, in mattoni, appaiono palesemente rifatti. Virtualmente questa situazione potrebbe affondare le sue radici proprio nell'episodio bellico ricordato dall'epigrafe³. Un ultimo spunto di riflessione: sappiamo che nel 1348 Francesco di Lazzaro Guinigi († 1384) stanziò una somma di denaro per la ricostruzione della facciata della chiesa, che era rovinata⁴. Può darsi che il cedimento della parte superiore della facciata, a breve distanza dal suo rifacimento, fosse stato causato da difetti di costruzione; ma il dissesto potrebbe anche essere connesso con il crollo del campanile avvenuto qualche decennio prima (e non ancora del tutto risanato): se così fosse, il rimaneggiamento della parte anteriore della chiesa, campanile compreso, sarebbe precedente alla distruzione del campanile stesso e non una sua conseguenza, come pensava Ridolfi.

Ma veniamo adesso alla seconda iscrizione. Come si è già più volte detto, fra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV, durante un'incursione nemica, la torre della chiesa venne distrutta. A destra della porta sormontata dall'epigrafe di dedica, dalla parte opposta rispetto al campanile, su uno dei grandi blocchi di calcare della fiancata primitiva si legge una beffarda scritta che appunto ricorda l'abbattimento della torre da parte dei Cascinesi, per ritorsione a seguito di un analogo atto compiuto dai Lucchesi ai danni della torre di Cascina (Pisa). Tale iscrizione gode, in ambiente pisano ma non solo, di una notorietà ben più diffusa di quanto non dicano le poche pagine a stampa che se ne occupano⁵. Chi ha avuto la fortuna di seguire alla Scuola

³ La riedificazione odierna è ottocentesca (al tempo del Ridolfi la torre era stata «ricostruita da poco tempo»: *ibid.*, p. 245; cfr. anche p. 247), ma non abbiamo notizia che avesse smantellato le strutture originarie del campanile: essa potrebbe essere intervenuta già su una o più ricostruzioni precedenti, risalenti in ultima istanza a quella successiva alla distruzione tardo-duecentesca.

⁴ Cfr. M. PAOLI, *Arte e committenza privata a Lucca nel Trecento e nel Quattrocento. Produzione artistica e cultura libraria*, Lucca 1986, p. 139; l'autore nota anche che «in effetti il prospetto principale della piccola chiesa appare ricostruito nella zona al disopra del portale» (*ibid.*).

⁵ Cfr. soprattutto A. STUSSI, *Epigrafi medievali in volgare dell'Italia settentrionale e della Toscana*, in «*Visibile parlare*». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Cassino-Montecassino 1992), a cura di C. Ciociola, Napoli 1997, pp. 149-175: 163-164 (con tav.); ID., *Tracce*, Roma 2001, pp. 30-31. Cfr. anche O. BANTI, *Di un'iscrizione commemorativa pisana del 1170 finora ignota*, «*Bollettino storico*

Normale di Pisa le lezioni di Augusto Campana – mi racconta un suo allievo di allora – se la ricorda bene, per averla vista con i propri occhi durante una delle tante gite che Campana era solito fare con gli studenti nei dintorni di Pisa, alla ricerca di iscrizioni da leggere e interpretare⁶.

6 L'epigrafe recita:

QUIA CASCINE(N)SE(M) TU`R`RI(M) M`Y`SERE
 LUCE(N)SES, HA(N)C CASCINE(N)SES
 DESTR<U>XERU(N)T QUIPPE LUCE(N)SES

ISBRIGHATO DE PECOLI
 FECIT

Com'è facile notare, il testo è intaccato da alcuni errori: oltre alla *r* tonda interlineare aggiunta in *turrim* (r. 1), c'è la mancanza di una *u* in *destruxerunt* (r. 3), un erroneo *Lucenses* al posto di *Lucensem* alla fine di r. 3 e l'incomprensibile *msere* di r. 1. Sopra la *m* di *msere*, in realtà, pare di vedere incisa una *i*⁷: si otterrebbe così un *misere*, che però solo a prezzo di una decisa forzatura può essere interpretato nel senso di 'mandar giù, abbattere' e appare più un tentativo di rabberciamento di una *vox nihili* che il termine richiesto dal contesto. Se non fa difficoltà ammettere che il beffardo lapicida, scolpendo in fretta e furia la scritta al termine dell'incursione, sia incappato in due banali sviste come il *destruxerunt* e il *Lucenses* di r. 3, un po' più complicato è invece immaginare come possa essersi generato quel *msere*.

Osservando la *m* gotica con occhio paleografico, tuttavia, viene in mente che essa potrebbe essere il risultato del fraintendimento di un originario nesso *ar*. Ecco quale doveva essere la parola: *arsere*. Evidentemente i Lucchesi avevano dato fuoco alla torre di Cascina⁸, e per rappresaglia i Cascinesi abbattono quella di San Michele in Escheto. Se fu Isbrighato, come pare,

pisano», 63, 1994, pp. 201-207: 205, nota 8. Ringrazio molto Alfredo Stussi per il proficuo scambio di idee che abbiamo avuto.

⁶ Un vivido ricordo di una di quelle gite, proprio a San Michele in Escheto, in A. STUSSI, *Campana e la Normale*, in *Testimonianze per un maestro. Ricordo di Augusto Campana*. Roma, 15-16 dicembre 1995, a cura di R. Avesani, Roma 1997, pp. 43-51: 51. Un'altra escursione alla chiesa fu organizzata anche nel 1972, quando Campana era ospite alla Scuola per un ciclo di lezioni: cfr. M. FEO, *Curiosità campaniane*, *ibid.*, pp. 119-138: 137-138.

⁷ Leggermente inclinata a sinistra per evitare una fenditura della pietra (escluderei, invece, che nel solco ondulado che si vede sopra la *i* sia da ravvisare un compendio per *er*, che produrrebbe un ancor più strano *m(er)sere*).

⁸ *Ardeo* è intransitivo nel latino classico, ma spesso transitivo in quello medievale.

a incidere la scritta (e non una mano anonima che trascrisse un testo munito della sottoscrizione del suo autore)⁹, una corruttela del genere revocherebbe inevitabilmente a Isbrigato stesso la paternità del testo (sviste come quelle di r. 3 potrebbero rientrare nella categoria degli errori d'autore, ma un fraintendimento come *msere* non si spiegherebbe); il firmatario, dunque, potrebbe aver solo inciso ma non composto l'epigrafe, copiandola da un'anonima minuta preparata prima della partenza. Può darsi che la *i* sopra la *m* di *msere* sia stata aggiunta dallo stesso incisore dietro suggerimento di un compagno più avvertito (se il lapicida fu capace di trascrivere un *msere* per un *arsere*, è difficile che abbia poi cercato di correggersi, soprattutto evidentemente senza tornare a guardare il modello, che gli avrebbe con ogni probabilità svelato l'errore); oppure la *i* potrebbe essere il frutto di un intervento ancora successivo, magari della mano munita di scalpello che aveva cominciato a eradere l'insolente scritta (portando via il *qu* di *quia*) ma poi s'interruppe, lasciando che la testimonianza sopravvivesse.

Nel suo meritorio lavoro, già più volte citato, il Ridolfi era riuscito a scovare negli *Annales* di Tolomeo da Lucca (il teologo e cronachista lucchese

⁹ Come giustamente mi fa notare Maria Monica Donato, che ringrazio, non è forse un caso che Isbrigato usi *fecit*, che nelle sottoscrizioni a manufatti è formulare a indicare l'aspetto esecutivo. Quel che mi fa propendere per l'ipotesi che Isbrigato sia l'incisore è il particolare contesto in cui l'epigrafe fu realizzata. Poiché chi scolpì la scritta non può essere l'autore del testo (che non avrebbe mai commesso un errore di trascrizione come *msere*), Isbrigato o ha inciso e sottoscritto un testo non di sua composizione, o è l'autore del testo e una mano anonima ha poi eseguito l'iscrizione. Come dimostra il fraintendimento paleografico, l'epigrafe fu evidentemente copiata da una minuta, allestita con ogni verosimiglianza prima della partenza. Se Isbrigato fu l'autore del testo, dobbiamo pensare che avesse preparato l'iscrizione senza poi prendere parte alla spedizione, perché, se fosse stato sul posto, avrebbe certamente dato un'occhiata all'epigrafe e corretto l'errore. Più che una sottoscrizione d'autore, di un autore che dovremmo supporre che non avesse partecipato all'impresa, quella di Isbrigato mi sembra che voglia essere piuttosto una firma 'di presenza': una fiera dichiarazione che in sostanza vuol dire 'io c'ero'. Si può immaginare che prima della partenza a Cascina si fosse pensato a una beffarda scritta da utilizzare qualora l'incursione fosse andata a buon fine e che, distrutto secondo i piani il campanile nemico, Isbrigato, uno dei partecipanti, si sia incaricato di scolpire l'iscrizione sottoscrivendovi orgogliosamente il proprio nome. Mi pare importante rilevare che da parte dei Cascinesi l'epigrafe fu concepita come una fiera dichiarazione collettiva, dell'intera comunità borghigiana: a questa funzione del testo una sottoscrizione d'autore avrebbe forse tolto qualcosa, riconducendo la scritta a una responsabilità più personale. Un ultimo dettaglio che vale la pena osservare. Isbrigato si dichiara non un Cascinese ma un abitante di Peccioli: forse anche questo un elemento che contribuisce a farlo apparire più uno dei tanti soldati che militavano nel composito esercito pisano che l'arguto Cascinese cui si deve il testo dell'iscrizione.

Bartolomeo Fiadoni, † 1327) una preziosa notizia: nel 1292 i Lucchesi, armato l'esercito contro i Pisani, «vennero a Cascina, ove segarono il campanile e il fecer cadere»¹⁰ («inciderunt campanile et ipsum ruere fecerunt», recita il testo latino di Tolomeo stampato dal vecchio Muratori)¹¹. Che una fonte contemporanea e notoriamente affidabile come gli *Annales* di Tolomeo conservi memoria di un avvenimento simile è un fatto di estremo interesse, che permette di identificare con certezza l'episodio storico cui l'epigrafe si riferisce. Ma quella di segare un campanile appare una tecnica bellica a dir poco bizzarra¹². Con l'*arsere* dell'epigrafe negli occhi è inevitabile vedere in quello strano *inciderunt* un ben più probabile *incenderunt*. Così è, in effetti: la moderna edizione di Tolomeo degli *MGH* restituisce la lezione corretta (attestata dalla tradizione manoscritta) e in essa si può finalmente leggere che nel giugno del 1292 i Lucchesi, marciando contro Pisa, «transierunt Cascinam; ibi incenderunt campanile et ipsum ruere fecerunt»¹³.

Il cerchio si chiude. Non solo, grazie a Tolomeo, possiamo agganciare l'epigrafe a un ben preciso episodio e stabilirne di conseguenza il termine *post quem*¹⁴ (più basso di quanto non si sarebbe detto a prima vista)¹⁵; ma il passo del cronista lucchese costituisce anche la migliore conferma della congettura paleografica: come quando, in rari casi fortunati, il ritrovamento di un papiro viene a suggellare la *divinatio* del filologo.

¹⁰ RIDOLFI, *Diporti artistici*, p. 248.

¹¹ Si veda THOLOMEUS LUCENSIS, *Annales Lucenses*, ed. L.A. Muratori, in *RIS*, XI, Mediolani 1727, col. 1298 E.

¹² Sull'importanza della campana civica e sul valore identitario del campanile nella realtà comunale del Medioevo cfr. C. BERNAZZANI, *La campana civica: tra signum, simbolo e celebrazione visiva*, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 2/3, 2010, pp. 287-392.

¹³ THOLOMEUS LUCENSIS, *Annales*, ed. B. Schmeidler, in *MGH, Scriptores rerum Germanicarum. Nova series*, VIII, Berolini 1930, p. 223.

¹⁴ Più prudente del 1313 proposto da RIDOLFI, *Diporti artistici*, pp. 251-253. Di altre incursioni potremmo non avere notizia; per la prossimità dei luoghi interessati (Vorno, Massa Pisana), attira l'attenzione l'incursione pisana di cui Tolomeo parla sotto il 1293 (THOLOMEUS LUCENSIS, *Annales*, pp. 224-225), sebbene la cronologia appaia sospetta e nonostante che l'impresa si fosse conclusa per i Pisani con una sconfitta.

¹⁵ Può darsi che Isbrigato fosse rimasto legato a un'educazione grafica ricevuta qualche decennio prima; ma è anche probabile che in questo caso la fretta stessa con cui fu scolpita l'epigrafe le abbia sottratto quel raffinemento formale e quelle caratteristiche ornamentali che l'avrebbero fatta apparire un po' più tarda.

2. *San Saba*

Nella chiesa inferiore di San Saba a Roma si conserva un'interessante iscrizione dipinta risalente al X secolo¹⁶, inserita in un pannello rettangolare entro cui è raffigurata una sorta di *tabula ansata*, ma con specchio di scrittura circolare anziché, come di norma, squadrato¹⁷. La scritta, in capitale, è composta da più serie di lettere ripetute, altre iniziali puntate e alcune parole scritte per esteso:

P. P. P. R. R. R. R. / V. V. V. V. V. V. F. F. F. / S. S. S. M. M. M. P. P. M. L.
/ P. SI LEXERIS, P(ATER) MAGIS/TER, LAUDO T(E) S. C. P. Q. R[O]/
MANUS

Le misteriose iniziali iterate con cui si apre il testo erano in realtà piuttosto note nel Medioevo: la tradizione credeva che in esse si celasse la profezia della caduta di Roma. Sequenze molto simili sono attestate già a partire dall'VIII secolo, e col passare del tempo si moltiplicarono le leggende circa la loro origine e decifrazione (in ambienti insulari nacque ben presto la storia che fosse stato Beda a svelare l'enigma durante un suo viaggio a Roma, vedendo le lettere incise su una porta della città). Non è difficile, perciò, sciogliere l'indovinello con buona approssimazione (prescindo dalle varianti attestate): «Pater Patriae Profectus Regnum Regale Romanorum Ruit Roma Victor Veniet Vincet Viros Vestrae Urbis Fame Ferro Frigore Secum Salus Sublata Monitum Monumentum Mortuus [*sic*]».

Rimane invece misterioso nell'epigrafe di San Saba il significato delle iniziali «P. P. M. L. P.», che non sembrano far parte della profezia e che potrebbero essere il risultato della riduzione a sigle di una porzione di testo simile a quella che poi segue in forma sciolta («Si lexis [*scil. legeris*], pater magister, laudo te»); poiché tali sigle non paiono corrispondere a qualche formula epigrafica, temo che il loro recupero, a meno di insperati ritrovamenti, sia improbabile. Ma non è questo il motivo per cui l'iscrizione di San

¹⁶ Recentemente fatta oggetto di un approfondito studio, di taglio storico-artistico, da BORDI, *Un pictor*, pp. 59-63; rimando a questo contributo per la bibliografia sull'iscrizione, cui si può aggiungere C. HÜLSEN, *Die Inschriftensammlung des Erfurter Humanisten Nicolaus Marschalck*, «Jahrbücher der Königlichen Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt», 38, 1912, pp. 161-185: 182-183 (che dà la migliore interpretazione del testo, sciogliendo correttamente sia il *pater* che soprattutto il *te*).

¹⁷ Ringrazio Gianfranco Adornato per la preziosa consulenza in proposito.

Saba continua a produrre l'impressione di un qualcosa d'irrisolto: quel che soprattutto non è stato finora chiarito è il vero e proprio statuto di questo testo epigrafico. Che cosa rappresenta esattamente la scritta? Di che genere di iscrizione si tratta? Pare quasi che la natura enigmatica del testo abbia finito per nascondere anche le sue più evidenti caratteristiche e quanto si può carpire della sua probabile origine.

Salta subito agli occhi un fatto macroscopico, finora passato inosservato: il testo sembra concludersi con la formula (conservata in forma leggermente alterata) «S. P. Q. R.». Che ci fosse o non ci fosse una *o* (oggi invisibile) dopo la *R* alla fine del penultimo rigo, a comporre la parola *Romanus*, è evidente che questa è la lezione corretta. Il contesto appare, nel suo complesso, inequivocabile. Prima di *Romanus* l'affresco conserva una serie di lettere in cui o si è ingenerata una *C* di troppo («S. {C.} P. Q. Romanus»)¹⁸ o viceversa è caduta una *S* («S. C. <S.> P. Q. Romanus»)¹⁹; ma la lieve corruttela non impedisce di riconoscere che originariamente il modello da cui deriva (per via diretta o indiretta) l'iscrizione di San Saba doveva chiudersi appunto con la più celebre delle formule epigrafiche: «S. P. Q. R.». Niente di sorprendente se il pittore di San Saba introdusse o mantenne nel suo testo qualche piccola corruttela: poteva benissimo non capire quanto stava copiando. Ancor più verosimile è che agli occhi non solo di chi eseguì la scritta ma anche del suo pubblico si fossero progressivamente oscurati alcuni tratti di un testo tradito che pure continuava a circolare come gioco enigmistico: tratti accessori (come la stringa di lettere finale) che non impedivano al testo stesso di conservare intatta la sua funzione (espletata sostanzialmente dalle famose lettere della profezia e dalla formula «Si lexis, pater magister, laudo te») e perciò di continuare a essere usato e riprodotto.

Ora, il fatto che la scritta si concluda con la formula «S. P. Q. R.» fa pensare immediatamente a un'iscrizione originariamente collocata su qualche monumento pubblico. Certo, il tenore del testo non sembrerebbe dei più canonici, ma l'idea è stimolante. Purtroppo l'iscrizione di San Saba non of-

¹⁸ Una *C* potrebbe facilmente essersi creata come errore di trascrizione di una *P* capitale con occhio aperto ed essersi poi mantenuta come *duplex lectio*: ripristinata in interlinea la *P*, nel successivo stadio di tradizione la correzione potrebbe essere finita a testo accanto e non al posto della vecchia *C*.

¹⁹ In tal caso le lettere *S. C.* potrebbero significare «Senatus consulto» o anche far parte della frase precedente.

fre alcun elemento in più: se non fossero emersi altri confronti, la ricerca si sarebbe arenata qui. Soccorre invece provvidenzialmente una fonte beneventana di XI secolo. Si tratta di un testo scritto in beneventana cassinese e conservato su un foglio di guardia di un manoscritto contenente Virgilio (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 10308), che racconta come fosse stato il retore e grammatico Mario Vittorino († 364) a interpretare per primo il significato delle misteriose lettere (accluse in calce a una minacciosa lettera che gli imperatori Costantino II e Costante avevano indirizzato, da Costantinopoli, ai Romani, restii a sottomettersi a dei *peregrini*), svelando così l'infausta profezia della caduta di Roma; per questo, conclude il testo, a Mario Vittorino fu dedicata una statua nel Foro di Traiano²⁰.

Questo testo è già stato messo in stretto rapporto con la scritta di San Saba²¹, perché entrambe le testimonianze contengono la stessa sequenza di iniziali ripetute; non è stato tuttavia sfruttato appieno il potenziale del confronto, anche a causa di alcuni errori che affliggono la trascrizione del testo beneventano e che hanno dissimulato il perfetto parallelismo fra le due fonti. Nel Par. Lat. 10308 si legge (le serie di iniziali ripetute sono separate da segni interpuntivi, che rendo con il punto e virgola; trascrivo in maiuscola anche alcune minuscole che figurano nel testo): «P. P. P.; R. R. R. R. R.; V. V. V. V. V. V.; F. F. F.; S. S. S.; M. M. M.; P. A. P. M. L. P. S. L. P. M. [·] T.²² S. C. P. Q. R.»²³. Le differenze rispetto alla scritta di San Saba sono minime: una serie di sette anziché sei *V*; una *A* in più nella stringa «P. A. P. M. L. P.»; la riduzione a iniziali della parte «Si lexis, pater magister, laudo te» (oltre che del *Romanus* finale). Per il resto i due testi sono identici²⁴. Corrette le sviste

²⁰ Che per la sua fama di retore (e non certo per aver svelato il mistero della profezia della caduta di Roma!) a Mario Vittorino fosse stata innalzata una statua nel Foro è vero: lo attestano sia Girolamo (*Chr.*, 2370) che Agostino (*Conf.*, 8,2).

²¹ Vale la pena ricordare che nel X secolo andava crescendo a San Saba la presenza di monaci benedettini, che si stavano progressivamente sostituendo alla comunità ellenofona in via di estinzione; si è addirittura ipotizzato – ma senza prove concrete – che si trattasse di monaci cassinesi (cfr. P. SUPINO MARTINI, *Roma e l'area grafica romanesca (secoli X-XII)*, Alessandria 1987, p. 142).

²² In E.K. RAND, *Un nouveau fragment bénéventin*, «Latomus», 2, 1938, pp. 279-283: 283 la sequenza «S. L. P. M. [·] T.» è resa come «t. l. p. m.; (?) s.», con erronea trascrizione della prima e dell'ultima lettera; sulla *s* finale, tuttavia, Rand sembra esprimere incertezza, contrassegnandola di seguito con un punto interrogativo (che ho ommesso).

²³ La sequenza «S. C. P. Q. R.» è resa *ibid.* come «S. C. P. P. r.», con erronea trascrizione della penultima lettera.

²⁴ Improbabile la dipendenza della serie beneventana da quella dell'affresco di San Saba,

di trascrizione, la fonte beneventana non solo sembra confermare l'«S. P. Q. R.»²⁵ (anche qui è presente l'errore riscontrato nella scritta di San Saba, vale a dire l'aggiunta di una C o la caduta di una S: questo prova semplicemente che entrambe le testimonianze risalgono a un comune archetipo già corrotto); ma rivela anche con chiarezza quale sia il contesto che all'«S. P. Q. R.» fa da sfondo.

La fonte beneventana si diffonde a lungo nel racconto di come Mario Vittorino avesse svelato il mistero della profezia della caduta di Roma interpretando le iniziali contenute nella lettera dei due Imperatori; solo verso la fine si legge questa frase: «Propter quod Romani concesserunt Mario Victorino habere statuum in Foro Traiano». Segue la breve notizia che Vittorino fu il *magister* di san Girolamo (cosa che era stata già detta incidentalmente un po' sopra) e quindi il testo si chiude con un periodo che subito appare, anche nell'espressione, decisamente ripetitivo: «Propter hoc illi Victorino hanc statuum erexerunt, eo quod interpretabit [*scil.* interpretavit] notitiam [?] harum litterarum: P. P. P.; R. R. R. R. R.; V. V. V. V. V. V.; F. F. F.; S. S. S.; M. M. M.; P. A. P. M. L. P. S. L. P. M. [] T. S. C. P. Q. R.». Mentre la prima volta che si nomina la statua si dice soltanto che per il suo *exploit* a Vittorino fu tributato l'onore di un monumento pubblico, quest'ultima formulazione sembra aggiungere qualcosa in più (e non mi riferisco solo alle sequenze di tre S e di tre M, che nel racconto non figurano fra le misteriose iniziali decifrate dal grammatico). È evidente che si tratta di una parte di testo disorganica rispetto a quanto precede, che in stadi più alti di tradizione dovette essere interpolata in coda all'aneddoto: essa ha tutti i caratteri dell'aggiunta successiva, che riprende una notizia già data fornendo nuove informazioni.

Ebbene, in essa la presenza davanti a *statuum* del dimostrativo *hanc*, dal valore chiaramente anticipatorio (cfr. anche *harum litterarum*), indica con evidenza che la serie di iniziali che seguono costituivano, agli occhi di chi fece originariamente l'aggiunta (forse in forma meno abbreviata di come è oggi), il *titulus* di cui era ornata la statua di Vittorino nel Foro (si noti che il testo si rivolge appunto a un *magister*). Un *titulus* concepito per fungere in

perché il manoscritto sembra conservare qualcosa in più dell'iscrizione romana (la A nella stringa «P. A. P. M. L. P.»).

²⁵ Addirittura nel Par. Lat. 10308 – a giudicare dalla riproduzione pubblicata in RAND, *Un nouveau*, pl. IV – al posto della Q parrebbe di vedere un *-que* enclitico abbreviato, sotto forma di *q* seguita da un punto e virgola.

realtà da indovinello e che difficilmente potrà essere difeso come autentico; ma che nondimeno spiega la genesi di un testo che l'affresco di San Saba rappresenta espressamente come testo epigrafico, anche attraverso la *tabula ansata* che lo inquadra. È vero che la forma epigrafica del testo dipinto sul muro di San Saba potrebbe essere nata nell'affresco stesso, nel momento, cioè, in cui si traspose l'indovinello in un contesto di scrittura esposta; ma potrebbe anche conservare un dato di tradizione. Da un punto di vista stemmatico non si può escludere che la testimonianza di San Saba derivi dallo stesso filone di tradizione del Par. Lat. 10308, eventualmente da uno stadio del testo in cui l'interpolazione riportava il *titulus* in forma ancor più icaistica e riconoscibile (e con il *Si lexis* etc. e probabilmente anche il *Romanus* scritti per esteso). Ma è anche possibile che sia la scritta di San Saba sia l'interpolazione risalgano invece ad altra fonte comune, responsabile – probabilmente sulla base dello stesso nucleo aneddótico ma in un diverso ramo di tradizione – dell'invenzione dell'epigrafe incisa sul piedistallo della statua di Vittorino. Comunque sia, è verosimile che il falso *titulus* sia nato proprio, autoschediasticamente, sulla base dell'aneddoto (forse di origine piuttosto antica)²⁶ che raccontava delle misteriose iniziali profetizzanti la caduta di Roma contenute nella polemica lettera dei due Imperatori costantinopolitani, della loro decifrazione da parte di Mario Vittorino e della statua che per questo fu innalzata nel Foro al *magister* dal Senato e dal Popolo Romano.

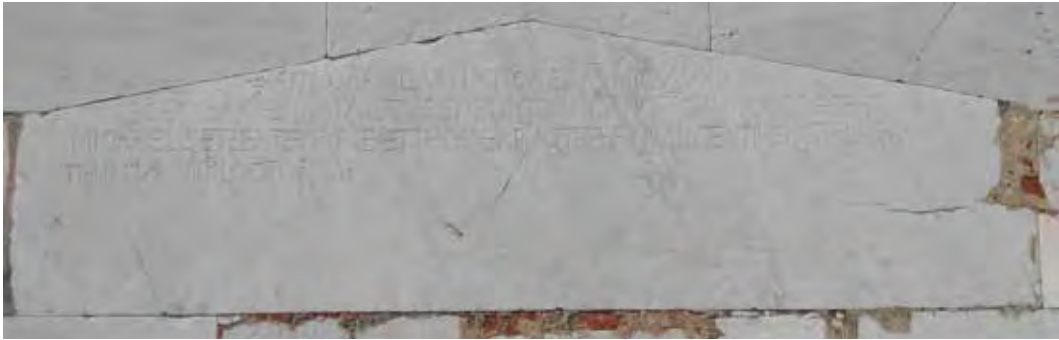
²⁶ Si noti che l'aneddoto è sorretto da una certa accortezza compositiva. A parte qualche piccola imprecisione (il regno di Costantino II e Costante non incrociò il pontificato di papa Liberio – ma la frase su Liberio ha tutta l'aria dell'interpolazione), il contesto storico in cui è collocato l'episodio della profezia della caduta di Roma è ben trovato: sono gli anni immediatamente successivi al trasferimento della capitale dell'Impero da Roma a Costantinopoli. Anche il racconto delle varie fasi attraverso le quali si arrivò alla soluzione dell'enigma non perde di vista la verosimiglianza: mentre nella leggenda medievale Beda riesce a divinare dal niente il significato delle lettere che vede incise su una porta di Roma, qui il testo sembra suggerire che la lettera degli Imperatori contenesse, accanto alle misteriose lettere, anche gli indizi necessari alla loro decifrazione («[...] in quarum [*scil. epistularum*] fine istae litterae erant: PPP RRRRRR VVVVVVVV FFF, quae significabant imperium esse translatum a Romanis et populi mortem venturam et hostem affuturum et regnum ruiturum»). Non a caso nel seguito del racconto – solo apparentemente lento e ripetitivo – Vittorino prima abbina le quattro serie di iniziali ai quattro indizi («[...] per tria PPP translato regni Romanorum significatur» etc.) e solo dopo scioglie le sigle («Hoc modo: tres PPP dicunt Pater Patriae Profectus est» etc.).

Abstract

This paper reconsiders two different inscriptions that are located on the exterior wall of San Michele in Escheto near Lucca and in the lower church of San Saba in Rome respectively. The first one can be dated to the last years of the XIII century or to the very beginning of the XIV; indeed, by considering an error in the text as well as its paleographical origin, the paper argues that presumably the signature in the inscription does not refer to the author of the text, but rather to the lapicide who engraved it. The second inscription dates back to the tenth century and is a riddle that was intended to challenge the reader: thanks to a later manuscript source, which elucidates some of the riddle's textual features and its original context, it can be argued that this inscription is a forged epigraph, whose author pretended that it was written on the base of Marius Victorinus' statue in Trajan's Forum.

Referenze fotografiche

- © Foto M. Ferrari: 1-6
- © Foto G. Bordi: 7



1. Pieve di San Michele in Escheto (Lucca), portale con epigrafe dedicatoria.



2. Pieve di San Michele in Escheto (Lucca), portale con epigrafe dedicatoria e, a destra, epigrafe dei Cascinesi.



3. Pieve di San Michele in Escheto (Lucca), facciata.



4. Pieve di San Michele in Escheto (Lucca), fianco destro.



5. Pieve di San Michele in Escheto (Lucca), fianco destro con campanile.



6. Pieve di San Michele in Escheto (Lucca), epigrafe dei Cascinesi.



7. Iscrizione enigmatica. Roma, chiesa inferiore di San Saba (da BORDI, *Un pictor*, fig. 10).

I MAGGI A BRESCIA: POLITICA E IMMAGINE DI UNA 'SIGNORIA' (1275-1316)

MATTEO FERRARI

Tra le esperienze signorili che, tra Due e Trecento, caratterizzano la storia dei Comuni nell'area padana, quella dei Maggi a Brescia desta un particolare interesse per le implicazioni sul piano della politica monumentale¹. Grazie alla notevole esperienza acquisita nel campo del diritto e del reggimento delle città, nel secondo Duecento la famiglia si era fatta largo tanto nelle fila della *Pars Ecclesiae* e del Popolo bresciano, dai tardi anni Sessanta impostisi alla guida del centro lombardo, quanto all'interno delle istituzioni ecclesiastiche locali. La rapida ascesa toccò l'apice quando, sul finire del secolo, il Comune affidò il governo della città a Berardo, già vescovo dal 1275, sotto forma di una *balìa* quinquennale che gli garantiva autonomia ed ampi margini decisionali². L'affidamento dei poteri al vescovo era stato deliberato nel corso dell'assemblea che, il 6 marzo 1298, aveva riunito nel «*pallatium populi in sala picta*»³ tutte le componenti del Comune e della società bre-

Desidero rivolgere un sentito ringraziamento a Maria Monica Donato, Vincenzo Gheroldi, Sara Marazzani, Pierfabio Panazza, Paolo Zaninetta e ai *referees* anonimi della rivista che, in modo diverso, hanno contribuito ad arricchire e migliorare quest'articolo.

- ¹ Sulla politica monumentale delle signorie trecentesche si veda M.M. DONATO, *I signori, le immagini e la città: per lo studio dell'immagine monumentale' dei signori di Verona e di Padova*, in *Il Veneto nel Medioevo: le signorie trecentesche*, a cura di A. Castagnetti, G.M. Varanini, Verona 1995, pp. 379-454, *passim*. La bibliografia sui regimi proto-signorili è ampia e in continuo sviluppo; si citeranno pertanto solo i titoli più strettamente pertinenti alla materia qui trattata. Sulle proto-signorie di matrice popolare in area padana rimandiamo almeno a R. RAO, *Signori di Popolo. Signoria cittadina e società comunale nell'Italia nord-occidentale 1275-1350*, Milano 2012.
- ² Il governo di Berardo Maggi si inserisce dunque nel quadro dei reggimenti cittadini affidati ai vescovi, sui quali si rimanda, per la fase proto-duecentesca, a G. GARDONI, *Vescovi-podestà nell'Italia padana*, Verona 2008 e anche a P. GRILLO, *I podestà dell'Italia comunale: recenti studi e nuovi problemi sulla storia politica e istituzionale dei comuni italiani nel Duecento*, «Rivista storica italiana», 115, 2003, pp. 556-590.
- ³ Così in Brescia, Biblioteca Civica Queriniana (da ora in avanti BCQ), ms. C.I.14, C. MAGGI, *Chronica de rebus Brixiae*, c. 265r; il cronista cinquecentesco fornisce un dettagliato resoconto dell'assemblea sulla base di documenti originali perduti. Sulla figura di Berardo Maggi si rinvia a G. ARCHETTI, *Berardo Maggi vescovo e signore di Brescia. Studi sulle istituzioni ecclesiastiche e sociali della Lombardia orientale*, Brescia 1994 e a *Berardo Maggi. Un*

sciama allo scopo di porre termine alle lotte che da decenni laceravano la città, pur garantendo la continuità della linea politica tracciata dal governo di Popolo. Nell'occasione fu indetta una pacificazione generale che avrebbe consentito agli *esbanniti* di rientrare nel comitato e nella città di Brescia, nel pieno godimento dei diritti di cittadinanza e dei beni precedentemente detenuti; al Maggi spettava il ruolo di arbitro dell'accordo e, successivamente, di garante del mantenimento della pace interna.

L'affidamento temporaneo del governo cittadino al vescovo era una soluzione sperimentata dai ceti dirigenti lombardi⁴ e, nel caso specifico, comportò un sostanziale mantenimento dell'assetto costituzionale precedente, consentendo agli organismi comunali di conservare buona parte delle loro prerogative e un ruolo attivo nella gestione del potere⁵. Il vescovo bresciano e la sua famiglia, muovendosi con compattezza e comunità d'intenti, seppero però sfruttare un mandato a termine e personale per dare vita ad un 'progetto signorile' di carattere dinastico, pur muovendosi all'interno degli ordinamenti costituzionali vigenti. In questo modo, non solo Berardo ottenne nel 1303 il rinnovo del mandato per un secondo quinquennio da parte delle assemblee comunali, ma alla sua morte i Maggi si assicurarono la continuazione del loro duplice dominio, cogliendo un obiettivo in quegli anni fallito da altre famiglie con simili ambizioni⁶: il potere temporale passò a Matteo, fratello di Berardo, mentre il giovane Federico, figlio del cugino Bertolino,

principe della Chiesa al crepuscolo del Medioevo, atti del convegno (Brescia 2009), a cura di G. Archetti, Brescia 2012.

⁴ Sul tema G. SOLDI RONDININI, *Vescovi e signori nel Trecento: i casi di Milano, Como, Brescia, in Vescovi e diocesi in Italia dal XIV alla metà del XVI secolo*, atti dell'VIII convegno di storia della Chiesa in Italia (Brescia 1987), a cura di G. De Sandre Gasparini et al., Roma 1990, pp. 837-868. A Brescia, i titoli di *potestas et rector* erano già stati conferiti nel 1258 al vescovo Cavalcano de Salis, per fronteggiare l'avanzata di Ezzelino da Romano.

⁵ Si veda ora C. BONAZZA, *Istituzioni comunali e ordinamenti statutarî al tempo di Berardo Maggi tra mutamenti e continuità*, in *Berardo Maggi. Un principe della Chiesa*, pp. 87-129.

⁶ Ad esempio, Oberto Pallavicino tentò di nominare il nipote vescovo di Brescia, città di cui detenne la signoria (G. ANDENNA, *L'episcopato di Brescia dagli ultimi anni del XII secolo sino alla conquista veneta*, in *A servizio del Vangelo. Il cammino storico dell'evangelizzazione a Brescia*, I. *L'età antica e medievale*, a cura di Id., Brescia 2010, pp. 97-210: 145), mentre Pier Saccone Tarlati cercò di insediare un vescovo scismatico sulla cattedra che era stata del fratello Guido; cfr. R. BARTALINI, «*Signori al tutto d'Arezzo*». *Alcune considerazioni sui Tarlati al potere e la loro committenza*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 554-563: 555. Anche il consolidamento del primo governo visconteo fu agevolato dall'associazione dei due poteri: G. CARIBONI, *Comunicazione simbolica e identità cittadina a Milano presso i primi Visconti (1277-1354)*, «*Reti medievali Rivista*», 9, 1, 2008 <<http://www.retimedievali.it>>.

ascese al soglio vescovile⁷. I Maggi conseguirono tale risultato grazie alle loro abilità diplomatiche. La loro azione politica fu però affiancata da un impiego via via più consapevole dell'immagine, volto a visualizzare, prima, il prestigio della famiglia e, poi, le basi del suo governo.

Privi di un formale riconoscimento da parte di figure terze dotate di più alta autorità – quella poi garantita ad altri dal conferimento del vicariato –, i regimi signorili dovevano la loro sopravvivenza al mantenimento dell'appoggio delle istituzioni comunali, che ne avevano decretato l'affermazione, e della popolazione, nei regimi 'repubblicani' coinvolta in prima persona nella gestione della cosa pubblica⁸. Seguendo sovente le forme e riprendendo i temi propri della comunicazione politica dei governi di Popolo, in più circostanze i signori utilizzarono le immagini come strumento di informazione e di persuasione, in virtù della loro accessibilità immediata e della loro capacità di raggiungere un pubblico potenzialmente collimante con l'intero corpo sociale. In difetto di legittimità, i signori promossero interventi figurativi e monumentali per enfatizzare l'origine popolare del loro governo e la sua continuità con l'istituzione comunale, facendo costante appello ai valori condivisi della pace, della giustizia e dell'equità⁹.

Così pure per i Maggi, dopo il 1298, la 'costruzione dell'immagine' del signore e la ricerca di una legittimazione simbolica del governo furono avvertite come esigenze prioritarie, di cui sono nota testimonianza il dipinto del palazzo del Broletto e l'arca marmorea del presule nella Cattedrale roma-

⁷ In mancanza degli ordini sacri e in difetto d'età, Federico si recò a Tolosa per ricevere la dispensa da Clemente V. Nell'occasione i familiari e alcuni loro alleati riuscirono a farsi affidare certi benefici, assicurandosi il controllo delle maggiori cariche ecclesiastiche cittadine; cfr. ANDENNA, *L'episcopato*, pp. 175-176. Su Bertolino Maggi, padre di Federico e zio di Berardo, si veda G.M. VARANINI, *Maggi (de Madiis), Bertolino (Bartolomeo)*, in *DBI*, 67, Roma 2006, pp. 350-351.

⁸ Anche FERRETI VICENTINI, *Historia rerum in Italia gestarum*, in *Le opere di Ferreto de' Ferreti vicentino*, ed. C. Cipolla, 3 voll., Roma 1908-1920, I, 1908, p. 221 ricorda l'origine popolare della signoria di Berardo, «populi favorem adeptus». Sull'effettivo tasso di 'democraticità' dei regimi comunali e di Popolo si vedano A. POLONI, *Potere al popolo. Conflitti sociali e lotte politiche nell'Italia comunale del Duecento*, Milano-Torino 2010, in part. pp. 83-125 e G. MILANI, *Partecipare al Comune: inclusione, esclusione, democrazia*, «Bollettino Roncioniano», 6, 2006, pp. 35-49.

⁹ I debiti contratti dalle signorie cittadine nei confronti dell'iconografia politica comunale sono rilevati da DONATO, *I Signori*, p. 383 e *passim*. Sul ruolo del Popolo nella definizione della comunicazione iconica dei Comuni lombardi rimandiamo a M. FERRARI, *La propaganda per immagini nei cicli pittorici dei palazzi comunali lombardi (1200-1350): temi, funzioni, committenza*, tesi di Ph.D., Scuola Normale Superiore, a.a. 2010-2011, relatrice M.M. Donato.

nica. I due *monumenta* furono però preceduti da altri interventi di committenza ascrivibili alla consorzeria bresciana che, sebbene non altrettanto eclatanti, lasciano intravedere i prodromi di una comunicazione simbolica che raggiunse il suo vertice proprio durante la signoria. In effetti, già negli anni dell'episcopato, nel pur generale risveglio delle iniziative artistiche nella Brescia contemporanea, tanto Berardo quanto alcuni suoi familiari sembrano intuire le potenzialità delle arti figurative, intese come strumento adatto a visualizzare l'ascesa sociale della consorzeria. Nelle prossime pagine cercheremo quindi di mettere in serie gli interventi ascrivibili ai Maggi, valutando gli aspetti di una comunicazione iconica che, sebbene non fosse strutturata in un piano organico o animata da un indirizzo univoco, diede risalto al primato familiare, risvegliando l'attenzione anche di lontani interlocutori.

1. *Interventi monumentali e committenza artistica negli anni dell'episcopato*

Fin dai primi anni dell'episcopato, Berardo Maggi avviò una politica di riforma della Chiesa bresciana, diretta a riaffermare il primato del vescovo nella diocesi. Ne fu parte integrante una sistematica campagna di censimento, di recupero e di riorganizzazione dei diritti di decima e dei beni fondiari appartenenti alla Mensa vescovile. Il più serrato controllo della diocesi assicurava il rafforzamento dell'autorità del vescovo e un accresciuto peso dell'episcopio nella vita cittadina, nonché un tornaconto economico non trascurabile, giacché consentiva di rimpinguare le esauste casse della Chiesa bresciana¹⁰. È in questo quadro di riacquisita centralità che il vescovo ebbe probabilmente la possibilità di promuovere in prima persona, o di sostenere, alcuni interventi sulle Cattedrali, con inevitabili riflessi sull'affermazione del primato dell'episcopio anche sul piano simbolico. Nel valutare il significato di quest'impresa non andrà infatti ignorato che, in quegli stessi anni, le magistrature civili stavano realizzando l'ampliamento e una prima decorazione del palazzo comunale, eretto negli anni Venti del Duecento a pochi passi dal complesso cattedrale¹¹.

¹⁰ Cfr. ARCHETTI, *Berardo Maggi*, pp. 73-99.

¹¹ Nei tardi anni Settanta del Duecento si colloca la costruzione dell'ala occidentale del complesso dei palazzi comunali, riconosciuta nel «*palacium novum populi*» nominato una prima volta nel 1280 in Brescia, Archivio di Stato (da ora in avanti ASBs), ASC, 1044/4, *Statuta civitatis Brixie*, c. 109r. Attorno alla metà degli anni Ottanta ebbe quindi

Per quanto l'effettivo intervento del vescovo nei lavori al Duomo non sia mai suffragato da attestazioni documentarie, la critica è ormai concorde nell'attribuire agli anni dell'episcopato Maggi il rinnovamento dell'area presbiteriale della Cattedrale di Santa Maria, le cui strutture romaniche furono sostanzialmente trasformate con la realizzazione della grande volta costolonata¹². L'intervento edilizio fu accompagnato da una campagna decorativa che, per quanto è oggi visibile, interessò la volta del nuovo presbiterio e quelle del deambulatorio. Considerate come un caso esemplificativo del gusto e delle varietà ornamentali presenti nella Lombardia di fine Duecento¹³, le pitture utilizzano un ricco vocabolario di motivi geometrici e vegetali, le cui brillanti cromie risaltano sul fondo bianco dell'intonaco. Dominato da un *horror vacui* che non perde però mai di vista il senso dell'armonia e dell'equilibrio, il ciclo concentra i pochi motivi figurativi sulla volta presbiteriale, dove, in un tripudio di dischi colorati e di stelle dalle punte fiammeggianti, grandi clipei con la figurazione dei *Quattro viventi* circondano il rilievo coll'*Agnello crucifero* della chiave di volta. Disposte sull'orlo della finestra, le quattro figure alate srotolano cartigli con iscrizioni che celebrano la vittoria di Cristo sulla morte, mentre nelle lunette un *Cristo benedicente* e una *Vergine orante* sono accostati all'*Arcangelo Michele*, a ribadire il soggetto apocalittico della composizione¹⁴.

1

2

I caratteri formali dei dipinti, concordemente riferiti alla corrente bizantino-paleologa che pervade la cultura figurativa bresciana e lombarda del tardo Duecento, confermano la cronologia agli ultimi decenni del secolo. Purtroppo, l'assenza di documenti non permette di definire con più precisione le circostanze dell'intervento, e rimane poco convincente il collega-

inizio l'ampliamento verso nord dei fabbricati municipali, come rivelano gli atti di acquisto delle aree riuniti in *Liber potheris*, CLXXXIII-CLXXXII, coll. 875-890 (12 aprile-1 giugno 1284). Sulla questione cfr. G. ANDENNA, *La signoria del vescovo Berardo Maggi e la creazione della piazza del potere. Brescia tra XIII e XIV secolo*, in *Lo spazio nelle città venete (1152-1348)*, atti del convegno nazionale di studio (Verona 1997), a cura di E. Guidoni, U. Soragni, Roma 2002, pp. 182-191 e *infra*, p. 41, nota 81.

¹² Cfr. A. BREDI, D. GALLINA, *Sopra e sotto la Rotonda. Osservazioni sull'evoluzione del presbiterio tra XI e XIII secolo attraverso l'analisi stratigrafica dei sottotetti e della cripta*, in M. ROSSI, *La Rotonda di Brescia*, Milano 2004, pp. 195-199: 197.

¹³ Cfr. H.P. AUTENRIETH, *Pittura architettonica e decorativa*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 362-392: 363.

¹⁴ Per una descrizione più puntuale del ciclo cfr. ROSSI, *La Rotonda*, pp. 41-47 e M. FERRARI, *I cicli pittorici dell'ultimo trentennio del Duecento*, in *Duemila anni di pittura a Brescia*, 2 voll., a cura di C. Bertelli, Brescia 2007, I. *Dall'età romana al Cinquecento*, pp. 95-108: 95-98.

mento con il provvedimento statutario con cui, nel 1273, il Comune destinò i proventi derivati dalle offerte raccolte per la festa dell'Assunzione «in reparatione ecclesie sancte Marie et sancti Petri»¹⁵. Infatti, da un lato, è noto che i governi comunali erano soliti destinare elemosine al mantenimento degli edifici di culto; dall'altro, nel caso specifico, ci pare che l'eccessivo peso riconosciuto all'autorità municipale non tenga nel debito conto la specifica natura funzionale della Cattedrale di Santa Maria. Diversamente dal vicino San Pietro, infatti, la Rotonda era utilizzata per le liturgie feriali, rivolte in primo luogo al capitolo, e pertanto si prestava in modo eccellente alla visualizzazione del primato del vescovo all'interno della Chiesa¹⁶. Si dovrà inoltre considerare che il rinnovamento della Cattedrale si conciliava perfettamente con la politica di radicamento della famiglia Maggi all'interno del capitolo, nonché con il comprovato impegno del vescovo per il miglioramento delle condizioni del culto, attraverso la creazione di prebende per l'officiatura delle nuove cappelle e la dotazione di nuovi altari¹⁷.

L'atteggiamento del presule ebbe peraltro un riflesso anche sul piano della produzione di nuovi codici miniati per gli altari delle Cattedrali. Proprio ad una di queste cappelle era infatti destinato almeno uno dei due messali miniati conservati presso la Biblioteca Queriniana (ms. BCQ, B.I.7 e ms. BCQ, B.II.7), forse confezionati all'interno dello *scriptorium* capitolare. Pressoché identici nella struttura e negli apparati decorativi, i due manoscritti provengono senza dubbio dalle Cattedrali bresciane¹⁸. Una nota di possesso

¹⁵ Un più stretto collegamento tra l'articolo statutario e il rinnovamento della Cattedrale è proposto da Rossi, *La Rotonda*, p. 45. Alla provvisione riportata in *Statuti bresciani del secolo XIII*, a cura di F. Odorici, in *HPM*, XVI. *Leges municipales*, II-2, Augustae Taurinorum 1876, 1584, coll. 95-280: 121 ne andrà aggiunta una seconda, che consentiva l'impiego di lasciti testamentari «pro reparatione et aptatione dictarum ecclesiarum», in *Statuti bresciani del secolo XIII*, col. 121.

¹⁶ Sul sistema bresciano di doppie Cattedrali e sul suo diversificato utilizzo si veda P. PIVA, *Edifici di culto e committenti 'imperiali' nell'XI secolo: il caso bresciano*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2005), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 249-270: 265-266.

¹⁷ Cfr. ARCHETTI, *Berardo Maggi*, pp. 172-179 e 184-189. Si ricordi peraltro che il vescovo Martino, predecessore di Berardo Maggi, fece erigere nella stessa Cattedrale di Santa Maria la cappella intitolata al suo santo omonimo, dove fu poi sepolto.

¹⁸ Per un'analisi dettagliata dei due codici e per un loro inserimento nel più ampio contesto della produzione manoscritta per le Cattedrali rimandiamo a S. GAVINELLI, *Cultura religiosa e produzione libraria*, in *A servizio del Vangelo*, pp. 567-594: 583 e EAD., *Cultura scritta all'epoca di Berardo Maggi*, in *Berardo Maggi. Un principe della Chiesa*, pp. 133-204: 196-201. Sullo sfondo degli interventi edilizi e decorativi al Duomo, i due codici sono riferiti all'i-

riconduce infatti all'«ecclesia maior Brixie» il codice B.II.7, probabilmente il più avanzato per cronologia, dati i caratteri francesizzanti delle miniature – ben visibili nella *Crocifissione* alla carta 163v –, segno di una svolta figurativa che si attesterebbe al principio del XIV secolo. Risalente all'ultimo decennio del XIII secolo è invece il messale B.I.7, la cui *Crocifissione* (c. 191v) risente della medesima temperie culturale che in quegli stessi anni caratterizzava il dipinto di analogo soggetto del palazzo del Broletto¹⁹. In questo caso l'*incipit* del codice (c. 1r) è più dettagliato ed eloquente, informandoci che il volume era di spettanza «altaris sive capelle Sancti Pauli apostoli. Siti et site in ecclesia Sancti Petri de dom civitatis Brixiae», che più tarde fonti ci informano essere stato fondato e dotato proprio da Berardo Maggi²⁰.

2. La committenza della famiglia

L'occupazione della cattedra episcopale permise dunque alla famiglia di rafforzare il proprio primato: nella città, grazie al consolidamento delle posizioni all'interno del capitolo della Cattedrale «attraverso la promozione al suo interno di familiari e di persone di fiducia», e nel contado, grazie all'estensione del proprio controllo su alcuni beni fondiari appartenenti alla Mensa vescovile²¹. Allo stesso tempo, la medesima logica di affermazione familiare guidava i Maggi nell'assunzione di patronati ecclesiastici e nella promozione di alcune possibili iniziative di committenza²².

niziativa del Maggi anche da ROSSI, *La Rotonda*, pp. 52-53 e, ora, ID., *Il vescovo e la città: fabbriche, immagini e simboli*, in Berardo Maggi, *Un principe della Chiesa*, pp. 223-244.

¹⁹ Sulla *Crocifissione* del Broletto si veda anche FERRARI, *I cicli*, pp. 101-102.

²⁰ Brescia, BCQ, ms. E.I.1, B. FAINO, *Thesaurus Ecclesiae Brixiae*, c. 260r: «Die 16 octobris. Anniversarium domini Berardi de Madiis, quondam episcopi Brixiae, qui dotavit hanc cappellam ad honorem Santissimi Apostoli Pauli, qui obiit anno MCCCVIII. Haec memoria est in quodam missali vetusto Ms. in archivio dominorum canonicorum, quod missale erat pro altari sive capella S. Pauli, in ecclesia S. Petri Maioris de Dom. Ibi sic legitur: Obitus venerandi patris domini Berardi de Madiis, Dei gratia episcopi Brixiae, die 16 octobris». La presenza della memoria obituaria del vescovo ci assicura della coincidenza tra il codice visto nel Seicento dal Faino e quello oggi in nostro possesso.

²¹ ARCHETTI, *Berardo Maggi*, p. 174 e p. 283 in riferimento al caso esemplare dell'assegnamento ai Maggi, all'indomani della morte di Berardo, della corte vescovile di Roccafranca.

²² Pur concepiti per la salvazione dell'anima individuale o dei familiari, i lasciti per la costruzione, la riparazione o l'ornamentazione degli edifici sacri, oppure per la costruzione e dotazione di altari e cappellanie, garantivano indubbi benefici in termini di visibilità e di prestigio; su tali pratiche cfr. in generale M. BACCI, *Investimenti per l'Aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma-Bari 2003, pp. 111-152.

5 Gli elementi in nostro possesso testimoniano di come gli interessi dei familiari del presule fossero indirizzati al settore occidentale della città, dove si concentravano le loro residenze, ed in particolare alla chiesa di San Giovanni, in quegli anni eletta a sede privilegiata di sepoltura²³. Fu lo stesso Berardo ad effettuare nel 1294 un legato ai canonici dell'antica chiesa, per la celebrazione di dieci messe annuali in suffragio dei defunti della famiglia²⁴. Tra questi era tale Guglielmo di Corrado Maggi, che nel 1290, dettando testamento a Firenze dove era capitano del Popolo, aveva concesso ai suoi familiari i beni in contrada *De Arcu*, con l'obbligo di far costruire in San Giovanni un altare in suffragio della sua anima²⁵. Purtroppo, le trasformazioni subite dall'edificio e la dispersione degli archivi non permettono di valutare se tali azioni avessero avuto ricadute sul piano monumentale e figurativo. Così il ricordo della presenza dei Maggi in San Giovanni rimane legato solo agli stemmi *fasciati* murati nella facciata quattrocentesca ai lati di un arcosolio, probabilmente parti di un più antico monumento funerario, reimpiegate nella ricostruzione dell'edificio²⁶.

Più fortunato è invece il caso della chiesetta di San Zenone *De Arcu*, collocata sempre nell'area occidentale della città e a breve distanza da San Giovanni. Una memoria documentaria ricorda infatti che l'edificio fu ricostruito nel 1292 per intervento di un certo Stefano di Virle e dotato di un beneficio sacerdotale da Cancellaria Maggi, congiunta del vescovo Berardo²⁷. Termini

²³ Una conferma dell'addensamento dei beni dei Maggi nel quartiere di San Giovanni si trova nel *Registrum fictorum* della famiglia (1346), di cui dà notizia P. GUERRINI, *I Maggi di Verona e di Brescia in due codici medioevali*, in ID., *Pagine sparse*, 29 voll., Brescia 1984, I. *Araldica. Famiglie nobili bresciane*, pp. 267-269: 268-269.

²⁴ Il documento è ricordato da ARCHETTI, *Berardo Maggi*, pp. 41-42.

²⁵ Cfr. ARCHETTI, *Berardo Maggi*, p. 139, nota 7 e p. 185; Berardo Maggi è nominato in qualità di suo esecutore testamentario. Sul personaggio si veda G.M. VARANINI, *Maggi, Guglielmo*, in *DBI*, 67, Roma 2006, pp. 350-351.

²⁶ La chiesa, di origini paleocristiane, fu ricostruita attorno alla metà del XV secolo, come ora precisa B.M. SAVY, «*Manducatio per visum*». *Temieucaristici nella pittura di Romanino e Moretto*, Cittadella 2006, p. 150. L'ipotesi del reimpiego è avvalorata dalla presenza sopra il portale destro di un secondo arcosolio, composto da elementi duecenteschi provenienti da un sepolcro ascrivibile alla famiglia Paitoni, qui rimontati ad incorniciare un perduto dipinto; cfr. in breve G. PANAZZA, *L'arte gotica*, in *Storia di Brescia*, 5 voll., Brescia 1963-1964, I. *Dalle origini alla caduta della signoria viscontea*, 1963, pp. 877-960: 920.

²⁷ Il documento è edito da P. GUERRINI, *Parentele viscontee a Brescia*, in ID., *Pagine sparse*, III. *Araldica. Miscellanea*, pp. 134-155: 146. Il nome Cancellaria è comune tra le Maggi. La donna in questione sarebbe comunque figura diversa dalla nipote di Berardo, figlia del fratello Matteo, di cui diremo più avanti. Si potrebbe invece trattare della stessa Cancellaria che nel 1312 lasciò un calice «*bonum et pulcrum*» per l'altare della cappella della

nati i lavori di muratura, entro il primo decennio del Trecento la chiesa fu completamente dipinta; sulle pareti e sulle colonne si allineò una nutrita serie di pitture che, pur non formando un insieme coordinato dal punto di vista iconografico, sembrano comunque pensate e realizzate all'interno di un'unica campagna decorativa. Se la qualità esecutiva dei dipinti e l'esuberanza degli ornati palesano l'intervento di una committenza di alto livello e dotata di una certa disponibilità economica, il documentato patronato di una Maggi lascia aperta la possibilità di un coinvolgimento della famiglia anche nei lavori di affresatura²⁸. Ancora una volta, manca purtroppo il riscontro documentario. Tuttavia, l'identificazione di uno dei frescanti attivi in San Zenone con il maestro che dipinse la *Pace di Berardo Maggi* in Broletto – vero inizio e insieme vertice della propaganda per immagini della famiglia bresciana – sembra avvalorare la nostra ipotesi²⁹.

6

7a, b, 9

3. Il consolidamento della signoria: il dipinto della Pace in Broletto

Nei primi anni dell'episcopato, dunque, la politica d'immagine adottata dal vescovo e dalla sua famiglia non era certo innovatrice, affidando ancora alla qualità e alla preziosità di commissioni prive di espliciti contenuti ideologici il compito di manifestare la raggiunta supremazia all'interno della città e della Chiesa³⁰. Il conferimento della *balìa* nel marzo del 1298 segnò un rilevante cambiamento di rotta nelle forme di comunicazione adottate dai Maggi, da questo momento più visibilmente orientate al consolidamento e

Santa Croce in San Domenico e un altro per il convento di Santa Caterina; cfr. COSSANDI, *Gli insediamenti*, p. 480.

²⁸ La decorazione della chiesa è analizzata da L. ANELLI, *La decorazione affrescata in S. Zenone all'Arco*, in L. VANNINI et al., *S. Agata, la chiesa e la comunità*, Brescia 1989, pp. 297-304. Negli stessi anni, nel settore orientale della città, gli Avogadro finanziarono probabilmente la costruzione e la decorazione della chiesetta di San Marco (documentata nel 1298 e definita nel 1334 «ecclesia Sancti Marci de Advocatis»), sulla quale si rimanda alla scheda di R. LONATI, *Catalogo illustrato delle chiese di Brescia*, 2 voll., Brescia 1989-1993, II, 1993, p. 524.

²⁹ Il confronto è stato proposto da G. PANAZZA, *L'arte romanica*, in *Storia di Brescia*, I, pp. 712-822: 810 e quindi ripreso da P. PANAZZA, *Il Trecento e il Gotico cortese*, in *Duemila anni di pittura a Brescia*, I, pp. 109-158: 112.

³⁰ Purtroppo non ci è pervenuto il sigillo del vescovo, documentato per via indiretta almeno dalla copia di una bolla di Clemente IV del 1265, redatta nel 1284 dal notaio vescovile Iacobo Ferarini su richiesta dello stesso Berardo, «qui dominus episcopus ad maiorem evidentiam presens exemplum sigilli sui fecit appensione muniri»: Cremona, Biblioteca di Stato, Pergamene, b. VI, n. 40 (riportato da ARCHETTI, *Berardo Maggi*, p. 165).

alla celebrazione del regime. Come fu per i primi Scaligeri, la collocazione dei Maggi all'interno dello schieramento di Popolo e il fatto che la signoria prevedesse il formale rispetto delle istituzioni comunali suggerirono l'opportunità di adottare una particolare cautela nell'allestimento di interventi palesemente encomiastici³¹. Tanto più che un'aperta celebrazione personale poteva essere accolta male in una città che, al pari di altri Comuni popolari, nel 1290 aveva approvato un articolo statutario che vietava persino l'apposizione degli stemmi familiari sui palazzi pubblici³².

7a All'indomani dell'affidamento della signoria, il 25 marzo 1298, il vescovo Berardo partecipò in qualità di garante alla cerimonia pubblica in cui i rappresentanti del Comune avevano professato il giuramento che dava attuazione alla pacificazione generale, deliberata pochi giorni prima dalle autorità civiche. La rievocazione dell'avvenimento fu quindi affidata a un dipinto di grandi dimensioni, realizzato nell'ala meridionale del Broletto al centro della parete nord dell'aula dei consigli. Le pareti lunghe della sala erano già occupate da una ventina d'anni da un ampio ciclo pittorico di carattere infamante, raffigurante una lunga serie di *Cavalieri*, incatenati e dolenti, che in fasce sovrapposte erano allontanati dalla città, simboleggiata dalla sagoma di una porta urbana. Nominato, forse in qualità di committente, nell'iscrizione didascalica che correde il dipinto, il Popolo bresciano aveva qui inteso raffigurare i nemici del Comune, stigmatizzando il comportamento di quanti, per interesse personale, nei decenni precedenti avevano fatto incetta dei beni fondiari, dei censi e dei diritti fiscali spettanti alla collettività³³. Il dipinto con la *Pace* non fu però sovrapposto al ciclo infamante, ma fu invece inserito nell'unico tratto della parete settentrionale non ancora intonato; la pittura fu quindi accostata a una porzione delle teorie dei *Cavalieri* che,

³¹ Sull'atteggiamento degli Scaligeri G.M. VARANINI, *Propaganda dei regimi signorili: le esperienze venete del Trecento*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, atti del convegno internazionale (Trieste 1993), a cura di P. Cammarosano, Roma 1994, pp. 311-343: 315. Negli stessi anni anche i Visconti erano impegnati a dare un fondamento giuridico e simbolico al loro dominio: CARIBONI, *Comunicazione simbolica*, pp. 4-14.

³² In ASBs, ASC 1044/4, *Statuta communis civitatis Brixie*, c. 134v; alla correzione statutaria accennava A. VALENTINI, *Gli statuti di Brescia dei secoli XII al XV illustrati e documenti inediti*, Venezia 1898, p. 55.

³³ Cfr., da ultimi, G. MILANI, *Prima del Buongoverno: motivi politici e ideologia popolare nelle pitture del Broletto di Brescia*, «Studi medievali», s. 3, 49, 1, 2008, pp. 19-85 e M. FERRARI, *I Cavalieri incatenati del Broletto di Brescia. Un esempio duecentesco di araldica familiare*, «Archives héraldiques suisses», 2, 2008, pp. 181-212.

nell'occasione, furono aggiornate in modo da effigiare i più recenti traditori del Comune, esclusi dalla pacificazione³⁴.

9a, b

Senza scendere nei dettagli iconografici e formali di un'immagine che abbiamo già avuto modo di analizzare ampiamente in altre occasioni, crediamo che alcune puntualizzazioni sulla *Pace di Berardo Maggi* possano tornare utili per chiarire certi aspetti della politica figurativa che la famiglia bresciana perseguì negli anni della signoria. La figurazione, fortemente icastica, ambienta la cerimonia in uno spazio aperto, che, con l'aiuto di una cronaca più tarda ma attendibile, è possibile identificare nella «platea Sancti Petri de Dom et Pallatii Populi»³⁵. Sotto la mole del Palazzo comunale, riconoscibile nelle sue linee essenziali nell'edificio raffigurato all'estrema sinistra, una folla variopinta e diversificata per ceti sociali, per età e per genere – si scorgono almeno una donna e due bambini – segue con attenzione lo svolgimento del rito. Il cerimoniale è descritto nella parte centrale del dipinto dove, attorno all'altare rivestito di un ricco paliotto, prestano giuramento i *sapientes* già incaricati della stesura del testo; li assistono un diacono con le suppellettili sacre, necessarie alla validazione della promessa, e il notaio comunale, che svolge la pergamena in cui era trascritto il testo della professione. Dietro la mensa, in posizione in apparenza defilata, è infine Berardo Maggi, ritratto nelle vesti episcopali; alle sue spalle era un seguito di laici e di religiosi, la cui presenza può essere oggi ricostruita sulla base degli sbiaditi frammenti pittorici e del rilievo, speculari all'immagine dipinta in Broletto, scolpito sul sarcofago del presule in Duomo³⁶.

7b

10

La parte inferiore del dipinto, invece, è occupata da una lunga iscrizione, che per una dozzina di righe – ma il riquadro risulta tagliato dalla costruzione delle volte cinquecentesche – riporta fedelmente il testo del giuramento di pace, a noi tramandato nella trascrizione della cronaca cinquecentesca di

³⁴ Sull'episodio e le sue ricadute sul piano figurativo (per i traditori fu richiesta l'esecuzione di una pittura infamante) si veda M. FERRARI, «*Pacem, non bellum voluit*». *L'iconografia pubblica della signoria negli affreschi del Broletto*, in *Berardo Maggi. Un principe della Chiesa*, pp. 281-314.

³⁵ MAGGI, *Chronica*, c. 274r. Sul cronista cinquecentesco, che nel passo in questione collaziona perduti documenti duecenteschi, si veda D. BUSOLINI, *Maggi, Camillo*, in *DBI*, 67, Roma 2006, pp. 327-328.

³⁶ In tal senso preziosa è la lettura fornita da W. CUPPERI, *Il sarcofago di Berardo Maggi, signore e vescovo di Brescia, e la questione dei suoi ritratti trecenteschi*, «*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere*», s. 4, 5, 2, 2000, pp. 387-438: 409.

11 Camillo Maggi³⁷. Non riducibile alle funzioni di un *titulus* didascalico, l'iscrizione svolgeva un ruolo preminente all'interno del congegno figurativo, e ancora oggi fornisce un'essenziale chiave di accesso al significato dell'opera. Concepito e realizzato ad imitazione di un'epigrafe – lo indicano la definizione del campo epigrafico, la disposizione delle linee di testo su una sola colonna, l'adozione di lettere di dimensioni relativamente grandi –, il *titulus* della *Pace* rientra a buon diritto tra le cosiddette *chartae lapidariae*. Tali iscrizioni, esposte in spazi pubblici e pertanto largamente visibili, riportavano in forma monumentale, per intero o in sintesi, il testo di atti pubblici avvertiti come di particolare rilevanza per i contraenti; le *chartae* non solo dichiaravano l'importanza dell'atto diplomatico e ne diffondevano la conoscenza, ma ne assicuravano la memoria e, dunque, implicitamente il riconoscimento pubblico attraverso la trascrizione su un supporto durevole³⁸.

Il confronto con le *chartae lapidariae* ha peraltro un'immediata ricaduta sul piano della cronologia dell'opera. Infatti, dal momento che tali iscrizioni costituivano un possibile canale per la pubblicazione degli atti aventi valore legale, è logico pensare che fossero di norma realizzate a breve distanza di tempo dall'emanazione della sentenza. In tal senso, a Bologna troviamo i casi meglio documentati. Nel 1272, ricordano le cronache, la delibera del consiglio comunale con cui si risolveva di marciare in armi contro i Modenesi per riprendere possesso di alcuni castelli fu subito trascritta nella pietra, affinché il podestà e il capitano del Popolo si rammentassero

³⁷ Cfr. MAGGI, *Chronica*, c. 280v che senza dubbio riprese il testo da una copia pergamenacea andata dispersa. La corrispondenza tra il dettato dell'epigrafe e quello tramandato dalla cronaca fu notata da G. PANAZZA, *Affreschi medioevali nel Broletto di Brescia*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 147, 1946-1947, pp. 79-104: 99-101, nota 38 che diede una prima trascrizione del *titulus*, ora rivista in FERRARI, «*Pacem, non bellum voluit*», pp. 302-303.

³⁸ Tale valenza è messa in luce anche da GAVINELLI, *Cultura scritta*. Si ricordi che la *Pace* è accompagnata da una seconda iscrizione (documentata da PANAZZA, *Affreschi medioevali*, p. 98), che pare invitare al rispetto di quanto rappresentato: [- - -] QUA HEC VIDETIS [- - -] / [- - -] VENTURIS PERPETUANDUS [- - -]; cfr. FERRARI, «*Pacem, non bellum voluit*», p. 302. Per una definizione in senso esteso di *charta lapidaria* si veda R. FAVREAU, *Épigraphie médiévale*, Turnhout 1997, p. 32; sui caratteri specifici di tali epigrafi si rimanda a ID., *La notification d'actes publics ou privés par des inscriptions*, in *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines*, actes du colloque organisé à l'occasion du cinquantenaire du CESCUM (Poitiers 2003), éd. par C. Arrignon et al., Turnhout 2005, pp. 637-664 e O. BANTI, *Epigrafi «documentarie» «chartae lapidariae» e documenti (in senso proprio). Note di epigrafia e di diplomazia medievale*, «Studi medievali», s. 3, 33, 1, 1992, pp. 229-242 (riedito in ID., *Scritti di storia, diplomazia ed epigrafia*, a cura di S.P.P. Scalfati, Pisa 1995, pp. 133-148).

costantemente dell'impegno preso³⁹. Nella stessa città, nel luglio del 1300, si decise di realizzare la nota statua celebrativa di Bonifacio VIII sul Palazzo della Biada; la scultura doveva essere corredata da un'iscrizione «licteris aureis» recante il testo della sentenza, emessa dallo stesso pontefice pochi mesi prima, che riconosceva ai Bolognesi il possesso di due castelli contesi⁴⁰. Ma ricorderemo anche la *charta* dipinta nel Palazzo del Popolo di San Gimignano all'indomani dell'arbitrato di Scolaio Ardinghelli favorevole al Comune (3 aprile 1292), in un accostamento di testo iscritto e scena figurata analogo a quello di Brescia⁴¹. Anche sulla base di questi confronti è dunque del tutto plausibile che per la *Pace di Berardo Maggi* vada riconosciuta una datazione non troppo lontana dall'avvenimento illustrato e, dunque, prossima al momento dell'affidamento a Berardo della *balìa* sulla città⁴².

In questa prospettiva, ci pare dunque plausibile che il dipinto non fosse stato concepito solo per commemorare lo storico avvenimento, ma anche e soprattutto per esporre le basi di legittimazione della signoria, evidenziandone l'origine da un'autonoma e condivisa decisione delle assemblee⁴³. Dunque, da un lato, la riconoscibile presenza del testo del giuramento richiamava ai Bresciani l'impegno assunto nel garantire SEMPER VOBIS BERARDO MAGIO DEI GRATIA EPISCOPO BRIXIE [...] A[U]XILIIUM ET FAVOREM AD CONCORDIAM ET PACEM PER VOS FACIENDAM]; dall'altro, la figurazione eternava il momento in cui i rappresentanti del Comune avevano sottoscritto le clausole dell'accordo che riconosceva a Berardo Maggi «toto tempore vite sue [...] plenam et liberam potestatem et bayliam eligendi Potestatem et Capitaneum Populi», nonché l'autorità di «conducere equites et pedites» per difendere la città e

³⁹ L'epigrafe fu rimossa poco dopo, a seguito del divampare delle lotte di fazione. La vicenda è narrata da molte cronache due-trecentesche; in particolare cfr. SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a cura di G. Scalia, 2 voll., Turnholt 1998-1999, II, 1999, p. 737 e *Chronicon regiense. La Cronaca di Pietro della Gazzata nella tradizione del codice Crispi*, a cura di L. Artioli, C. Corradini, C. Santi, Reggio Emilia 2000, p. 58.

⁴⁰ Da ultima R. PINI, *La statua di Bonifacio VIII, Manno da Siena e gli orefici a Bologna*, in *Le culture di Bonifacio VIII*, atti del convegno (Bologna 2004), Roma 2006, pp. 231-240.

⁴¹ Sulla vicenda si veda L. CHELLINI, *Iscrizioni del palazzo comunale*, «Miscellanea storica della Valdelsa», 37, 1929, pp. 63-67 che propone un confronto tra il testo dell'epigrafe e quello del suo antigrafo documentario conservato.

⁴² Per la cronologia del dipinto cfr. anche FERRARI, «*Pacem, non bellum voluit*», pp. 306-307.

⁴³ G. ARCHETTI, *Immagine e memoria di un episcopato nell'iconografia del sarcofago Maggi (sec. XIV)*, in *Scritti in onore di Gaetano Panazza*, a cura dell'Ateneo di Brescia, Brescia 1994, pp. 117-137: 127 interpreta il dipinto «sia come commemorazione storica ed esempio di virtù civiche, sia come modello di buon governo».

i suoi interessi⁴⁴. A tale scopo, recuperando un elemento già attestato nella propaganda delle prime signorie, anche la presenza di una folla rappresentativa dell'intera società, con donne e bambini, concorreva a confermare allo stesso tempo la designazione dal basso del governo del presule e l'unanime e spontaneo sostegno di cui questo godeva⁴⁵.

4. *La gestione della successione: la tomba di Berardo Maggi*

Evitando l'esposizione d'immagini dalla chiara connotazione signorile, che avrebbero messo in dubbio l'effettivo rispetto delle prerogative del Comune, i Maggi avevano dunque puntato sul tema della pace, di sicura attrattiva per quel Popolo da cui dipendeva il destino stesso del loro governo⁴⁶. Sebbene negli anni di Berardo la famiglia avesse sviluppato una rete di relazioni probabilmente mirata a svincolare la consorceria dalle forze che avevano concesso la *balìa* del 1298 – attraverso l'avvicinamento ai Visconti e l'ambiziosa politica matrimoniale⁴⁷ –, il richiamo alle origini 'comunali' del suo dominio non fu mai trascurato⁴⁸. Anzi, proprio la memoria della volon-

⁴⁴ MAGGI, *Chronica*, c. 270r-v. La cerimonia è interpretata come un atto di «sottomissione dei nobili e del popolo» da M. ROSSI, *L'immagine della Pace nel monumento funerario di Berardo Maggi, vescovo e signore di Brescia*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2002), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 588-596: 589.

⁴⁵ Stando alle fonti, un'altra folla acclamante avrebbe accolto Ottone Visconti – altro *dominus* la cui azione fu presto letta come ispirata agli ideali di pace e di concordia – al suo ingresso a Milano. Alla testimonianza in figure di Angera (sulla quale si veda ora P. ZANINETTA, *Il potere raffigurato. Simbolo, mito e propaganda nell'ascesa della signoria viscontea*, Milano 2012) si affiancano le parole di FRATRIS STEPHANARDI DE VICOMERCATO, *Liber de gestis in Civitate Mediolani*, a cura di G. Calligaris, in *RIS*, IX-1, Città di Castello 1910-1911, pp. 91-92, vv. 707-710 che descrive una moltitudine che «occurrit gaudens» e in cui «miscetur sexus et etas». GALVANEI DE LA FAMMA, *Chronica Mediolani seu Manipulus Florum*, ed. L.A. Muratori, in *RIS*, XI, Mediolani 1727, coll. 704-705 ricorda come, oltre ai religiosi, andarono incontro al vescovo «civesque cum parvulis».

⁴⁶ Sul significato della pace nell'ideologia popolare si vedano le considerazioni di POLONI, *Potere al popolo*, pp. 58-62. L'idea che la vita del singolo e della collettività dovesse organizzarsi attorno ai concetti di pace, concordia e armonia era già espressa nei testi di Albertano da Brescia, causidico che in qualità di assessore accompagnò Emanuele, padre di Berardo, durante la podesteria di Genova (1243); sul personaggio e sulle sue opere, che Berardo probabilmente conobbe data la loro ampia e immediata circolazione, si veda almeno *Albertano da Brescia. Alle origini del razionalismo economico, dell'Umanesimo civile, della Grande Europa*, atti del convegno (Brescia 1994), a cura di F. Spinelli, Brescia 1996.

⁴⁷ A tale strategia rispondono i matrimoni delle figlie di Matteo, Cancellaria e Franceschina, con Simone di Ghiberto da Correggio (1304) e con Marco di Matteo Visconti; cfr. G.M. VARANINI, *Maggi (de Madiis), Maffeo (Matteo)*, in *DBI*, 67, Roma 2006, pp. 355-358.

⁴⁸ A questo proposito CARIBONI, *Comunicazione simbolica*, p. 15 ha rilevato come la propa-

taria dedizione al signore, giustificata dal mantenimento della pace interna – in verità già sfumata con i bandi comminati nel 1303 –, fu rispolverata nel delicato momento della successione. Come abbiamo già ricordato, alla morte del vescovo-signore nel 1308 il potere temporale passò nelle mani del fratello Matteo, uomo dalla brillante carriera come podestà e capitano del Popolo e tra i più fattivi collaboratori della signoria di Berardo. I termini in cui si concretizzò il passaggio dei poteri non sono noti e, in assenza di un documento d'investitura da parte delle assemblee comunali, resta solo la memoria delle cronache che accennano a Matteo come «perpetuus dominus» o «princeps electus»⁴⁹.

Privo dell'autorità e del prestigio derivante dalla funzione episcopale, Matteo dovette avvertire da subito il bisogno di dichiarare la legittimità del proprio governo. L'occasione fu offerta dalla realizzazione della ben nota sepoltura del fratello. L'opera, anche di recente al centro delle attenzioni della critica, fu chiaramente connotata da una valenza 'politica' sulla quale è qui indispensabile soffermarsi⁵⁰. Il sarcofago, in pietra ammonitica di Valpolicella – materiale portato in auge dalla sepoltura veronese del pontefice Lucio III (1185) –, è modellato sullo schema antico delle arche ravennati (con cassa parallelepipedica e coperchio a doppio spiovente con acroteri sugli spigoli), il cui reimpiego si era già diffuso da alcuni decenni in aree con disponibilità di materiale antico, per sepolture di prestigio destinate a celebrare l'antichità della città⁵¹. Sul finire del secolo, l'alto clero lombardo dimostrò

12

ganda del Maggi segua un «doppio registro», puntando sulla continuità istituzionale del Comune e ricalcando l'antico modello delle signorie vescovili.

⁴⁹ In *Chronicon parmense ab anno MXXXVIII usque ad annum MCCCXXXVIII*, a cura di G. Bonazzi, in *RIS*, IX-9, Città di Castello 1902, p. 111 («dominus Mapheus de Madiis eius frater factus fuit perpetuus dominus civitatis Brixie») e MAGGI, *Chronica*, c. 302r. Anche I. MALVECII, *Chronicon brixianum ab origine urbis ad annum usque MCCCXXXIII*, ed. L.A. Muratori, in *RIS*, XIV, Mediolani 1729, coll. 771-1004: 963, CCXXVI ricorda che «Mapheus de Madiis eiusdem episcopi Berardi frater mox civitatis princeps efficitur».

⁵⁰ Per una lettura analitica del monumento si rimanda a CUPPERI, *Il sarcofago, passim*.

⁵¹ È il caso della tomba di Antenore, mitico fondatore della città di Padova, sulla quale si veda G. VALENZANO, *Hic iacet Anthenor patavine conditor urbis: immagine politica e identità civica nelle tombe mausoleo a Padova nel Duecento*, «Hortus Artium Medievalium», 10, 2004, pp. 169-174; sulla fortuna del modello dell'arca del 'fondatore' si veda anche M.M. DONATO, *Dal progetto del mausoleo di Livio agli Uomini illustri «ad fores renovati Iusticii»: celebrazione civica a Padova all'inizio della dominazione veneta*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova 2002, pp. 111-129, con bibliografia.

una decisa predilezione per tale tipologia di sepolcri⁵², la cui connotazione aulica fu rafforzata proprio dal ricorso alla pietra veronese; la colorazione rossastra, richiamando il porfido delle sepolture imperiali, costituiva infatti un'ulteriore allusione all'autorità del defunto⁵³. L'associazione del materiale al modello antichizzante del sepolcro connota tanto la tomba del Maggi, quanto quella dell'arcivescovo milanese Ottone Visconti, alleati e massimi esponenti del clero lombardo di fine Duecento. È probabile che la scelta fosse dettata dall'intenzione di richiamare anche altri modelli dalla forte valenza simbolica per il clero lombardo, attraverso cui «rivendicare l'antichità della dignità metropolitana e della prima diocesi suffraganea»⁵⁴: il sarcofago di Ariberto d'Intimiano – altro «dominus in temporalibus et in spiritualibus» – e soprattutto l'arca porfiritica antica che in Sant'Ambrogio custodiva le reliquie del santo vescovo di Milano.

Riteniamo però che, come la sepoltura di Ottone, anche il sepolcro di Berardo Maggi non esaurisse la sua funzione nella dichiarazione della dignità episcopale del defunto e nella commemorazione del suo operato, come è stato più volte proposto⁵⁵. Per quanto scarse, le fonti ci aiutano a interpretare l'opera in una prospettiva più ampia. Secondo il solito Camillo Maggi, fu infatti Matteo a disporre la collocazione del mausoleo all'interno della Cattedrale di Santa Maria⁵⁶. Nonostante lo scetticismo di parte della critica,

⁵² Negli stessi anni al modello ravennate ricorsero anche i laici, come rivelano le tombe di Argilo da Gargnano († 1302), di Alberto Scotti a Piacenza († 1313) o dei primi Scaligeri. Sul tema si veda P. SEILER, *La trasformazione gotica della magnificenza signorile. Committenza viscontea e scaligera nei monumenti sepolcrali dal tardo Duecento alla metà del Trecento*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace, M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 119-140: 122-130.

⁵³ Sulla riscoperta del porfido per le sepolture pontificie e sul valore politico di tale impiego, si veda I. HERKLOTZ, «*Sepulcra*» e «*monumenta*» del Medioevo: *studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Napoli 2001, pp. 144-146 e 193-203.

⁵⁴ Cfr. CUPPERI, *Il sarcofago*, pp. 428-429. Lo stesso materiale fu adottato anche per la tomba di Raimondo della Torre, patriarca di Aquileia e strenuo oppositore di Ottone Visconti; cfr. SEILER, *La trasformazione*, p. 122. Sulle origini del modello ambrosiano si veda W. CUPPERI, «*Regia purpureo marmore crusta tegit*»: il sarcofago reimpiegato per la sepoltura di sant'Ambrogio e la tradizione dell'antico nella basilica ambrosiana a Milano, in *Senso delle rovine e riuso dell'antico*, a cura di Id. [«Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, Quaderni, 14], Pisa 2002, pp. 141-175.

⁵⁵ Tra gli altri, J.-F. SONNAY, *Paix et bon gouvernement: à propos d'un monument funéraire du Trecento*, «*Arte medioevale*», s. 2, 4, 2, 1990, pp. 179-191: 187 ritiene che «le relief du tombeau Maggi [...] a sans doute une valeur commémorative plus ambitieuse, comme si [...] la paix devait y symboliser toute l'œuvre terrestre de l'évêque».

⁵⁶ «Berardo eius fratri mausoleum ex lapide Veronensi sculptum cum obedientia totius Cleri Brixiani et omnium Populorum Urbis et Brixianae ditionis in Templo Divae Mariae

che ha preferito riconoscere in Berardo stesso l'ideatore della sepoltura⁵⁷, crediamo che il fratello avesse avuto l'opportunità e anche le capacità di intervenire nella definizione della sepoltura e del suo programma iconografico. Nel caso specifico le parole della *Chronica* andranno certo valutate con prudenza, dal momento che Camillo Maggi scrive a più di due secoli di distanza dai fatti e non esplicita le fonti su cui basava la sua affermazione. Tuttavia, la notizia di un coinvolgimento di Matteo nella realizzazione del sarcofago pare quantomeno plausibile⁵⁸.

Non si deve sottovalutare il fatto che, in altri casi, la realizzazione della sepoltura del fondatore della signoria si offrì come un'ottima occasione di affermazione dinastica e di consolidamento del potere per i successori, che si proponevano come artefici e primi beneficiari dell'operazione⁵⁹. Il possibile intervento diretto dei congiunti del presule – e in prima battuta di Matteo – nell'ideazione della sepoltura troverebbe dunque riscontro in altre proto-signorie contemporanee. Un esempio indicativo è fornito ancora una volta dal monumento di Ottone Visconti, che il nipote e successore Matteo «fecerat fieri» raffigurando il predecessore «as a clerical peacemaker»⁶⁰. An-

vocato la Rotonda poni curavit»: MAGGI, *Chronica*, c. 302r. È possibile che il vescovo si fosse espresso attorno al luogo di inumazione, forse da pensare nei pressi dell'altare maggiore, sotto la volta costruita e affrescata durante i primi anni del suo episcopato (ipotesi avanzata da SONNAY, *Paix*, p. 179 e ripresa da CUPPERI, *Il sarcofago*, pp. 402-404). Un precedente significativo è ancora quello di Ottone Visconti, sepolto nella Cattedrale di Santa Maria, dietro l'altare della cappella di Sant'Agnesa, da lui istituita dopo la vittoria di Desio; cfr. SEILER, *La trasformazione*, p. 122.

⁵⁷ In favore di una partecipazione di Berardo alla definizione del programma iconografico del monumento si sono pronunciati ARCHETTI, *Immagine*, p. 133 ed E. FREEMAN, *The tomb as political narrative at the turn of the fourteenth century. Reassessing the funerary monument and statue of Berardo Maggi, bishop of Brescia (d. 1308)*, «Church Monuments», 24, 2009, pp. 53-72: 54. CUPPERI, *Il sarcofago*, p. 429 pensa che l'opera sia stata avviata da Berardo e conclusa da Matteo, mentre oscillante tra i due Maggi è la posizione di SONNAY, *Paix*, p. 179.

⁵⁸ Senza voler istituire un collegamento diretto con i fatti bresciani, ci pare opportuno ricordare che durante il capitanato di Matteo del 1291 a Bologna si fuse la «campana grossa populi»: cfr. MATHAEI DE GRIFFONIBUS, *Memoriale historicum de rebus bononiensium*, a cura di L. Frati, A. Sorbelli, in *RIS*, XVIII-2, Città di Castello 1902, p. 25; sempre a Bologna, quattro anni prima, sotto la podesteria di Bartolomeo Maggi furono erette le mura merlate e le porte urbiche (*ibid.*).

⁵⁹ Cfr. DONATO, *I signori*, p. 394.

⁶⁰ Così E.S. WELCH, *Art and authority in Renaissance Milan*, New Haven 1995, pp. 15-18 che ricorda il messaggio di legittimazione dinastica affidato al monumento. L'intervento di Matteo è ricordato da un teste nel processo di eresia intentato nei suoi confronti; cfr. R. MICHEL, *Le procès de Matteo e de Galeazzo Visconti*, «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire», 29, 1909, pp. 269-327: 321-322.

cor più prossimo al nostro caso è quello della sepoltura del vescovo e signore aretino Guido Tarlati, per la dichiarata valenza politica dell'impresa. Le fonti e le evidenze interne attribuiscono infatti ai successori, Pier Saccone e Rodolfo da Pietramala, la costruzione del sepolcro, roboante manifesto di affermazione familiare e di legittimazione temporale⁶¹, i cui rilievi evidenziavano l'origine popolare della signoria e la sua funzione di garanzia della concordia e del rispetto delle istituzioni comunali⁶². Ed ancora, pur in un contesto del tutto mutato, la funzione di collante dinastico fu assicurata tanto dal sepolcro di Azzone Visconti, commissionato e finanziato dall'arcivescovo Giovanni, quanto dall'allestimento della seconda e monumentale tomba di Cangrande, promosso da Mastino II forse nei tardi anni Trenta, in un momento di difficoltà della signoria⁶³.

7a, 14

La scelta del materiale e della tipologia antichizzante del sarcofago, la decisione di rivolgersi ad una maestranza veronese per la realizzazione, l'idea di 'citare' sul coperchio la scena di pacificazione dipinta in Broletto ci sembrano denunciare l'iniziativa di una committenza dotata di discrete capacità progettuali e consapevole del potenziale comunicativo dell'immagine. Il programma iconografico della tomba Maggi, interamente affidato ai rilievi del coperchio, non viene meno a tale funzione legittimatrice. L'attuale lato posteriore è destinato alla commemorazione del defunto, con il *gisant* benedicente disteso sul ricco letto funebre e vegliato dal *Tetramorfo*, mentre

⁶¹ Come ritiene anche G. TIGLER, *Tipologie di monumenti funebri*, in *Storia delle arti in Toscana*, I. *Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 45-74: 59-60. L'aspetto dinastico del monumento è peraltro sottolineato dalla reiterata presenza dell'insegna dei Pietramala. Se si presta fede alla notizia vasariana, anche la propaganda tarlatesca si affidò ad una memoria dipinta (un ciclo celebrante le imprese familiari) nel Palazzo degli Anziani; cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, II, 1967, p. 273.

⁶² Bartolomeo di Ser Gorello, figura chiave della propaganda tarlatesca, ricorda così l'origine del governo di Guido: «eletto fu de comune concordia / dal popol mio avventuroso sire. / Pace, giustizia furon le sue exordia, / principio e mezzo di sua signoria, / rimovente di ciaschuna discordia»: BARTOLOMEO DI SER GORELLO, *Cronica dei fatti d'Arezzo*, a cura di A. Bini, G. Grazzini, in *RIS*, XV-1, Bologna 1917, p. 28, vv. 50-53.

⁶³ Per gli aspetti qui in esame, sul sarcofago di Azzone – non il primo signore di Milano, ma sicuramente colui che assicurò il radicamento della dinastia e le diede fondamento giuridico – rinviamo a P. BOUCHERON, *Tout est monument. Le mausolée d'Azzone Visconti à San Gottardo in Corte (Milan, 1342-1346)*, in «*Liber largitorius*». *Études d'histoire médiévale offertes à Pierre Toubert par ses élèves, réunies par D. Barthélemy, J.-M. Martin*, Genève 2003, pp. 303-329. Sul rinnovamento dell'arca di Cangrande, E. NAPIONE, *Le arche scaligere di Verona*, Venezia 2009, p. 155.

sullo sfondo una serie di figure ad alto rilievo ne celebra le esequie⁶⁴. Già gli acroteri introducono però alla dimensione politica dell'opera, con la raffigurazione dei patroni cittadini ai due estremi del catafalco: i protovescovi Filastrio e Appollonio, predecessori del Maggi e figure del potere spirituale, e i martiri Faustino e Giovita, nuovi *defensores civitatis* legati al Popolo e quindi al potere secolare⁶⁵. Sul fronte opposto, il valore 'propagandistico' del programma si fa evidente. Qui l'unico riferimento alla sfera sacra è ancora negli acroteri, occupati dai busti di san Pietro – titolare della Cattedrale – e di san Paolo, al primo associato nel più tradizionale binomio allusivo alla Chiesa di Roma. Lo spazio dello spiovente, invece, è occupato per intero da una nuova illustrazione della cerimonia di pacificazione del 1298, ora collocata in uno spazio circondato da alte mura merlate, ma con precise citazioni dal dipinto del Broletto. La funzione di questa replica, del tutto inedita nel panorama dell'iconografia politica di età comunale, non ci pare soltanto ideata per collocare il vescovo Berardo in una «sfera esemplare», in virtù del «ruolo pacificatore della Chiesa, delle sue sedi e dei suoi ministri»⁶⁶. La scena della *Pace* e il probabile coinvolgimento di Matteo nella realizzazione del sarcofago rivelano piuttosto la funzione anche politica della sepoltura; la necessità di rafforzare e legittimare la successione poté suggerire ai Maggi la convenienza di recuperare l'immagine dipinta in Broletto per tornare a rivendicare l'origine 'democratica' del loro governo, proponendo al contempo la continuità dinastica come una garanzia per il mantenimento dell'ordine politico e dello spirito di pacificazione decretato dalle istituzioni comunali⁶⁷.

La signoria di Matteo ebbe comunque vita breve, concludendosi già nel gennaio del 1311 con l'intervento di Enrico VII che sancì il rientro dei banditi e l'affidamento della città a un suo vicario. I propositi di dominio della famiglia non furono però del tutto soffocati. Un ultimo tentativo di restau-

13

14

⁶⁴ Per FREEMAN, *The tomb*, p. 58 la scena delle esequie del Maggi esibirebbe «the bond of fraternity among the members of his entourage».

⁶⁵ Sul possibile legame tra il culto dei santi Faustino e Giovita e l'affermazione del Popolo bresciano, si veda FERRARI, *La propaganda per immagini*, pp. 176-178.

⁶⁶ Così per CUPPERI, *Il sarcofago*, pp. 418-419 che nel breve ciclo biografico notava la presenza di un soggetto «quasi a carattere agiografico e dottrinario» (*ibid.*, p. 422). Di simile avviso è FREEMAN, *The tomb*, pp. 60-61.

⁶⁷ ARCHETTI, *Immagine*, p. 129 parla di «un vero e proprio atto di subordinazione personale all'autorità signorile di Berardo». L'atto di sottomissione era peraltro già rilevato dal sopra citato MAGGI, *Chronica*, c. 302r.

razione del governo dei Maggi fu infatti promosso nel 1313 dal vescovo Federico, che si fece artefice dell'ennesimo accordo di pace, volto a risolvere gli scontri di fazione nuovamente divampati in città⁶⁸. L'occasione era propizia perché il ricordo del pacificatore Berardo tornasse a essere invocato per sostenere le ambizioni politiche della famiglia. Volendo instaurare un diretto confronto tra la nuova pacificazione – raggiunta «voluntate et consensu domini Frederici Dei gratia episcopi brixienensis»⁶⁹ – e quella presieduta dall'illustre congiunto, negli statuti riformati fu così riportato in apertura l'arbitrato del 1298, mentre i capitoli del nuovo accordo furono trascritti in chiusura del registro⁷⁰.

L'operazione fu accompagnata da un intervento sulle immagini realizzate negli anni della signoria. Nel corso degli scontri che alla fine del febbraio 1311 avevano portato all'espulsione dei Maggi e all'instaurazione di un effimero governo guelfo, poi spazzato nell'estate dall'esercito imperiale, gli insorti si erano probabilmente accaniti sulle figurazioni che rappresentavano l'inviso dominio del presule bresciano, danneggiandone i ritratti nel dipinto del Broletto e nel rilievo narrativo della tomba, che fu scalpellato⁷¹. Proprio negli anni di Federico – lo confermano le forme contaminate dal lessico giottesco – la figura del vescovo nella *Pace* in Broletto fu però completamente ridipinta, cancellando, con un atto di pari peso politico, le tracce di quell'azione di *damnatio memoriae*⁷².

⁶⁸ Cfr. G.M. VARANINI, *Maggi, Federico*, in *DBI*, 67, Roma 2006, pp. 339-341: 341.

⁶⁹ In *Statuti di Brescia dell'anno MCCCXIII*, a cura di F. Odorici, in *HPM*, XVI, *Leges municipales*, II-2, Augustae Taurinorum 1876, coll. 1585-1914: 1842, XIII.

⁷⁰ Cfr. *ibid.*, coll. 1590-1594, XII-XXI e 1835-1873, I-CXXIII.

⁷¹ In tale circostanza il ritratto dipinto del Maggi fu forse accecato, secondo un rituale di *damnatio* adottato pochi anni prima dai Modenesi per la pittura equestre che corredeva la tomba dell'inviso podestà Giacomo d'Enzola (SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, II, p. 913, anno 1285). Simili azioni 'vandaliche' erano del resto ricorrenti come documentano le tracce lasciate sul volto del donatore (forse il cartolaro Ugolino di Giovanni) dipinto a fianco di una *Madonna dell'Umiltà* tardo trecentesca in Santa Caterina a Treviso (cfr. A. DE MARCHI, *Il podiolus e il pergulum di Santa Caterina a Treviso. Cronologia e funzione delle pitture murali in rapporto allo sviluppo della fabbrica architettonica*, in *Medioevo: arte e storia*, pp. 385-407: 398) e, ancora più tardi, nell'effigie di Giuliano Davanzati nel *Crocifisso della dogana*, ora al Museo Nazionale di San Matteo a Pisa (cfr. M.L. TESTI CRISTIANI, *Arte medievale a Pisa: tra Oriente e Occidente*, Roma 2005, pp. 332-333).

⁷² Si deve a Sara Marazzani l'identificazione della totale ridipintura della figura del vescovo – e non del solo volto – realizzata su una pezza d'intonaco sagomata sovrapposta alla figura già dipinta. L'intervento risparmiò la mitria forse adorna di castoni vitrei; cfr. S. MARAZZANI, *I dipinti murali del sottotetto del Palatium novum maius di Brescia. Indagini tecniche*, relazione dattiloscritta, 2007, Comune di Brescia-Lavori pubblici, archivio Servizio

L'operazione promossa da Federico aveva dunque eletto Berardo Maggi a collante dinastico e a perno del nuovo tentativo di costruzione di un'immagine signorile. L'iniziativa del giovane presule non fu comunque coronata da successo. Nel 1317, infatti, il pontefice destituì il filo-ghibellino Federico per cattiva amministrazione della Chiesa bresciana, trasferendolo alla diocesi di Piacenza, dove non si sarebbe però mai insediato⁷³. Calava così l'ultimo sipario sulla signoria dei Maggi.

5. *La memoria della signoria nelle fonti cronachistiche*

Nonostante l'esito alla fine fallimentare, le iniziative di Matteo e di Federico contribuirono senza dubbio ad alimentare la fortuna postuma del vescovo Berardo, come sembrano indicare i passi di più tarde cronache, che ne ricordano non solo l'opera di pacificazione, ma, inaspettatamente, anche un'intensa attività di interventi urbanistici⁷⁴.

È in primo luogo il cronista vicentino Ferreto de' Ferreti a parlarci diffusamente del signore bresciano, ormai morto da diversi anni, ricordandone prima le doti morali e politiche e soffermandosi quindi sull'opera di rinnovamento della cinta urbana. Per volontà del vescovo nuove mura sarebbero state erette e dotate di ottime murature, rispondenti al costume edilizio lombardo, e fornite di adeguate strutture difensive: merli (*propugnacula*), torri, porte e pusterle⁷⁵. Secondo Ferreto, l'intervento dettato dall'esigenza di garantire la sicurezza del governo («quo totius regnaret») non sarebbe stato comunque animato da intenzioni bellicose, dal momento che Berardo era ricordato perché «pacem, non bellum voluit». Anzi, nelle parole del cronista, la ricostruzione delle mura sembra attuata nell'ottica di un piano ur-

edifici monumentali, p. 12. Sul dipinto e sulle ragioni della racconciatura rimandiamo ora a FERRARI, «*Pacem, non bellum voluit*», pp. 310-314.

⁷³ Sulla vicenda si veda ANDENNA, *L'episcopato di Brescia*, pp. 178-179 e VARANINI, *Maggi, Federico*.

⁷⁴ Una riflessione sull'immagine del presule consegnataci dalle cronache è fornita da R. MIGLIORATI, *La memoria del vescovo nella cronachistica tardo medievale e moderna*, in *Berardo Maggi. Un principe della Chiesa*, pp. 205-221.

⁷⁵ «Hic quo tutius regnaret, ad decorem patrie muralibus novis et cemento vetusta menia renovavit, propugnaculaque multa et turres pugne aptas circum muri coronam fabricavit, valvas quoque ac portarum aditus, supra quam Lombardorum mos est, mirabili construxit in opere»: FERRETI VICENTINI, *Historia*, I, 1908, pp. 221-222. Su Ferreto (1294-1337) rimandiamo a S. BORTOLAMI, *Ferreti, Ferreto de'*, in *DBI*, 47, Roma 1997, pp. 57-60.

banistico rivolto «ad decorem patrie» che, nell'arco del pur breve governo del Maggi, avrebbe permesso alla città di crescere tanto dal punto di vista demografico, quanto da quello delle risorse: «unde urbs hec nobilissima quam brevi tempore viris et opibus dives abundaverit»⁷⁶. Un secolo più tardi, fu il bresciano Jacopo Malvezzi a tornare sul tema⁷⁷. Ovviamente, nelle parole del cronista, il raggiungimento della pace («urbe in pace reposita») costituì il presupposto perché si desse avvio a una ricca serie di interventi pubblici: la realizzazione del Naviglio e la deviazione di due corsi d'acqua per alimentare i lanifici cittadini e irrigare i campi, l'apertura della piazza del Duomo e il trasferimento del convento benedettino dei Santi Cosma e Damiano, la costruzione del cenobio agostiniano di San Barnaba. L'obiettivo di tali operazioni avrebbe dovuto essere lo sviluppo della città e il benessere dei suoi cittadini: «multa quidem, praeter haec, ab eodem Episcopo et Principe ad decus et commodum Civium gesta sunt»⁷⁸.

Documenti archivistici ed evidenze archeologiche hanno dimostrato che alcune operazioni attribuite dalle cronache al vescovo-signore furono effettivamente da lui promosse in prima persona. È questo il caso, ad esempio, del convento agostiniano di San Barnaba, di cui diremo fra breve. Tuttavia, crediamo che le informazioni trasmesse dalle fonti narrative – in nessun caso contemporanee ai fatti – vadano valutate con cautela. Pur senza mettere in dubbio l'effettiva realizzazione degli interventi urbanistici ed edilizi ricordati dai cronisti, né le trasformazioni impresse nella città durante l'età del Maggi, pensiamo che si debba forse ridimensionare il ruolo del vescovo

⁷⁶ FERRETI VICENTINI, *Historia*, pp. 221-222.

⁷⁷ Nella scrittura del *Chronicon*, completato attorno al 1432, l'autore poté servirsi di documenti non conservati; cfr. G. ARCHETTI, *Malvezzi, Giacomo*, in *DBI*, 68, Roma 2007, pp. 316-318.

⁷⁸ «Hic fluvium, qui Navigium appellatur de Clesio flumine, sicut hodie labitur, duxit. Insuper et flumina duo de torrente Mella traxit, quorum unum per civitatem discurrit ad lanificia praecipue ordinatum; aliud non longe ab urbe ad agrorum irrigationem perlabitur; utrumque etiam ad molendina, aliaque aedificia universarum artium ordinatum est. Hic plateam civium, quae iuxta basilicam Sancti Iohannis Baptistae consistit, fieri iussit. Et quia eo loco ecclesia Sanctorum Cosmae et Damiani erat coenobium ad honorem ipsorum sanctorum ad extremum civitatis, et ad occidentalem partem construi fecit anno secundo principatus sui. Monasterium quoque Sancti Barnabae, ubi fratres Eremitani habitant, condidit. Lupanaria, quae diebus illis apud ecclesiam Beati Stephani in Castro manebant, ob reverentiam gloriosi protomartyris amovit»: MALVEZZI, *Chronicon*, col. 962, CXXIV. Appoggiandosi al Malvezzi, MAGGI, *Chronica*, c. 282v ricorda all'anno 1299 come «Berardus episcopus ornamentis civitatis ingenium operam et impensam praebet».

come ispiratore delle opere compiute durante la sua signoria. Tanto più che alcune di queste erano in parte già avviate al momento del suo insediamento. Il ricordato intervento di rinnovamento delle mura cittadine può essere plausibile, ma non andrà ignorato il fatto che già nel 1282 un'addizione agli statuti imponeva al podestà di fare «merlari murum novum cirche et smultari qui est in burgo novum»⁷⁹; durante la signoria, dunque, si poté al massimo completare l'intervento avviato negli anni Ottanta sul tratto di mura eretto in occasione dell'ampliamento di metà Duecento (*murum novum*), sostituendo gli ultimi terrapieni e palizzate con più solide opere in muratura, oppure rinforzando gli spalti più antichi risalenti alla fine del XII secolo (*vetusta moenia*)⁸⁰. E così pure il progetto di ampliamento della piazza fu probabilmente promosso dalle magistrature cittadine prima dell'elezione del Maggi, dal momento che la dispensa pontificia all'abbattimento del convento benedettino antistante il Broletto giunse ai primi di aprile del 1298, a pochi giorni di distanza dalla nomina signorile del presule⁸¹.

⁷⁹ *Statuti bresciani del secolo XIII*, col. 243. Anche MALVECII, *Chronicon*, col. 918, CXLIX ricorda che la costruzione delle mura seguì nel giro di «aliquot annis».

⁸⁰ La realizzazione di un nuovo circuito di mura è connessa all'ampliamento urbano avviato nel 1237 e ultimato entro il 1254; cfr. E. GUIDONI, *Appunti per una storia dell'urbanistica nella Lombardia tardo medioevale*, in *Lombardia. Il territorio, l'ambiente e il paesaggio*, 5 voll., a cura di C. Pirovano, Milano 1981-1985, I. *Dalle incisioni rupestri alla sintesi leonardesca*, 1981, pp. 109-162: 127-136. Secondo la ricostruzione di M. VISIOLI, *Storia e significato di Porta Nuova*, in *La Porta Nuova delle mura medievali di Milano*, Milano 1991, pp. 29-58: 36-37, anche Azzone Visconti intervenne sulle mura milanesi con un'opera di completamento e sostituzione delle strutture difensive provvisorie.

⁸¹ Dubbi in tal senso sono stati sollevati da P. TROTTI, *San Cosma e Damiano a Brescia. Per una rilettura critica delle origini del monastero femminile*, «Brixia sacra», 1-2, 2000, pp. 45-72: 66. Parimenti, è da smentire una partecipazione del Maggi all'ampliamento del palazzo comunale, attribuitogli da una più tarda tradizione raccolta, tra gli altri, da *Il Broletto di Brescia*, catalogo della mostra (Brescia 1986), a cura di M. Bravi Mori, G. Panazza, Brescia 1986, p. 15. Come si è ricordato, l'intervento edilizio sulle fabbriche municipali risale agli anni Ottanta, quando Berardo era solo vescovo e, dunque, non si vedono le ragioni di un suo coinvolgimento in un'iniziativa promossa e condotta dalle magistrature cittadine; la sua presenza al momento dell'acquisto delle aree da parte del Comune è ovvia trattandosi di beni di proprietà della Chiesa bresciana, per la cui alienazione era necessario l'avvallo del vescovo (*Liber potheris*, CLXXXVII, col. 882: «[...] in canonica Brixie [...] et eciam de consensu et voluntate domini Berardi de Madiis Dei gratia episcopi Brixie [...] ac etiam de consensu voluntate et verbo dominorum Oberti de Pontecarali archidiaconi brixienis [...]»). L'impossibilità di valutare il ruolo del vescovo Berardo nella ristrutturazione e ampliamento del canale Naviglio è indicata da ARCHETTI, *Berardo Maggi*, p. 416, nota 514, che mantiene «per ferma, comunque, l'unanimità della tradizione cronachistica a tale riguardo».

È dunque probabile che la «recens fama» giunta alle orecchie di Ferreto⁸² – ancora bambino all’epoca dei fatti e forse mai allontanatosi da Vicenza – fosse ampliata da interventi di promozione dell’immagine del vescovo-signore forse più sottili e articolati di quanto oggi sia dato intendere, oppure risentisse dell’influenza esercitata dalle simili iniziative promosse dai ‘signori’ a lui più prossimi⁸³. Lo suggerisce il fatto che, nella propaganda di molte signorie trecentesche, ritornino tanto il raggiungimento della pace interna, quanto il suo essere presupposto per l’avvio di opere di pubblica utilità.

I due temi, di sicura presa sul Popolo e sulle istituzioni che legittimavano l’ascesa di questi proto-signori, ricompaiono nei rilievi del già ricordato sepolcro di Guido Tarlati, anch’egli vescovo nominato signore per volontà delle istituzioni comunali. Nelle formelle che illustrano le opere di governo del presule aretino non si manca di illustrare il ristabilimento dell’ordine sociale e politico (*Commune in signoria*) e la successiva impresa de *El fare delle mura*; il successore Pier Saccone si sarebbe poi impegnato a proseguire la politica di interventi pubblici avviata da Guido, affiancandola con investimenti simbolici di carattere privato⁸⁴. Nella Lombardia viscontea è la figura di Azzone a segnalarsi per l’intraprendenza sul piano urbanistico. Nelle memorie del domenicano Galvano Fiamma, tra i ‘costruttori dell’immagine’ del tiranno milanese, il raggiungimento della pacificazione con la Chiesa e la sconfitta dei nemici sono il preludio per una serie di interventi urbanistici promossi dal signore nell’intera città, in una logica di appropriazione simbolica degli spazi pubblici⁸⁵. Se nella costruzione teorica del Fiamma gli interventi del principe sono letti nell’ottica di una ripresa dell’immagine aristotelica della magnificenza del sovrano, nella realtà dei fatti le opere edilizie promosse da Azzone erano dirette ad affermare la continuità con il governo comunale anche sul piano della programmazione urbanistica⁸⁶.

⁸² FERRETI VICENTINI, *Historia*, p. 221.

⁸³ CUPPERI, *Il sarcofago*, p. 425 pare riconoscere una presenza attiva del prelado nel momento in cui afferma che le «iniziative di Berardo Maggi, per lo più edilizie o di arredo urbano, assecondassero esigenze politiche e criteri funzionali; come immagini assunsero un evidente valore di rappresentanza, ma furono relativamente caute».

⁸⁴ BARTALINI, «*Signori al tutto d’Arezzo*», pp. 557-558.

⁸⁵ Cfr. GALVANEI DE LA FLAMMA, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne vicecomitibus ab anno MCCCXXVIII usque ad annum MCCCXLII*, a cura di C. Castiglioni, in *RIS*, XII-4, Bologna 1938, p. 8, V; p. 26, XXXVI; p. 15, XV.

⁸⁶ BOUCHERON, *Le pouvoir*, p. 113. Il fatto che a Milano Azzone non intraprenda iniziative urbanistiche ‘intimidatorie’ – attuate invece in altre città soggette, con la costruzione

Mentre gli interventi sul palazzo e sulla cappella di corte erano volti a suscitare un senso di stupore e di potenza («ex hoc opinatur principem esse tante potentie quod sit impossibile posse ipsum invadere»⁸⁷), sottolineando l'alterità e la superiorità del principe rispetto al mondo circostante, le opere pubbliche persuadevano la popolazione «of the advantages of belonging to a large and wealthy state»⁸⁸. A questo scopo Azzone riedificò le mura cittadine, costruì una «lobiam marmoream» presso il Broletto Nuovo, provvide alla realizzazione di un impianto fognario e di un acquedotto, pavimentò le strade, aprì nuove piazze e riparò gli edifici ecclesiastici⁸⁹.

Come nel caso di Berardo Maggi, i contorni degli interventi pubblici del signore milanese sono difficili da determinare. Non per questo dovremo però pensare a una faziosità delle fonti. La tradizione consolidatasi attorno al nome del Visconti dimostra piuttosto «l'efficacité de l'entreprise d'appropriation symbolique de la mémoire de la ville mise en œuvre par le seigneur de Milan»⁹⁰. Allo stesso modo, ma certo con minore consapevolezza, anche l'*entourage* del vescovo bresciano doveva essere interessato a dimostrare come «la transizione all'ordinamento signorile, lungi dal produrre desolazioni [fosse] il solo modo per metter mano a grandi opere per la città»⁹¹. E infatti il Malvezzi puntualizzerà l'elenco dei lavori pubblici,

di fortezze e di altre opere militari – è indicativo di come, nonostante l'acquisizione del vicariato, il sostegno popolare fosse ancora avvertito come garanzia di legittimità. Sulla posizione di Galvano Fiamma cfr. L. GREEN, *Galvano Fiamma, Azzone Visconti and the revival of the classical theory of magnificence*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 53, 1990, pp. 98-113.

⁸⁷ DE LA FLAMMA, *Opusculum*, p. 16, XV.

⁸⁸ GREEN, *Galvano Fiamma*, p. 100.

⁸⁹ Cfr. DE LA FLAMMA, *Opusculum*, p. 20, XXIV-XXV, sui quali si veda BOUCHERON, *Le pouvoir*, pp. 108-126.

⁹⁰ BOUCHERON, *Le pouvoir*, p. 125. Per quanto gli studiosi tendano ad attribuire ad Azzone il solo rafforzamento delle porte cittadine – cfr. L. CAVAZZINI, *La decorazione scultorea delle porte urbane di Milano e il Maestro delle sculture di Viboldone*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, pp. 644-656 –, le cronache contemporanee documentano la costruzione «a fundamentis» di una struttura adeguatamente munita (DE LA FLAMMA, *Opusculum*, p. 8, V) e ampliata, rispetto al tracciato del 1171, ad includere un altro settore della città come ricorda BONINCONTRI MORIGIAE, *Chronicon Moedoetiense*, ed. L.A. Muratori, in *RIS*, XII, Mediolani 1728, coll. 1062-1184: 1164. L'operazione urbanistica è ricordata e ricondotta ad Azzone anche dagli *Annales mediolanenses ab anno MCCXXX usque ad annum MCCCCII*, ed. L.A. Muratori, in *RIS*, XVI, Mediolani 1730, coll. 642-839: 711-712, CVIII e da PETRI AZARII, *Liber gestorum in Lombardia*, a cura di F. Cognasso, in *RIS*, XVI-4, Bologna 1926, VI, p. 33.

⁹¹ Così, a proposito delle signorie trecentesche, DONATO, *I signori*, p. 381. FREEMAN, *The tomb*, p. 61 crede invece che tali iniziative configurino il Maggi come una sorta di vescovo modello.

sottolineando come le molte opere ricordate fossero concepite «ad decus et commodum civium»⁹².

Come in occasione della pacificazione del 1298, il Maggi seppe dunque trarre un vantaggio d'immagine dagli interventi edilizi e infrastrutturali promossi o conclusi negli anni della sua *balìa*, arrogandosene i meriti. Del resto, i vantaggi derivati dalla costruzione dell'immagine di un signore munifico ed interessato a investire per la crescita della città non dovevano essere di poco conto in un Comune che, proprio sulle pareti del Broletto, aveva qualificato i propri nemici come avidi accaparratori dei beni pubblici⁹³. Rivendicare l'impegno del vescovo-signore in opere di pubblica utilità era così funzionale a metterlo al riparo da quelle possibili accuse di *avaritia*, che poco più tardi entreranno nella tradizione antitirannica dei regimi 'repubblicani'⁹⁴.

6. La fontana di San Barnaba: un atto di commemorazione del vescovo?

16a, b

Alla politica monumentale di Berardo Maggi è stata collegata anche una scultura acefala, ora conservata presso il museo di Santa Giulia. Nell'opera, proveniente dai pressi della sagrestia del cenobio di San Barnaba, fin dal Seicento la tradizione locale ha voluto riconoscere un atto di celebrazione del vescovo che tanto si era adoperato in favore della comunità agostiniana⁹⁵. Come già ricordava il Malvezzi, il vescovo aveva infatti promosso la ricostruzione della chiesa e del convento (1286), col successivo supporto economico del Comune (1292) e di alcuni privati, continuando poi a preoccuparsi del sostentamento dei religiosi. In particolare, nel 1306, il Maggi

⁹² MALVECI, *Chronicon*, col. 962, CXXIV.

⁹³ Sulla peculiare accezione dell'*avaritia* dei Cavalieri bresciani e sul significato della borsa al collo dei traditori del Comune si veda G. MILANI, *Avidité et trahison du bien commun. Une peinture infamante du 13ème siècle*, «Annales. HSS», 3, 2011, pp. 705-739: 718-728.

⁹⁴ Valga su tutti l'esempio delle *Allegorie* di Siena dove l'*Avaritia* domina la ferina *Tiranide* in opposizione alla *Magnanimitas* che siede a fianco del *Buon Governo* sulla parete adiacente; sulle possibili valenze dell'*avaritia* nei contesti comunali e proto-signorili rimandiamo, in sintesi, a FERRARI, *La propaganda per immagini*, pp. 109-112. La capacità d'intervento dei signori nei luoghi simbolici del Comune al fine di assecondare le esigenze della popolazione è rilevata da VARANINI, *Propaganda*, pp. 331-332.

⁹⁵ P. BROGNOLI, *Nuova guida per la città di Brescia*, Brescia 1826, p. 106 ricordava che i frati «in onore e benemeranza» del vescovo Berardo Maggi «gli eressero una statua che ancora esiste in un cortiletto presso la sagrestia tutta mutilata e rovinata». La tradizione è già registrata nel Seicento da O. ROSSI, *Elogi storici di Bresciani illustri*, Brescia 1620, p. 103.

era intervenuto attraverso il suo connestabile per ovviare alla mancanza di acqua corrente di cui gli Agostiniani si erano lamentati⁹⁶. All'interno della sagrestia, un'epigrafe avrebbe così ricordato la benemerita azione del presule e l'impegno assunto dai beneficiari di «semper celebrare unam missam super altare sancti Iacobi apostoli» in segno di ringraziamento⁹⁷.

L'intervento vescovile in favore della locale comunità agostiniana era chiaramente connesso alla politica di riforma della Chiesa locale animata dal Maggi, ma anche a un'organizzazione del consenso che non disprezzava di ricalcare «secolari modelli vescovili di signoria»⁹⁸. L'iniziativa suscita però un certo interesse per le sue possibili ricadute sul piano figurativo. Proprio a questa memoria si lega infatti la scultura del Museo civico che, lavorata in una pietra locale, costituiva il coronamento dello stelo centrale di una mostra d'acque, perduta e non altrimenti documentata. La parte inferiore del blocco scolpito ospita la piccola cisterna, dalla superficie solcata da scanalature simili a strigliature, sulla quale si innestano le bocche per la fuoriuscita dell'acqua: figure leonine sui lati e un telamone, nudo e deforme, sul fronte. Nella parte superiore, assisa su un faldistorio e resa ben riconoscibile dalle insegne episcopali, è la figura acefala di un vescovo, in origine forse benedicente e con la destra impegnata a sostenere un volume⁹⁹.

16b

Nessun elemento riconduce direttamente la figura al Maggi e non sappiamo su quali basi l'erudito ottocentesco Fè d'Ostiani dichiarava «d'aver veduta sopra una fontana del Convento la testa del Maggi, ma assai rovinata»¹⁰⁰, forse scambiando per un'opera medievale una testa barbata di

⁹⁶ Si veda G. COSSANDI, *Gli insediamenti degli ordini mendicanti e i nuovi aspetti della vita religiosa tra XIII e XIV secolo*, in *A servizio del Vangelo*, pp. 435-482: 447-448.

⁹⁷ Il testo completo della «scriptura [...] picta» è riportato da Camillo Maggi (Brescia, BCQ, ms. I.III.7, *Historia Camilli de Magiis*, ad annum 1306) mentre incompleta è quella tradata da JOANNIS HIERONYMI GRANDONICI, *Brixia Sacra. Pontificum brixianorum series commentario historico illustrata*, Brixiae 1755, p. 289 (che parla però di una lapide «insculpta»); su quest'ultimo si basa l'edizione di P. GUERRINI, *Iscrizioni delle chiese di Brescia*, Brescia 1980² (ed. or. 1925), p. 180. Il Gradenigo riporta la trascrizione della concessione rilasciata dal vescovo (GRADONICI, *Brixia Sacra*, pp. 287-288).

⁹⁸ CUPPERI, *Il sarcofago*, p. 427.

⁹⁹ Di «una statua di marmo [...] posta a sedere in atto di dar benedittione» parlava ROSSI, *Elogi*, p. 103.

¹⁰⁰ L.F. FÈ D'OSTIANI, *Storia tradizione e arte nelle vie di Brescia*, Brescia 1971³ (ed. or. 1899), p. 143, ricordato anche da E. FREEMAN, *Il vescovo e la fontana degli Eremitani*, in *Berardo Maggi. Un principe della Chiesa*, pp. 315-343, alla quale rimandiamo per la puntuale analisi iconografica del monumento.

età romana che, ad inizi Cinquecento, Sebastiano Aragonese documentava «iuxta [monasterium] Sancti Barnabae ad fontem Madiorum»¹⁰¹. Tuttavia, sebbene i dubbi avanzati più recentemente da Walter Cupperi sull'identità della figura non siano ingiustificati, riteniamo che il collegamento dell'opera con la famiglia bresciana non vada del tutto accantonato¹⁰². È senza dubbio valido il richiamo alla consuetudine delle città comunali di conservare memoria sulle opere idriche (acquedotti, pozzi, fontane) dell'autorità pubblica che ne aveva promosso la realizzazione; una memoria che, lo sappiamo bene, poteva esplicitarsi sia in forma epigrafica sia in forma figurata, come attesta la celeberrima fontana perugina dei Pisano¹⁰³. Non è stato però finora considerato come nella direzione di un possibile coinvolgimento dei Maggi muovano anche i caratteri formali dell'opera, senza dubbio riconducibile alla bottega che lavorò al sarcofago del presule e, a nostro avviso, alle sculture della Loggia delle Grida, realizzata sulla facciata occidentale del Broletto a cavallo tra il primo e il secondo decennio del Trecento: tre opere di forte impatto, per qualità e valenza politica, affidate non a una maestranza locale, ma a una di area veronese che, dopo aver operato nella città negli anni della signoria dei Maggi, scomparve senza lasciare altre tracce¹⁰⁴.

Proprio la scelta di rivolgersi ad una maestranza allogena implica una consapevolezza della committenza che, a tali altezze cronologiche, a Brescia

¹⁰¹ Il disegno dell'Aragonese (Brescia, BCQ, ms. A.II.14, p. 58) è stato individuato e pubblicato da W. CUPPERI, «Cum multa de illarum figurarum narraret». Il 'Maestro di Santa Anastasia' e la visibilità delle stele funerarie romane tra Brescia e Verona nel primo Trecento, in Berardo Maggi. *Un principe della Chiesa*, pp. 245-280: 277, che con cautela propone un possibile collegamento col coronamento di fontana ora in Santa Giulia.

¹⁰² Per CUPPERI, *Il sarcofago*, p. 426, nota 131 potrebbe trattarsi di una raffigurazione di san Barnaba o di sant'Anatalone, costituendo dunque «un episodio di celebrazione episcopale» che «non deve necessariamente connettersi alle tardive strumentalizzazioni della fama di Berardo».

¹⁰³ Su questo punto si veda anche E. FREEMAN, *La tomba di Berardo Maggi a Brescia. Per una rilettura del messaggio politico di un mausoleo episcopale all'inizio del Trecento*, «Civiltà bresciana», 4, 2007, pp. 7-42: 35-42. Sulla Fontana Maggiore di Perugia e sul suo programma iconografico si rimanda ai saggi riuniti in *Il linguaggio figurativo della Fontana Maggiore di Perugia*, atti del convegno (Perugia 1996), a cura di C. Santini, Perugia 1996.

¹⁰⁴ Cfr. M. FERRARI, *La scultura a Brescia nell'età dei Maggi (1298-1316). Una maestranza veronese per la Loggia delle Grida in Broletto*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», in corso di stampa. Più recentemente, FREEMAN, *La tomba*, p. 41 ha riconosciuto un collegamento tra l'autore della scultura ora in Santa Giulia con quello della tomba di Berardo, ritenuto però di formazione locale; l'arca e la fontana erano già state riferite all'ambito veronese da G.L. MELLINI, *Scultori veronesi del Trecento*, Milano 1971, pp. 17-18 e, da ultimo, da NAPIONE, *Le arche*, pp. 107-108.

pare appartenere ai soli Maggi, forse desiderosi di manifestare, ancora una volta e in anni appena successivi alla morte di Berardo, la loro posizione sociale¹⁰⁵ e lo stretto legame tra l'episcopio e il convento già sostenuto dal loro congiunto¹⁰⁶. Del resto, in quegli anni, i contatti tra le istituzioni bresciane e l'ambiente veronese si erano fatti certo più frequenti. Non solo la Mensa vescovile bresciana vantava possedimenti in Valpolicella, ma più stretti legami politici erano stati instaurati tra le due città. Negli anni prossimi alla discesa in Italia di Enrico VII i Bresciani avevano infatti avviato una politica di avvicinamento al fronte ghibellino che, dopo la caduta dei Visconti nel 1302, aveva portato a stringere più stretti legami anche con la città scaligera, con la quale furono siglati due trattati nel 1305 e nel 1306¹⁰⁷. Il nuovo sistema di alleanze poté dunque facilitare, ma non certo determinare, un orientamento in senso veronese.

Conclusioni

Cresciuti in seno alle istituzioni comunali e ben inseriti nel sistema di circolazione di ufficiali del secondo Duecento, i Maggi ebbero modo di osservare ripetutamente come i Comuni di Popolo impiegassero l'immagine ai fini della comunicazione. Specialmente intraprendente sul piano dell'utilizzo dell'immagine sin dagli anni dell'episcopato di Berardo, quando gli investimenti nel campo figurativo e monumentale enfatizzarono sul piano simbolico la posizione di dominio del presule all'interno delle istituzioni ecclesiastiche e il prestigio acquisito della famiglia in ambito urbano, la committenza dei Maggi si colorò di più chiari risvolti ideologici al momento dell'assun-

¹⁰⁵ Così anche per FREEMAN, *La tomba*, p. 41 che tuttavia non sconfessa l'ipotesi che «che la statua sia stata voluta come segno di gratitudine verso il vescovo», vedendovi una «rappresentazione iconografica appropriata [...] per un vescovo che, come modello di carità e benevolenza, era ben cosciente dei bisogni della sua comunità»: *ibid.*, pp. 40-41. Dati questi presupposti, ci sembra che la datazione al 1309-1317 proposta dal Mellini sia preferibile a quella al 1317-1330 suggerita da PANAZZA, *L'arte romanica*, pp. 789-790.

¹⁰⁶ CUPPERI, *Il sarcofago*, p. 427. Senza dubbio slegate da questa memoria familiare sono le tre lastre tombali sei-settecentesche, appartenenti a membri della famiglia Maggi, ricordate da GUERRINI, *Iscrizioni bresciane*, pp. 189 e 195-196. Il Guerrini (*ibid.*, p. 208) riconduce alla famiglia bresciana anche un frammento di una quarta e più antica lastra, ma l'attribuzione pare quantomeno dubbia. Diversa l'opinione di G. PANAZZA, *Il convento agostiniano di San Barnaba e gli affreschi della Libreria*, Brescia 1990, p. 15.

¹⁰⁷ Ricordati da ARCHETTI, *Berardo Maggi*, p. 444.

zione della signoria. Infatti, a dispetto della totale mancanza di testimonianze documentarie, una serie di fatti figurativi tra lo scorcio del Duecento e il primo ventennio del Trecento trova giustificazione all'interno di un più meditato utilizzo degli strumenti della comunicazione, anche visiva.

I Maggi non diedero forse origine a una vera politica culturale e artistica, affidandosi piuttosto all'immagine in modo saltuario, nei momenti in cui trovarono necessario provvedere al consolidamento o al rilancio del dominio familiare. Negli anni in cui si affermò alla guida della città, la famiglia sembra tuttavia in grado di utilizzare l'immagine in modo più accorto e consapevole, animando interventi dalle forme più chiaramente comunicative. Le iniziative dei Maggi si fanno così riconoscibili sul piano delle scelte tematiche e degli orientamenti figurativi. L'invenzione iconografica della *Pace* visualizzò l'origine popolare e comunale del governo familiare, mentre nel reiterato appello alla figura di Berardo i successori ricercarono il principio di legittimazione per la trasmissione dinastica dei poteri, proponendosi come sicuri continuatori del buon governo del presule¹⁰⁸. Allo stesso modo, anche la scelta degli artefici coinvolti nelle imprese della famiglia appare tutt'altro che casuale e piuttosto dettata dalla volontà di assicurarsi l'opera delle migliori maestranze in circolazione, forse ritenute una garanzia anche per una comunicazione più efficace¹⁰⁹. Il dipinto del Broletto fu così affidato a un maestro in quegli anni attivo per i principali committenti cittadini (il Comune, i Francescani e, forse, gli stessi Maggi), mentre la tomba del vescovo fu commissionata non a lapidisti locali, ma a una bottega veronese che abbandonò poco dopo il suolo bresciano, non prima però di aver confezionato due altri monumenti dalla forte connotazione ideologica: la fontana in San Barnaba e la Loggia delle Grida in Broletto¹¹⁰.

¹⁰⁸ B. PASSAMANI, *Le arti figurative, in Brescia nell'età delle signorie*, a cura di V. Frati, Brescia 1980, pp. 193-209: 198 pensava che in virtù della sua valenza politica la *Pace di Berardo Maggi* avesse dato luogo a «una vera e propria iconografia», replicata anche in altre occasioni. L'affermazione, non supportata da riscontri documentari, è senza dubbio opinabile.

¹⁰⁹ Così rileva anche CUPPERI, «*Cum multa de illarum figurarum narraret*».

¹¹⁰ Il programma figurativo della loggia, centrato sulla *Giustizia*, potrebbe essere connesso alla decisione di Berardo di trasferire in Broletto tutte le attività giudiziarie per la città e per il contado, come ricorda MALVECI, *Chronicon*, col. 962. Una certa consonanza con le figure del sarcofago Maggi si riscontra anche nella mensola con testa di diacono proveniente dall'abbazia benedettina di Leno e ora nel Museo di Santa Giulia; cfr. P. PANAZZA, *Per una ricognizione delle fonti artistiche dell'abbazia di Leno: le sculture*, «*Brixia sacra*», s. 3, 11, 2, 2006, pp. 187-304: 272-273.

La possibilità che anche queste ultime due opere siano da attribuire, più o meno direttamente, all'iniziativa dei Maggi lascia comunque intendere quanto risultino oggi sfuggenti i confini e la portata degli interventi messi in atto dalla famiglia bresciana. Senza dubbio le opere realizzate contribuirono in modo decisivo alla costruzione e alla perpetuazione della fama del vescovo. La figura di Berardo si impresse così nella mente dei cronisti, non solo contemporanei, al punto da calamitare su di sé i meriti di ogni iniziativa avviata in quegli anni nella città lombarda: il vescovo pacificatore divenne così anche l'artefice delle opere pubbliche che ridisegnarono il volto della città, modello di buon governo volto «ad decorem patrie».

Abstract

The House of Maggi distinguished itself as one of the most interesting cases of artistic patronage in northern Italy, between the end of the XIII and the beginning of the XIV century. Having taken the power in the urban context, at the beginning the Maggi family promoted significantly the arts, in order to emphasize the political and social status they had earned. Once bishop Berardo was entrusted with the government of the city, visual arts became a tool of political propaganda, employed to strengthen the new power, through references to its base of legitimacy, as the great painting in Palazzo pubblico shows. With Berardo's death, neither the rule of the family over the city, nor the employment of visual strategies for political reasons ceased. On the contrary, a new media campaign was implemented, through words and images. Matteo, the successor, commissioned the making of bishop's tomb in the cathedral – a monumental visualisazion of this passage of power – while bishop Federico was probably responsible for a later attempt to restore the rule of the family, referring, once more, to the figure of the illustrious precursor.

Referenze fotografiche

- © Foto M. Ferrari: 5, 6, 12-14
- © Foto Comune di Brescia, Servizio edifici monumentali: 7, 8, 9a, b, 10, 11, 15
- © Foto Archivio fotografico dei Civici musei di Brescia: 16a, b



1. Brescia, Duomo Vecchio, ambulacro e presbiterio duecentesco (da Rossi, *La rotonda*, p. 115, fig. 34).



2. Brescia, Duomo Vecchio, volta del presbiterio (da Rossi, *La rotonda*, p. 139, fig. 59).



3. *Crocifissione*. Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, ms. B.II.7, c. 163v (da Rossi, *La rotonda*, p. 162, fig. 82).



4. *Crocifissione*. Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, ms. B.I.7, c. 191v (da Rossi, *La rotonda*, p. 158, fig. 78).



5. Arcosolio e stemmi Maggi. Brescia, San Giovanni, facciata.



6. *Sposalizio mistico di Santa Caterina, particolare. Brescia, San Zenone De Arcu, colonna.*



7a. *Pace di Berardo Maggi*. Brescia, Broletto, sottotetto del *Palatium novum maius*.



7b. *Pace di Berardo Maggi*, particolare. Brescia, Broletto, sottotetto del *Palatium novum maius*.



8. *Cavalieri incatenati*, particolare. Brescia, Broletto, sottotetto del *Palatium novum maius*.



9a. *Cavalieri incatenati*, particolare dei cavalieri ridipinti. Brescia, Broletto, sottotetto del *Palatium novum maius*.

9b. *Cavalieri incatenati*, particolare dei cavalieri ridipinti. Brescia, Broletto, sottotetto del *Palatium novum maius*.





10. *Pace di Berardo Maggi*, particolare. Brescia, Broletto, sottotetto del *Palatium novum maius*.



11. *Pace di Berardo Maggi*, particolare dell'iscrizione. Brescia, Broletto, sottotetto del *Palatium novum maius*.



12. Tomba di Berardo Maggi. Brescia, Duomo Vecchio.



13. Tomba di Berardo Maggi, particolare delle *Esequie*. Brescia, Duomo Vecchio.



14. Tomba di Berardo Maggi, particolare della scena di pacificazione. Brescia, Duomo Vecchio.



15. *Pace di Berardo Maggi*, particolare del ritratto del vescovo. Brescia, Broletto, sottotetto del *Palatium novum maius*.



16a. Fontana di San Barnaba. Brescia, Museo civico di Santa Giulia.



16b. Fontana di San Barnaba, particolare. Brescia, Museo civico di Santa Giulia.

NOTE SULLA TRADIZIONE MANOSCRITTA
DEL *LIVRE DU CHEVALIER ERRANT*
E SULLE FONTI DEI *TITOLI*
NEGLI AFFRESCHI DELLA MANTA

LEA DEBERNARDI

La sala baronale al Castello della Manta, nei pressi di Saluzzo, in provincia di Cuneo, conserva, com'è noto, una delle maggiori testimonianze dell'arte di corte alpina del tardo Medioevo. Sulle quattro pareti dell'aula si dispiega un vasto ciclo di pitture secolari, commissionato fra il 1416 e gli anni Venti del secolo da Valerano di Saluzzo della Manta, figlio illegittimo del marchese Tommaso III e allora reggente del Marchesato a nome del fratello Ludovico.

1

Lo stile, così chiaramente avvicicabile a modelli d'Oltralpe, e la qualità tecnica dell'opera hanno spinto gli studi seguiti, lungo il corso del Novecento, ad un primo contributo di Paolo D'Ancona¹, a suggerire per il ciclo numerose e contrastanti attribuzioni: da nomi di maestri francesi, attivi soprattutto come miniatori, quali Iverny² o Jean Bapteur³, a quelli dei maggiori artisti piemontesi del Quattrocento, con la proposta di Jaquerio⁴ e Aimone

Questo lavoro, nato originariamente come intervento seminariale nell'ambito del corso di Paleografia latina presso la Scuola Normale Superiore (a.a. 2011-2012, prof. G. Ammannati), è parte di una più ampia ricerca, tuttora in corso, incentrata su iconografia e fonti letterarie del ciclo di affreschi tardogotico al Castello della Manta. Lo studio, portato avanti negli ultimi due anni attraverso i Colloqui annuali della Classe di Lettere, si avvale della supervisione di Maria Monica Donato: a lei vanno i miei più vivi ringraziamenti, per gli insegnamenti preziosi e la guida costante. Parimenti ringrazio Giulia Ammannati, a cui devo il supporto nell'analisi paleografica e filologica delle testimonianze scritte, nonché la segnalazione di uno dei testi qui presentati, la serie di *dits* delle *preuses* nel *Livre du Champ d'Or* attribuito a Jean le Petit.

¹ P. D'ANCONA, *Gli affreschi del castello di Manta nel saluzzese*, «L'arte», 8, 1905, pp. 94-106, 183-198.

² L. VENTURI, *Courrier d'Italie*, «La Renaissance de l'art français et des industries de luxe», 2, 1919, pp. 230-231.

³ In collaborazione con Jaquerio nella proposta di A. GRISERI, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino 1965, p. 61 e ss.

⁴ Dapprima da parte di L. MALLÉ, *Elementi di cultura francese nella pittura gotica tarda in*

Duce⁵. Parimenti oscillanti sono rimasti a lungo i tentativi di datazione⁶, sino agli studi successivi al restauro degli affreschi e della decorazione pittorica del soffitto, portato a termine nel 1991 sotto la direzione di Elena Ragusa. Il recupero delle pitture a una piena leggibilità ha offerto l'occasione per un nuovo ciclo di ricerche, dall'esito questa volta concorde nel riferire gli affreschi ad un anonimo Maestro della Manta e nell'indicare come estremi per la loro realizzazione la data di infeudazione del castello a Valerano (1416) e il suo ritiro dalle funzioni di reggente (1424-1426 ca)⁷.

Il ciclo raffronta sulle pareti principali la raffigurazione della *Fontana di giovinezza* a una lunga teoria di personaggi celebri del passato: i *Nove Prodi*, gruppo canonico di eroi che ripercorre la storia universale attraverso figure tratte dall'antichità pagana, giudea e cristiana, e le *Nove Eroine*, per lo più derivate dalla mitologia classica. Ciascuna figura è accompagnata dallo stemma che l'araldica immaginaria medievale le attribuisce⁸; al di sotto dell'affresco, iscrizioni in versi francesi identificano i personaggi, elencandone in breve le imprese compiute.

Esaltazione dell'universalità storica dei valori cavallereschi, il tema dei nove prodi è fra i motivi più fortunati della letteratura francese tardomedievale⁹. Il canone di eroi, suddiviso in triadi che scandiscono la

Piemonte, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, 2 voll., Roma 1956, I, pp. 139-174: 149-150; quindi dalla Griseri per la *Crocifissione* (*Nuovi riferimenti per Giacomo Jaquerio*, «Paragone», 115, 1959, pp. 18-35: 32), per la *Fontana di giovinezza* (*Percorso di Giacomo Jaquerio*, «Paragone», 129, 1960, pp. 3-16: 12 e ss.) e nuovamente per la sola *Crocifissione* (*Jaquerio e il realismo gotico*, p. 61 e ss.).

⁵ La proposta è stata avanzata da G. Romano in un contributo al catalogo della mostra torinese del 1975 *Soprintendenza alle Gallerie e alle opere d'arte del Piemonte. Recupero e nuove acquisizioni*, a cura di G. Romano, Torino 1975, p. 11. L'iscrizione al catalogo di Dux Aymo è stata successivamente rifiutata dallo stesso Romano (*scheda n. 11*, in *Giacomo Jaquerio e il Gotico internazionale*, catalogo della mostra [Torino 1979], a cura di G. Romano, Torino 1979, pp. 185-188), ma riproposta dalla Galante Garrone (*Maestro di Roletto*, *ibid.*, pp. 404-406).

⁶ Rimando, per una ricognizione delle varie proposte di datazione, ai contributi di R. PASSONI, *La fortuna critica moderna degli affreschi della sala baronale*, in *Le arti alla Manta. Il castello e l'antica parrocchiale*, a cura di G. Carità, Torino 1992, pp. 83-93 ed E. RAGUSA, *Fortuna degli affreschi della Manta*, in *La sala baronale del castello della Manta*, a cura di G. Romano, Milano 1992, pp. 73-80.

⁷ Gli studi prodotti a seguito del restauro sono stati pubblicati nelle raccolte già citate *La sala baronale* e *Le arti alla Manta*, curate rispettivamente da G. Romano e G. Carità; ad esse si rimanda per un'introduzione generale sulla storia del castello e dei suoi cicli affrescati.

⁸ Si veda al riguardo lo studio di L.C. GENTILE, *L'immaginario araldico nelle armi dei prodi e delle eroine*, in *Le arti alla Manta*, pp. 103-127.

⁹ Sull'argomento esiste una nutrita bibliografia, per lo più costituita da studi specifici su

progressione delle età *ante legem, sub lege* e *sub gratia*, compare per le prima volta ad inizio Trecento ne *Les Voeux du Paon*, tarda interpolazione di Jacques de Longuyon al *Romanzo di Alessandro*. Nell'esaltare il valore guerriero del re dell'India Poro, uccisore di Bucefalo in uno scontro col Macedone, il poeta si richiama alla *proece* dei nove più valenti cavalieri antichi: tre pagani (Ettore, Alessandro stesso, Giulio Cesare), tre giudei (Giosuè, Davide, Giuda Maccabeo), tre cristiani (Artù, Carlo Magno, Goffredo di Buglione). A ciascun prode, con una soluzione da lì in poi divenuta canonica, viene associata una strofe che ne descrive le imprese¹⁰.

Nei secoli che seguono la composizione dei *Voeux du Paon*, il *topos* diviene fra i più ricorrenti nella letteratura e nelle arti figurative. In Francia, presso la corte di Carlo VI (1380-1422), improntata allo stile di vita cavalleresco caro al sovrano, il gruppo di eroi viene celebrato nei versi dei maggiori letterati dell'epoca, da Christine de Pisan a Eustache Deschamps. È a quest'ultimo che si dovrebbe, secondo la ricostruzione tradizionale¹¹, l'accostamento ai prodi di un gruppo parallelo di nove figure femminili, scelte fra le guerriere più celebri della mitologia classica (le Amazzoni Delfile, Sinope, Ippolita, Menalippe, Marpessa e Penthesilea) o delle opere storiche (Semiramide, Tomiri e Teuca)¹².

Negli ultimi decenni della guerra dei cento anni, la doppia teoria di figure appare come motivo ricorrente dell'immaginario guerriero e cavalleresco

single attestazioni del tema. Mi limito pertanto a rimandare, per un inquadramento generale, a R. WYSS, *Die neun Helden. Eine ikonographische Studie*, «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 17, 1957, pp. 73-106 e soprattutto a H. SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 1971.

¹⁰ Un'edizione del passo è in G.M. CROPP, *Les vers sur les Neuf Preux*, «Romania», 120, 2002, pp. 449-482. All'accurato commento che l'accompagna si rimanda anche per l'identificazione di personaggi ed episodi tradizionalmente citati nei *dits*, molti dei quali ritornano nelle iscrizioni della Manta.

¹¹ Cfr. A.M. FINOLI, «*Le donne, e' cavalier...*»: il *topos* dei nove prodi e delle nove eroine nel *Chevalier Errant di Tommaso III di Saluzzo*, «Il confronto letterario», 13, 1990, pp. 109-122: 112-113, che si rifà alle osservazioni di G. Raynaud nel commento all'opera di Deschamps (EUSTACHE DESCHAMPS, *Oeuvres complètes*, 11 voll., Paris 1878-1904, XI, 1904, pp. 225-227) e poi riprese da J. HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, Roma 2011² (ed. or. 1919), p. 90. La successione dei nove personaggi fa la sua comparsa, alcuni anni prima di Deschamps, nel *Livre de Léesce* di Jean Le Fèvre (1373-1387), ma ancora inserita in un più ampio catalogo di donne illustri, senza essere enucleata e posta in simmetria al gruppo dei Prodi.

¹² Il catalogo delle eroine compare in due ballate di Deschamps, la *balade XCIII (Il est temps de faire la paix)* e la *CCCCIII (Si les héros revenaient sur la terre, ils seraient étonnés)*; si vedano i testi in EUSTACHE DESCHAMPS, *Oeuvres complètes*, I, 1878, pp. 199-201; III, 1882, pp. 192-194.

francese. Al suo ingresso a Parigi nel 1431, Enrico VI d'Inghilterra si vede offrire un'«entrée à la Preuse», accompagnata da un corteggio di nove cavalieri e nove dame che recano le armi dei prodi e delle eroine; a Liegi, nel 1444, un analogo apparato accoglie il rientro dall'Italia del principe vescovo Jean de Hinsberg; alcuni anni più tardi, nel 1458, la sfilata dei *preux* e delle *preuses* accompagna la sposa di Carlo di Borgogna a prendere possesso della città di Nevers¹³. Alla rappresentazione pubblica del potere principesco si accorda il fasto delle dimore private. La raffigurazione dei prodi e delle eroine si mostra uno dei motivi prediletti nella decorazione delle dimore nobiliari: arazzi con i *preux* e le *preuses* sono ricordati negli inventari di Carlo VI e dei duchi di Borgogna¹⁴; un'altra serie con i prodi, a tutt'oggi parzialmente conservata¹⁵, era posseduta da Jean de Berry, mentre serie scultoree con le nove eroine furono realizzate per Luigi d'Orléans, che le fece collocare sulla facciata del castello di La Ferté-Milon e sul camino monumentale della sua dimora di Pierrefonds; già nel 1387, Enguerand VII de Coucy, restaurando la sua residenza, aveva voluto ornare il salone di rappresentanza con una doppia teoria di statue dei personaggi. In area piemontese, arazzi con entrambi i gruppi sono documentati negli inventari quattrocenteschi dei duchi di Savoia¹⁶, e una testimonianza ad affresco, seppur mutila e di scarsa qualità pittorica, è stata rinvenuta negli anni Ottanta fra i ruderi del castello di Villa Castelnuovo, non lontano da Ivrea¹⁷.

Peculiarità del motivo iconografico è l'accompagnamento pressoché costante delle figure a brevi testi in versi che ne compendiano la storia. La tradizione di questi *dits* – piuttosto stabile per i prodi, mentre, come vedremo, più problematica per il gruppo di eroine – rimonta, per la serie maschile,

¹³ HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, p. 90; S. CASSAGNES-BROUQUET, *Penthésilée, reine des Amazones et Preuse, une image de la femme guerrière à la fin du Moyen Âge*, «CLIO. Histoire, femmes et sociétés», 20, 2004: <<http://clio.revues.org/1400>> (30 agosto 2012), p. 4.

¹⁴ J. VON SCHLOSSER, *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, Milano 1965 (ed. or. 1895), pp. 96 ss.

¹⁵ I tre arazzi superstiti, raffiguranti Ettore, Giulio Cesare e re Artù, appartengono alle collezioni del Cloisters Museum di New York.

¹⁶ *Inventario dei castelli di Chambéry, Torino e Pont d'Ain del 1498*. Testo in GRISERI, *Jaquierio e il realismo gotico*, p. 66.

¹⁷ Si tratta dei resti di un ciclo di affreschi di mano di Giacomino d'Ivrea, datato fra gli anni Trenta e Quaranta del Quattrocento. Si veda in proposito *Il ciclo gotico di Villa Castelnuovo. Intervento di salvataggio e valorizzazione*, a cura di G. Scalva, Torino 2006 e N.C. REBICHON, *Le cycle des Neuf Preux au château de Castelnuovo (Piémont)*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Âge», 122/1, 2010, pp. 173-188.

alle strofe dei *Voeux du Paon*, reiterate con scarse variazioni attraverso riprese soprattutto figurative, come *tituli* in arazzi, xilografie e serie affrescate¹⁸: fra queste, unico esempio superstite risalente ad epoca medievale, il ciclo della Manta.

Nonostante l'eccezionale valore dell'opera, fra le rare testimonianze di pittura cortese in grado di coniugare altissima qualità stilistica e ricchezza iconografica, in un contesto quasi integralmente conservato, le strofe che accompagnano le raffigurazioni della sala baronale non hanno fino ad ora ricevuto un'edizione adeguata, ma sono state oggetto di ripetute trascrizioni scorrette, spesso gravate da sostanziali incomprensioni¹⁹. Si è pertanto preferito approntare in questa occasione una nuova trascrizione, basandosi sulla lettura diretta delle iscrizioni originali e adottando, come criteri di riferimento, quelli messi a punto dalla redazione di questa rivista²⁰. Per quanto riguarda problemi di trascrizione più specificamente legati alla lingua mediofrancese, si è scelto di non intervenire per normalizzare la grafia delle parole. Rispetto ai criteri solitamente seguiti nelle edizioni di testi librari²¹, ci si è pertanto limitati a separare i termini secondo l'uso corrente – segnalando mediante trattino la presenza del pronome *je* enclitico (-ge) – e ad introdurre maiuscole e punteggiatura; non si è invece proceduto all'accentuazione delle vocali, né alla normalizzazione della grafia delle lettere *j*, *i*, *y*, frequentemente interscambiabili nelle iscrizioni.

¹⁸ Una raccolta di testimonianze di questa tradizione è offerta da M. PICCAT, *Le scritte in volgare della Fontana di Giovinezza, dei prodi e delle eroine*, in *Le arti alla Manta*, pp. 175-207: 187-191. I testi trascritti dall'autore provengono da due serie xilografiche, l'una conservata all'Archivio di Metz (prima metà del XV sec.), l'altra alla Bibliothèque Nationale di Parigi (metà XV sec.); dai testi di due codici, un armoriale contenuto nel ms. fr. 24381 della Bibliothèque Nationale, che Piccat indica erroneamente come parte del romanzo *Le Jouvencel* di Jean de Bueil (cfr. le osservazioni al riguardo esposte più avanti), ed un testo appartenente a un manoscritto miscelaneo della Biblioteca civica d'Épinal (ms. 189, inizio XV sec.); da un arazzo cinquecentesco conservato nel castello di La Palisse e dalla serie di pitture murali del castello di Anjony (metà XVI sec.).

¹⁹ D'ANCONA, *Gli affreschi del castello di Manta*, pp. 195-198; GRISERI, *Jaquierio e il realismo gotico*, pp. 126-127; V. SGARBI, P. D'ANCONA, G. GUADALUPI, *Il romanzo della Manta*, «FMR», 32, 1985, pp. 113-144: 142, 144; più recentemente, PICCAT, *Le scritte in volgare*, pp. 186-187. Delle quattro trascrizioni, la più accurata è quella di P. D'Ancona, che accompagna ai *tituli* la segnalazione di alcune varianti presenti nei testi del ms. fr. 12559 della Bibliothèque Nationale di Parigi e, limitatamente alle strofe di Sinope e Tomiri, del ms. L.V.6 della Biblioteca nazionale di Torino (per i due codici si rimanda alle considerazioni esposte più avanti nel presente lavoro).

²⁰ Consultabili all'indirizzo <<http://onh.giornale.sns.it/normeredazionali.php>>.

²¹ Per i quali si veda A. FOULET, M.B. SPEER, *On editing old French texts*, Lawrence 1979.

Trascrivo di seguito i testi dei *tituli*, dipinti su fondo bianco, entro cornici di colore rosso, nella scrittura gotica particolarmente allungata tipica delle iscrizioni ad affresco dell'area piemontese. I testi, costituiti da singole strofe, occupano per lo più la parte sinistra dei riquadri; solo il *titulus* dell'eroina Ippolita, di estensione maggiore rispetto agli altri, è disposto su due colonne.

1. *Tituli* dei *Prodi*

1.1. Ettore

le fuy de Troie nee e fis du roy Priam, /
 e fuy quant Menelas e la gregoise gans /
 vindret asegiar Troie a cu(m)pagne gra(n)t: /
 la oci-ge xxx rois et des autres bien ccc; /
 puis moy ocist Achilles ases vilainema(n)t, /
 denant que Diu nasquit xi .c. xxx ans. /

Ector

1.2. Alessandro Magno

I'ay co<n>quis por ma force les illes d'outramer, /
 d'Orient iusq<u>es a Ocident fu-ge ia sire apeles, /
 i'ay tue roy Daire li p(er)sian, Porus li endia<n>, Nicole l'armires, /
 la grant Babiloina fi-ge ver moy encliner, /
 e fuy sire du mo(n)de, puis fui enarbres, /
 ce fut .iii.c. ans devant que Diu fut nee. /

Alisandre

4

1.3. Giulio Cesare

D'e²² Rome fu-ge jadis enperere et roy; /
 j'ay (con)quis tote Spagne, France e Navaroys, /
 Ponpea, mu(n) sorage²³, e Casabilion li roy; /

²² La *e* mancante è stata aggiunta al di sopra del rigo da una mano che pare moderna.

²³ I due termini, che nel *titulus* non presentano separazione – *mu(n)sorage* – sono stati interpretati, nelle trascrizioni precedenti, come nome di un sovrano sconfitto da Cesare, «Munsorage» (si vedano le già citate trascrizioni di A. Griseri e M. Piccat). Il nome di tale personaggio non è però attestato altrove in letteratura, a differenza dei ben noti «Pompea», Pompeo, e «Casabilion», il britanno Cassivellauno. Senza ipotizzare un nome proprio, il problema è in realtà facilmente risolvibile separando i due termini, *mu(n) sorage*, e riconoscendo nel secondo un errore per *serorge*, 'cognato': si tratta dell'appellativo con cui Cesare, nella prosopopea, si riferisce a Pompeo, chiamandolo 'mio cognato'. La stessa espressione si ritrova ne *Les Voeux du Paon* di Jacques de Longuyon: «Pompee, son serorge, qu'il aloit guerroitant» (si veda la trascrizione dell'intero *dit* in CROPP, *Les vers sur les Neuf Preux*, p. 466). Non mi è stato possibile appurare se la confusione della parentela che lega Cesare a Pompeo, ritenuto suo cognato anziché genero, risalga alla sola tradi-

la cite d'Alisandra so(m)mis a mun voloyr, /
 [rigo vuoto] /²⁴
 [mor]t fui dena(n)t q(ue) Diu nasquit des ans .xl. trois. /
 Julius Cesar

1.4. Giosuè

Des enfans d'I<s>rael fu-ge fort ames; /
 quant Diu fist pour miracle li solegl arester, /
 le flim Iordam partir e pasa-ie la Roge Mer, /
 le Filestins ne purent cu(n)tra moy endurer. /
 Je ocis xxxii roy, puis moy fenir /
 xiiii c ans devant que Diu fust nee. /
 Josuee

1.5. Davide

Je trovay son de harpa e de sauterion; /

zione dei *dits* dei prodi, o se sia presente anche altrove; certo non si tratta di un errore corrente nella letteratura medievale, dal momento che in varie opere francesi di questi stessi secoli Pompeo è correttamente indicato come genero (si vedano ad esempio, limitatamente al Quattrocento, JEAN GERSON, *Sermon pour la fête de la Conception de la Vierge*. Tota pulchra es, amica mea!, in L. MOURIN, *Six sermons français inédits de Jean Gerson*, Paris 1946, pp. 387-429: 412; JEAN DE BUEIL, *Le Jouvencel*, éd. par C. Favre, L. Lecestre, 2 voll., Paris 1887-1888, I, 1887, p. 53 e SÉBASTIEN MAMEROT, *Le Romuleon en François. Traduction de Sébastien Mamerot*, éd. par F. Duval, Genève 2000, p. 233).

²⁴ La lacuna in corrispondenza di questo verso può spiegarsi con la presenza di un guasto nell'esemplare copiato dallo scrivente. Se si immagina che i *dits* dei prodi fossero contenuti in una carta il cui testo iniziava con la strofe di Ettore, la lacuna risulta cadere al 19° rigo; il testo poteva quindi concludersi con l'ultimo verso del *dit* di Cesare (rigo 21), per riprendere poi, sul *verso*, con la strofe di Giosuè. Scendendo lungo questa pagina, il copista della Manta deve avere incontrato nuovamente il danno al 19° rigo, in corrispondenza del verso mancante nel *titulus* di Giuda Maccabeo. Anche su questo lato della carta il testo proseguiva poi senza danni con altri due versi, per concludersi con la fine del *dit*, che come sul *recto* cade al r. 21. Entrambe le lacune presenti nei *tituli* della sala baronale possono dunque risalire ad un solo danno meccanico (per esempio uno strappo o una perforazione) che interessasse entrambi i lati della carta.

I *dits* relativi a Giulio Cesare nei quali l'ultimo verso presenta forma analoga a questa («[...]dena(n)t q(ue) Diu nasquit des ans .xl. trois») ricordano, in corrispondenza del verso qui mancante, le conquiste in Germania: «la citey d'Allexandre subjuit a mon voloir / et toute l'Allemagne, puet fuy ossy tout froy / devant que Dieu naquist dez ans .xliij.» (Épinal, Bibliothèque municipale, ms. 189; trascrizione in PICCAT, *Le scritte in volgare*, p. 188; carta non segnalata); «- - - - - / et toute l'Allemagne, puis fuz octis tout froitz / devant que Dieu nasquist cinq cens quarente troys ans tout droit» (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 24381, *Armorial*; citato come appartenente al romanzo *Le Jouvencel* in PICCAT, *Le scritte in volgare*, p. 188; mia l'ipotesi della lacuna del quarto verso); «et Lombardie oussi fu mise a mes voloires / et tous les Allemans, puis fu occy tous frois, / devant que Dieu nasqui .vii. ans au decy .iiij.» (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 4985, *Armorial de Gilles le Bouvier dit Berry*; trascrizione in PICCAT, *Le scritte in volgare*, p. 188; carta non segnalata).

si ay tue Gulias, un grant jehant felon; /
 en mei(n)tes batagles moy tient-o(n) a prodons; /
 apres li roy Saul tienie la region, /
 et fui vray propheta de la <i>ncarnacion; /
 mort fui .viii^c. ans deva(n)t q(ue) Diu deuenist hons. /
 Roy Davit

5

1.6. Giuda Maccabeo
 Je viens en Ierusalem en la grant regiom, /
 e la loy Moises metre a defansiom; /
 ceous q(ui) adorent les idoles mecreans e felo(n)s mi-ge a d[i]strucio(n) /
 enco(n)tra heus m'en alay a pou de (cum)pagno(n)s²⁵ /
 [rigo vuoto] /²⁶
 e mory .v c. ans devant l'incarnacion. /
 Judas Makabeus

1.7. Re Artù
 Je fui roy de Bertagne, d'Escosa e d'Anglatere; /
 cinqu(n)ta roy (con)quis q(ui) de moy tiegne(n) terre, /
 j'ay tue .vii. gra(n)s jehans²⁷ rustons en mi lour terre, /
 sus le mu(n)t Saint Mich[il] un autre n'alay (con)q(ui)re; /
 vis le Seint Greal, puis moy fist Mordre goere, /
 q(ui) moy ocist .v^c. ans puis q(ue) Diu vint en tere. /
 Roy Artus

1.8. Carlo Magno
 Je fui roy²⁸ e(m)peraire e fuy nee de France; /

²⁵ Le ultime lettere della parola sono apparentemente sormontate da due segni abbreviativi: si tratta più probabilmente di un unico segno 'a bilancia' rimasto incompleto.

²⁶ Per un'ipotesi sull'origine della lacuna, cfr. *supra*, nota 24. I *dits* relativi a Giuda Maccabeo ricordano solitamente, in corrispondenza di questo verso, l'uccisione dei sovrani Antioco e Apollonio: «et on m'alay combatre a pouc de compaignon. / *J'ossys Enthiocus et Apolonion* / .iiij.^c fuit devant que Dieu devint homme» (Épinal, Bibliothèque municipale, ms. 189; trascrizione in M. PICCAT, *Le scritte in volgare*, p. 190; carta non segnalata); «*Je occist Antichus et Apolinnon*, / a eulx m'alay combatre a peu de compaignon, / cent et trois ans devant Dieu la nacion», con inversione dei vv. 4 e 5 (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 24381, *Armorial*; citato come appartenente al romanzo *Le Jouvencel* in PICCAT, *Le scritte in volgare*, p. 190).

²⁷ La lettera *n* è sormontata da un segno abbreviativo: è possibile che si tratti di un segno abbreviativo superfluo o di un errore dello scrivente, commesso a partire dalla forma corretta *jeha(n)ts*, con *t* espressa ed *n* abbreviata.

²⁸ Probabile errore per *droit*. Due importanti versioni del *dit* di Carlomagno, appartenenti alle serie già citate del ms. fr. 24381 della Bibliothèque Nationale di Parigi e del ms. 189 della Biblioteca Municipale d'Épinal, riportano come primo verso «*Je fuz droit emperours*

i'ay (con)quis tote Espagne e i mis la creanse, /
 Namunt e Agolant oci-ge sans dotance, /
 le Senes descu(n)fis e l'armireau de Valence, /
 en Ierusalem remi-ge la creance, /
 e mors fuy .v.c. ans apres Diu, sans dotance. /
 Charlemaine

1.9. Goffredo di Buglione

Je fuy dus de Loraine apres mes anceso[ur]s /
 e si tien de Bouglon le palais e le tours; /
 au plam²⁹ de Romania i'ay (con)quis l'esmersours³⁰, /
 li roy [Cor]baran oci-ge a force e a stours, /
 Ierusalen (con)qui-ge au retours /
 e mori xi .c. ans apres Nost(r)e Segnour. /
 Godefroy de Bouglon

2. *Tituli delle Eroine*

2.1. Delfile

Deiphile aveques sa suer /
 Arguie, quy fu de grant cuer, /
 a l'aide du duc d'Ateignes /
 fist a ceulx de Thobes gra(n)s pe(n)es, /
 car toute la cite pillirent /
 (et) les citoiens tuerent, /
 les mures ausi tous abatierent /
 et de puis la cite ardierent.

2.2. Sinope

[De Feme]nie fu royne /
 [Sinop]e³¹; la terree Boisnie /
 envay et luy sousmist, /
 et tant de grans p(ro)ueses fist, /
 q(ue) Ercules, ly fors cumbatons, /
 n'y pot unq^{es} sceorre a te(m)ps, /

6

et si fuz roy de France» (trascrizione in PICCAT, *Le scritte in volgare*, p. 190). Carlo Magno è d'altra parte, fin dalle *chansons de geste*, il modello del giusto imperatore.

²⁹ Errore di copia da *plain*.

³⁰ Il *titulus* riporta la separazione «les mersours», dovuta alla percezione delle prime lettere dell'inconsueto vocabolo (*amassour* / *aumaçor*, principe saraceno) come parte dell'articolo.

³¹ La grafia delle parole integrate è ricostruita sulla base delle dimensioni della lacuna.

et sceust plus p(er)du sans faille /
s'il eust atendu la bataglle.

7

2.3. Ippolita

Ypolite et Menalippe /
des gan(s) Sinope dessus <dicte> /
furent, et son ost gouv(er)noient /
si valaiment et mai(n)tenoient /
que a Hercules se (com)batirent /
et tant qu'a terre l'abatyrent, /
et Theseus, ses bons amis, /
ne fu p(ar) elles mout mal mis; /
or oes merve`i`gillez a dire: /
ceulx (qu'on)que nul ne pot descu(n)fire //
non plus que s'ilz fusent de fer /
p(ar) que co(m)me dit ceulx d'enfer /
furent descu(n)fis et batus; /
[lacuna di un verso]³² /
et ceulx de Gre[ce] infinis /
navres, decopez et finis.

8

2.4. Semiramide

S[emiramis]³³ de Babiloyne /
fu dame; desoubz tout le trone /
onc tel fame ne vesquy:³⁴ /
Aysse subiuga et vainq(ui), /
de midy a setenterion /
mist tout a sa subiection, /
gent Scicie et gent Barbarie /
sousmist tout a sa segnurie, /
et Zoroastrun, le fort roy, /
ocist elle p(ar) son arroy.

³² Per una proposta di integrazione, cfr. *infra*, pp. 102-103.

³³ Eraso e corretto in «ETIOPE» da mano moderna.

³⁴ L'interpretazione qui proposta dei primi tre versi del *titulus* sembra preferibile a quella seguita tradizionalmente (S[emiramis] de Babiloyne / fu dame desoubz tout le trone. / Onc tel fame ne vesquy [...]) perché legittimata dalla versione del *Livre du Champ d'Or* (cfr. *infra*, p. 96 e ss.).

2.5. Etiope

Eti[o]pe³⁵ aquist pour sa guere /
 et envay Inde, en quel terre /
 n'e(n)tra onq q(ue) Alixa(n)dre e elle; /
 qua(n)t la cite santi rabelle /
 son chief lassa a atoner /
 e s'en ala eulz ordoner, /
 et le mist en obeisance /
 pour son sans e sa vaglance.

2.6. Lampeto

La terre tient de Femenie /
 Lampheto avec Marsepie; /
 Aise, Europe et Epheson /
 mist tout a sa subiecion, /
 moult de regions subiuga /
 e mainte cites craventa, /
 e si fonda maintes noveles /
 q(ui) encor su(n)t fortes e belles.

2.7. Tomiri

Tamaris, la royne des Cites, /
 qui mout sunt fors ge(n)s e despites, /
 Tirum, roy de P(er)se e de Mede, /
 prist e ocist sans nul remede, /
 e de ses gens bien ii^c mille; /
 puis mist la teste en une pille /
 de sanc pleinne e dist: «Boy asses /
 du sanc do(n)t onq ne fu lasses».

2.8. Teuca

Teucha, selon les ancians, /
 regna sur les Yriliens, /
 gens de mout gra(n)t chevale(r)ie. /
 Mai(n)te terre out en sa seignorie, /
 e aus Romains gra(n)s gueres fist /
 ta(n)t qu'e(n) mai(n)t liu les desconfist, /
 e de tant acrut sa bunte /

³⁵ Eraso e corretto in «SEMIRAMIS» da mano moderna.

que elle vesqui en chastite.

10

2.9. Pentesilea

La roine de Panthesilee /
 fu du roy Priam apelle /
 a secours contre le Gregeois: /
 si les malmena plusours foys /
 e vaglantem(en)t mainteinst la guere; /
 des plus vaglans d'eulx mist p(ar) terre, /
 ne onques nul ne les greva tant /
 apres Hetor le combatant.

Il momento di massima fortuna letteraria del *topos* dei prodi fu raggiunto in Francia, come si è detto, sotto il regno di Carlo VI. Negli stessi anni in cui Christine de Pisan ed Eustache Deschamps componevano le proprie opere, alla corte di Parigi soggiornò di frequente Tommaso III di Saluzzo, padre del committente degli affreschi della Manta. In uno dei periodi trascorsi in Francia, al più tardi fra 1403 e 1405, egli compose o – più probabilmente – portò a termine un lungo romanzo allegorico, *Le Livre du Chevalier Errant*³⁶. L'opera narra il viaggio di un cavaliere attraverso i regni di Amore e di Dama Fortuna, per giungere infine, ormai vecchio e amaramente consapevole della caducità delle glorie terrene, alla dimora di *Dame Cognoissance*, che gli svela nella fede in Cristo l'unico bene imperituro.

11

Nella *branche* del romanzo dedicata al regno di Dama Fortuna, il protagonista, errando alla ricerca della donna amata, giunge ai piedi di una rupe impervia, sormontata da un castello cinto di mura. Alle porte della rocca si affolla una schiera di nobili e dame: fra questi il cavaliere riconosce Giulio Cesare, Ettore, Alessandro, Giuda Maccabeo e re Artù, assieme alla regina Pentesilea, che per prima gli si fa incontro narrandogli la propria sorte. Il palazzo a cui è giunto è la dimora di Dama Fortuna; la dea vi siede in trono circondata da imperatori, papi, re, che lei stessa ha deciso di innalzare ai sommi onori. Quando uno di questi cade in disgrazia, *Dame Fortune* lo fa precipitare dalla rupe: è appunto una schiera di grandi abbandonati dalla

³⁶ Evidenze interne al testo del romanzo rendono, a mio avviso, quasi del tutto certa l'ipotesi di una prima stesura dell'opera nel periodo di prigionia trascorso da Tommaso a Torino a seguito della sconfitta di Monasterolo (1394). Un'analisi del problema della datazione del romanzo esula dagli intenti di questo articolo; spero di aver modo a breve di fornire in altra sede maggiori delucidazioni al riguardo.

buona sorte quella che soggiorna ai piedi della rocca. Tutti implorano invano il favore di Fortuna, ma «de ce la Dame n'en faisoit nul semblant»³⁷, costringendoli ad allontanarsi senza veder mutata la propria condizione.

Il cavaliere, ammesso nella cerchia delle mura, prosegue il suo percorso all'interno del castello, giungendo a un luogo chiamato «palaiz aux esleuz», il palazzo degli eletti. Qui si trovano i seggi dei nove prodi e delle nove eroine del passato: alcuni di essi sono vuoti, e il protagonista ricorda infatti di averne incontrato gli occupanti fra i grandi gettati ai piedi della rupe. Gli «esleuz» che hanno conservato il proprio seggio sono dodici, che l'autore passa in rassegna dedicando a ciascuno un *dit* sulle imprese compiute. Prima vengono i prodi Giosuè, Davide, Carlomagno e Goffredo di Buglione, quindi le eroine Delfile, Sinope, Ippolita, Semiramide, Etiope, Lampeto, Tomiri e Teuca³⁸.

A differenza del contemporaneo Eustache Deschamps, che nelle sue balate si limita ad elencare i nomi delle guerriere, ricordando Marpessa anziché Lampeto, Tommaso III associa a ciascuna eroina un *dit* modellato su quelli dei prodi. Il testo delle strofe è estremamente vicino ai *tituli* delle *Eroine* della Manta, cosicché la consonanza testuale, unita allo stretto legame dell'autore con il committente degli affreschi, ha spinto la gran parte degli studiosi a considerare il romanzo di Tommaso fonte letteraria diretta dei dipinti della sala baronale³⁹.

Non è questa la sede per discutere in maniera esaustiva del peso determinante che può avere avuto, e che probabilmente ebbe, il *Livre du Chevalier Errant* al momento della scelta dei soggetti per gli affreschi da parte di Valerano. Qualunque riflessione sul ruolo che il riferimento all'opera del padre riveste in un contesto come quello della sala baronale non può prescindere dall'esame del problema, tutt'oggi aperto, del significato complessivo del ciclo della Manta: problema intrecciato strettamente alle peculiarità iconografiche delle raffigurazioni, alla particolare posizione politica e familiare

³⁷ Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 12559, TOMMASO III DI SALUZZO, *Le Livre du Chevalier Errant*, c. 123r.

³⁸ *Ibid.*, cc. 123v-124v.

³⁹ Si veda, a titolo d'esempio, lo studio di R. FAJEN, *Malinconia di un lignaggio. Lo Chevalier Errant nel castello della Manta*, «Romania», 118, 2000, pp. 105-137 in cui questa tesi viene spinta al punto di interpretare – con esiti insostenibili – l'intero ciclo della sala come illustrazione puntuale del *Livre* di Tommaso.

del committente, alla complessa compenetrazione fra elementi autocelebrativi e di pura decorazione⁴⁰. Vorrei invece provare a fornire alcune puntualizzazioni su una questione più specifica, ma imprescindibile anche in vista di una miglior valutazione del ciclo nel suo complesso. Si tratta della proposta, quasi unanimamente accettata dagli studi, di individuare nei *dits* del *Livre du Chevalier Errant* la fonte testuale dei *tituli* della Manta, e nelle miniature di una delle copie del romanzo il modello iconografico più prossimo all'affresco dei *Prodi* e delle *Eroine*.

1. Il ms. fr. 12559 come fonte iconografica del ciclo della Manta

Dell'opera di Tommaso III sono attualmente noti due soli manoscritti, il codice L.V.6 della Biblioteca Nazionale di Torino, gravemente danneggiato dal rovinoso incendio del 1904, e il ms. fr. 12559 della Bibliothèque Nationale de France. Entrambi dovettero essere realizzati a Parigi nei primi anni del Quattrocento: il codice di Torino, di aspetto più dimesso rispetto al parigino, conserva ancora alcune miniature attribuibili al Maestro dell'Épître d'Othéa⁴¹; le illustrazioni del manoscritto di Parigi, codice di lusso riccamente miniato, sono riferite al Maestro della *Cité des Dames*⁴². I due miniatori furono attivi nella capitale durante il primo decennio del secolo, in coincidenza con il soggiorno di Tommaso, il quale è tradizionalmente ritenuto committente di entrambi i codici, che avrebbe portato con sé in patria al momento del ritorno.

L'esemplare torinese constava in origine di 269 fogli, preceduti da altre 12 carte con numerazione separata, contenenti argomenti del romanzo. Il

⁴⁰ Fra i contributi che hanno avanzato proposte di interpretazione unitaria del ciclo, si segnala per il suo particolare interesse il recente articolo di R. SILVA, *Alla ricerca della Fontana di giovinezza. Il programma iconografico del castello della Manta: riflessioni e nuove proposte*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...». Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa 2012, pp. 163-171. Discostandosi dalla tendenza generale degli studi, più interessati a prendere in esame singolarmente le due raffigurazioni maggiori, Silva esamina il ciclo di affreschi nella sua integralità, senza tralasciare l'esame dei soggetti religiosi ospitati nella nicchia sulla parete est. La proposta dell'autore è di leggere il complesso delle raffigurazioni come allusivo al percorso umano di salvezza, muovendo dall'illusorietà della giovinezza e dei piaceri terreni per giungere alla redenzione attraverso l'acqua battesimale.

⁴¹ Per l'attribuzione si veda la scheda di A. Quazza in *Giacomo Jaquerio e il Gotico internazionale*, pp. 212-215.

⁴² L'attribuzione si deve a M. MEISS, *French painting in the time of Jean de Berry. The late XIV century and the patronage of the Duke*, 2 voll., London 1967, I, p. 356.

testo, in lettera bastarda, è disposto su due colonne; la decorazione originale comprendeva margini decorati a racemi e 25 miniature a inizio capitolo, entro riquadri della larghezza di una colonna.

Una descrizione dei soggetti raffigurati, particolarmente interessante perché basata sul codice ancora integro, è fornita dai testi di alcune lezioni tenute dal saluzzese Vincenzo Malacarne alla Società patriottica torinese negli anni 1788-1789⁴³. Malacarne, chirurgo, erudito e poligrafo, noto soprattutto in ambito medico per i suoi studi di anatomia, è il primo studioso ad essersi occupato in epoca moderna del *Livre du Chevalier Errant*. Le tre lezioni, citate nell'Ottocento da Ludovico Sauli d'Igliano⁴⁴, e quindi in molta della letteratura successiva, per la menzione che vi compare di un terzo manoscritto dell'opera, oggi perduto⁴⁵, sono state invece trascurate per quanto riguarda il valore documentario in rapporto al manoscritto torinese, e, più in generale, per l'interesse come più antica testimonianza della fortuna critica del romanzo. Malacarne, nella sua esposizione dei contenuti dell'opera, è interessato in primo luogo alle notizie storiche che può rintracciarvi, ma non è privo di attenzione per gli aspetti letterari e filologici: offre saggi di traduzione delle parti in versi, osservazioni – pur se poco attendibili – sulle diverse lezioni dei manoscritti di sua conoscenza; non ultimo, come si è detto, una descrizione puntuale delle miniature torinesi, di cui riporto in appendice la trascrizione, a titolo d'esempio dell'interesse che gli scritti di Malacarne rivestono per lo studio dell'opera di Tommaso⁴⁶.

⁴³ V. MALACARNE, *Notizie dell'antico romanzo saluzzese del Cavalier errante comunicate alla Società patriottica torinese dal socio Vincenzo Malacarne in varie adunanze dell'anno 1788-89*, «Nuovo giornale enciclopedico d'Italia», 8, novembre 1795, pp. 88-115 (*Lezione accademica I*); 9, gennaio 1796, pp. 80-113 (*Lezione accademica II*); 9, marzo 1796, pp. 63-99 (*Lezione accademica III*).

⁴⁴ L. SAULI D'IGLIANO, *Del Cavaliere Errante, romanzo di Tommaso III Marchese di Saluzzo. Lezioni del Cavaliere Lodovico Sauli d'Igliano, lette nell'adunanza del 1 aprile 1819*, «Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino», 27, 1823, parte seconda (*Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche*), pp. 1-71, p. 9, nota 1.

⁴⁵ L'esistenza di un terzo testimone del *Livre du Chevalier Errant*, di proprietà di Malacarne stesso, era nota sino ad oggi solo attraverso il testo delle tre lezioni. In esse l'autore si limita a menzionare il codice e a riportarne le lezioni qualora si discostino dal testo torinese, ma non ne offre alcuna descrizione. Una ricognizione della documentazione conservata nel Fondo Malacarne dell'Archivio dell'Accademia delle scienze di Torino ha permesso tuttavia di rinvenire una descrizione codicologica dell'esemplare, conservata fra gli appunti preparatori per uno studio sulle opere letterarie di autori saluzzesi. Si veda *Appendice II* per la trascrizione del documento.

⁴⁶ Si veda l'*Appendice I*.

Del manoscritto torinese si conservano attualmente 253 carte, salvatesi dall'incendio del 1904. Bruciate ai margini e per lo più deformate dal calore e dalla permanenza in acqua, sono tuttavia in gran parte di nuovo leggibili, grazie a un intervento di restauro effettuato fra 1921 e 1922 da Erminia Caudana. Le dimensioni massime restituite ai fogli dopo la distensione raggiungono i 180x105 mm.

Per una descrizione del codice di Parigi, per nostra fortuna a tutt'oggi perfettamente conservato, rimando alla premessa di Laura Remello all'edizione pubblicata nel 2008 a cura di Marco Piccat⁴⁷. È questa, oggi, l'edizione di riferimento per gli studi sul romanzo, benché vi si consideri solo la redazione del parigino. Attendibile per la descrizione codicologica e paleografica del testimone, il lavoro è purtroppo meno affidabile per quanto riguarda la trascrizione, viziata da errori di lettura, e la versione italiana, in cui si riscontrano fraintendimenti e talora traduzioni *ad sensum* non appropriate. Per lo studio del testo, pertanto, si è qui preferito rimontare direttamente ai due manoscritti.

Non si può, tuttavia, prescindere dal prendere in considerazione la recente edizione. Trattandosi, come si è accennato, dell'unica versione a stampa del romanzo facilmente reperibile⁴⁸, il lavoro è stato utilizzato nei contributi più recenti sugli affreschi della Manta: e non tanto per attingere direttamente al testo francese – quanto mai trascurato in tutta la tradizione degli studi – ma per attingere alla traduzione italiana. Conseguenza è, come vedremo, che alcuni degli aspetti ritenuti più problematici nell'iconografia del ciclo, che hanno dato adito a interpretazioni fantasiose, rimontano in realtà non alla presunta oscurità del testo del marchese, bensì ad errori di traduzione nella versione recentemente pubblicata⁴⁹.

Per gli obiettivi di questo studio, è opportuna una considerazione anche

⁴⁷ *Il libro del Cavaliere Errante (BnF ms. fr. 12559)*, a cura di M. Piccat, edizione del testo di L. Remello, traduzione di E. Martinengo, Boves 2008.

⁴⁸ Precedentemente al lavoro curato da Piccat, un'edizione critica del *Livre du Chevalier Errant* è stata approntata da M.J. Ward in una tesi di dottorato (*A critical edition of Thomas III, Marquis of Saluzzo's Le Livre du Chevalier Errant*, University of North Carolina, Chapel Hill 1984). Il lavoro prende in considerazione il testo di entrambi i manoscritti, ma non mi è stato per il momento possibile reperirlo; per un giudizio al riguardo rimando dunque a L. REMELLO, *L'edizione del Livre du Chevalier Errant (BnF ms. fr. 12559)*, in *Il libro del Cavaliere Errante*, pp. 37-45, pp. 42-43, che ne sottolinea la sostanziale inattendibilità.

⁴⁹ Si veda oltre, ad esempio, il caso dell'eroina Semiramide (p. 88, nota 67).

sull'introduzione preposta al lavoro da Piccat. Lo studioso propone di vedere nel codice, ricco e contenente una stesura del testo ampliata rispetto al testimone di Torino, un'opera di autorappresentazione e propaganda, «redatta per vantare, in terra di Francia e in sede aulica, l'eccellenza [...] delle tradizioni saluzzesi [...] per un obiettivo 'politico' facilmente intuibile»⁵⁰. Il codice torinese sarebbe invece destinato alla lettura privata della famiglia marchionale, nato per «rimanere nel castello di Saluzzo, come peraltro confermano le note vergate sulle ultime carte»⁵¹.

Non si hanno in realtà, a mia conoscenza, notizie certe sulla provenienza del manoscritto di Torino. Data la ristretta circolazione dell'opera, probabilmente rimasta, a quanto suggeriscono le scarse notizie in nostro possesso, all'interno della cerchia dei marchesi, è verosimile identificare in Tommaso il committente del codice e nella famiglia marchionale il suo contesto di destinazione, ma non si hanno elementi sicuri in base ai quali affermarne l'appartenenza alla biblioteca del castello di Saluzzo. Gli ultimi fogli del manoscritto sono andati distrutti; la notizia delle «note vergate sulle ultime carte» dev'essere tratta dalla testimonianza di Egidio Gorra, che studiò il codice nel 1892, quando ancora non aveva subito i danni arrecati dall'incendio della Biblioteca Nazionale⁵². Gorra riferisce che in fondo al libro era applicato un foglietto vergato da mano moderna, in cui si affermava, sì, che una copia dello *Chevalier Errant* proviene dal Castello di Saluzzo, ma in riferimento al manoscritto di Parigi⁵³.

È infatti il codice della Bibliothèque Nationale l'unico di cui si può affermare con certezza che sia stato commissionato da Tommaso per essere conservato nella propria residenza saluzzese: alla carta 125v esso reca le armi del marchese, partite con quelle della madre, Beatrice di Ginevra, e

⁵⁰ M. PICCAT, *Tommaso III, marchese errante: l'autobiografia cavalleresca di un Saluzzo*, in *Il libro del Cavaliere Errante*, pp. 5-26: 23.

⁵¹ *Ibid.*, p. 24.

⁵² Si veda E. GORRA, *Il Cavaliere Errante di Tommaso III di Saluzzo*, in *Id.*, *Studi di critica letteraria*, Bologna 1892, pp. 1-110.

⁵³ L'osservazione del Gorra compare in una nota riguardante il codice parigino, in cui si afferma: «Che questo ms. fosse già a Saluzzo è detto espressamente anche nel foglietto di mano moderna aggiunto alla fine del cod. torinese: "Dernier feuillet ecc..." secondo "le Ms. de la Bibliothèque du Roi à Paris exemplaire jadis conservé dans le chateau de Saluces"» (GORRA, *Il Cavaliere Errante*, pp. 6-7, nota 3). Gorra non dà notizie sull'epoca di redazione dell'annotazione.

14a della moglie Margherita di Roucy⁵⁴; sull'ultimo foglio del codice (c. 209v), annotazioni quattrocentesche registrano le date delle nascite dei figli di Ludovico I, successore di Tommaso, avvenute nel castello. Il manoscritto si adatta inoltre perfettamente alla testimonianza di Gioffredo Della Chiesa, autore di una *Chronaca di Saluzzo* tardo-quattrocentesca. Questi ricorda che il marchese Tommaso «stando a Paris fece uno libro, el quale ancora hogi hè in casa e domandasi el cavalier errante»⁵⁵: nella descrizione del contenuto del volume, Gioffredo afferma che vi si narrava la novella di Griselda e Gualtieri di Saluzzo, presente solo nella redazione parigina.

La pertinenza del manoscritto di Parigi al castello di Saluzzo, peraltro, è generalmente accettata dagli studi più recenti, che hanno concentrato la loro attenzione quasi esclusivamente su questo codice, disinteressandosi della copia torinese, meno ricca e irrimediabilmente danneggiata. Ad accrescere l'interesse per il ms. fr. 12559 ha inoltre contribuito il fatto che esso contiene, come già accennato, il parallelo iconografico ritenuto più prossimo al ciclo dei *Prodi* e delle *Eroine* nella sala baronale. Si tratta delle miniature che decorano *recto* e *verso* della carta 125, illustrando il passo relativo al «palaiz aux esleuz»: vi si vedono comparire rispettivamente la schiera dei prodi e quella delle eroine, ciascun personaggio recante il proprio stemma e spesso caratterizzato da specifici attributi.

13, 14a

In realtà, se la dipendenza dell'affresco della Manta da queste miniature è stata a più riprese affermata dalla tradizione degli studi, un confronto iconografico puntuale fra le due opere non è mai stato effettuato. Unica parziale eccezione a questo proposito è un recente lavoro di Luisa Clotilde Gentile, dedicato agli stemmi attribuiti ai personaggi⁵⁶. La studiosa, confrontando i blasoni della Manta con quelli delle miniature, e allargando la comparazione alle altre attestazioni note delle armi di prodi ed eroine, rileva la sostanziale coincidenza delle due serie, con la sola eccezione dell'inversione degli stemmi di Giosuè e Giuda Maccabeo, errore d'altra parte piuttosto frequente nella tradizione figurativa⁵⁷. Vi è però un'altra discrepanza segnalata dalla Gentile, che, come lei stessa rileva giustamente, potrebbe far

⁵⁴ Si veda al riguardo L.C. GENTILE, *Araldica saluzzese. Il Medioevo*, Cuneo 2004, *passim*.

⁵⁵ GIOFFREDO DELLA CHIESA, *Chronaca di Saluzzo*, a cura di C. Muletti, in *HPM, Scriptores*, III, Torino 1848, coll. 841-1076: 1037.

⁵⁶ GENTILE, *L'immaginario araldico*.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 109-110.

«sorgere legittimi dubbi circa l'ispirazione diretta del ciclo affrescato dalla miniatura de *Le Chevalier Errant*»⁵⁸. Si tratta della presenza nell'illustrazione dell'eroina Menalippe, assente alla Manta, dove al suo posto compare un nuovo personaggio, Etiope. Le due serie di eroine⁵⁹ vengono così a configurarsi nella successione seguente:

14b

<i>ms. fr. 12559</i>	Deyphille	Synoppe	Yppollitte	<u>Menalyppe</u>	Semiramis	Lampheto	Thamaris	Theuca	Penthezillee
<i>Manta</i>	Delfile	Sinope	Ippolita	Semiramide	<u>Etiope</u>	Lampeto	Tomiri	Teuca	Pentesilea

La serie che compare nella miniatura è quella consueta, nella letteratura come nelle arti figurative: la si ritrova, ad esempio, in un gruppo di arazzi posseduto da Carlo VI⁶⁰, nell'armoriale contenuto nel ms. fr. 24381 della Bibliothèque Nationale, o, con l'anteposizione di Marpessa, nelle ballate già ricordate di Eustache Deschamps. Il personaggio di Etiope è invece attestato solamente alla Manta e nel testo dello *Chevalier Errant*: l'anomalia iconografica è in effetti spiegabile solo facendo riferimento alla storia della tradizione del romanzo di Tommaso.

Giunto al momento di presentare le eroine, l'autore introduce, come abbiamo visto, una serie di *dits* che ne narrano la storia. Nella successione dei componimenti, a un lungo *dit* dedicato a Ippolita, ricordata assieme alla sorella Menalippe in quanto entrambe luogotenenti di Sinope, seguono due strofe che le rubriche del manoscritto di Parigi attribuiscono la prima a Semiramide, la seconda a Etiope. Riporto di seguito la trascrizione del passo⁶¹:

15

Ypolite

Ypolite et Menalippe /
Des gens Synoppe dessus d(i)c(t)e /
Furent et son ost gouvernoient /

⁵⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁹ Trascrivo i nomi delle eroine della miniatura così come compaiono nei *tituli* ai piedi delle figure.

⁶⁰ VON SCHLOSSER, *L'arte di corte*, p. 103. Nelle raffigurazioni di questi arazzi Delfile era accompagnata dalla sorella *Argentine*.

⁶¹ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 12559, c. 124r; trascrizione da microfilm. Al fine di uniformare la presentazione dei testi presi in considerazione in questo lavoro, si è scelto di seguire anche per la trascrizione da manoscritti le norme suggerite dal comitato di redazione della presente rivista per la trascrizione di iscrizioni, per le quali cfr. nota 20.

Si vaillaument et maintenoient /
Que a Herculez se combatirent /
Et tant que a la terre l'abatirent, /
Et Theseuz, ses bons amis, /
Reffu par ellez malbailliz. /
Or oues merveillez a dire: /
Ceulz que oncquez ne pot nul desconfire, /
Non plus que se ilz feussent de fer, /
Tant estoient fors et fier, /
Ceulz furent desconffiz (et) batuz; //
Cez ont ces femmes abatuz, /
Et de ceulz de grece infiniz /
Navrez decoppez et finiz. /

Semiramis

Semiramis de Babiloyne /
Fu dame; dessuz le trosne /
Oncquez telle femme ne vesqui: /
Aise subgiga et vainqui; /
De midi a septentrion /
Mist tout a sa subieccion; /
Dient que Sicie (et) gent de Barbarie /
Sousmist tout a sa⁶² seingnorie, /
Et Zoroastron, le bon roy, /
Occist elle par son arroy. /

Ethioppe

Etioppe acquist par sa guerre /
Et envay Ynde, celle terre, /
Ou on n'entra que Alixandre (et) elle. /
Quant la cite senti rebelle, /
Son chief laissa a atourner /
Et s'en ala eulz ordonner, /
Et les mist en obeissance /
par son senz et par sa vaillance. /

⁶² Forse «so». Segue un termine depennato a inchiostro.

Come abbiamo già ricordato, e come appare evidente a una prima lettura, le strofe del romanzo sono corrispondenti ai *tituli* della sala baronale. Ora, alla Manta il personaggio di Ippolita è rappresentato da una figura frontale, che regge una spada, senza particolari attributi che la connotino; accanto, a destra per chi guarda, è l'eroina indicata come Semiramide, di profilo, rivolta verso Ippolita, recante due lance nelle mani; segue quindi Etiope, che porta le insegne da imperatrice – globo e corona imperiale – ed è raffigurata nell'atto di pettinarsi la metà della chioma lasciata sciolta.

16-18

L'iconografia di quest'ultima figura è, con tutta evidenza, quella tradizionale di Semiramide. Come già notato correttamente dalla Gentile, il personaggio è accompagnato dallo stemma solitamente attribuito all'imperatrice babilonese – d'azzurro, a tre troni d'oro – e reca, appunto, le insegne imperiali. Ciò a cui gli studi sull'affresco, inspiegabilmente, non hanno dato peso è, tuttavia, il particolare della treccia sciolta che l'eroina sta pettinando. Esso rimanda alla diffusa leggenda secondo la quale la regina, mentre era intenta a farsi acconciare i capelli, fu raggiunta da un messo che le annunciò la ribellione della città di Babilonia; Semiramide accorse immediatamente a sedare la rivolta, lasciando l'acconciatura per metà incompleta sino a quando non ebbe riconquistato la città. L'episodio, derivato da Valerio Massimo⁶³, conobbe una grande fortuna letteraria e figurativa sia nel Medioevo sia in età moderna: basti qui citare la ripresa di Boccaccio nel secondo capitolo del *De mulieribus claris*, o la visione della regina «con una treccia avolta e l'altra sparsa» nel petrarchesco *Trionfo della Fama*⁶⁴. Numerose sono poi le attestazioni figurative, fino in epoca moderna: ne sono noti esempi le due versioni di Guercino, o la ripresa del soggetto da parte di Mengs. Il parallelo più vicino alla figura della sala baronale, per datazione e cronologia, è tuttavia, a mia conoscenza, un arazzo fiammingo, realizzato a Tournai negli ultimi decenni del Quattrocento⁶⁵. L'opera non ha ricevuto per ora considerazione, essenzialmente a causa dell'inattesa sede in cui è conservata – appartiene attualmente alle collezioni dell'Honolulu Museum of Art nella capitale del-

19

⁶³ VAL. MAX. 9, 3, ext. 4. Alla notizia riportata da Valerio Massimo di una statua della regina con i capelli sciolti, fatta erigere in Babilonia a monito per i cittadini, deve senza dubbio molto la successiva fortuna iconografica del personaggio.

⁶⁴ *Triumphus Fame*, vv. 103-105.

⁶⁵ Si veda in proposito G. SOUCHAL, scheda n. 29, in *Chefs-d'Œuvre de la tapisserie du XIV^e au XVI^e siècle*, catalogo della mostra (Paris 1973-1974), Paris 1973, pp. 94-96.

le Isole Hawaii – ma può fornire un confronto aderente alla rappresentazione della Manta, seppur di qualche decennio più tardo. L’arazzo proviene, come testimonia il *titulus* che sormonta i personaggi⁶⁶, da una serie di tappezzerie con le *Preuses*; Semiramide è intenta a pettinarsi lei stessa, nell’iconografia che compare alla Manta, diversa da ogni altra raffigurazione a me nota, in cui il pettine è solitamente retto da un’ancella. L’estrapolazione della figura della sala baronale da un gruppo simile a questo, in cui la regina è sorpresa dall’arrivo improvviso del messo, che la fa volgere verso destra, spiegherebbe sia la rappresentazione del personaggio in atto di pettinarsi da sé – finora un *unicum* iconografico – sia lo sguardo che si distoglie dallo spettatore, fissando una figura mancante alla sua destra⁶⁷.

Limitandosi alla considerazione delle fonti letterarie, alla Manta la raffigurazione è in perfetto accordo con quanto si legge nel testo dello *Chevalier Errant*, riportato nel *titulus* sottostante: «qua(n)t la cite santi rabelle / son chief lassa a atorner / e s’en ala eulz ordoner, / et le mist en obeisanse / pour son sans e sa vaglanse». L’episodio è però qui attribuito ad Etioppe anziché a Semiramide. Osservando la prima parte del *dit*, si noterà in effetti un’altra anomalia: «Etioppe», stando al testo, «acquist par sa guerre / Et envoy Ynde»: conquistò e poi invase l’India, con una sequenza di azioni che, se accettata,

⁶⁶ «Je fus Semiramis royne de Babilone. / Barbaruus conquis y<n>doys et suriens ; / jusques en septe(n)trion ale (et) mis mon trosne, / et sy occis le roy des Ethiopiens». Trascrizione da riproduzione fotografica.

⁶⁷ Sorprende, di fronte a una tradizione iconografica così diffusa e soprattutto bene attestata, il mancato riconoscimento del motivo raffigurato. A spiegarlo è in gran parte la scarsa frequentazione delle fonti letterarie, o la loro lettura in traduzione anziché in lingua originale. Chi legga il *Livre du Chevalier Errant* esclusivamente nella recente traduzione, volendo studiare la rappresentazione della regina si trova indotto a credere che Semiramide, «quando la città di Sañci si rivoltò, / lasciò un suo sostituto a governare» (*Il libro del Cavaliere Errante*, p. 895). Il fraintendimento del secondo verso si accompagna, nel primo, alla perdita del riferimento a Babilonia: il verbo *sentì*, «seppe», viene scambiato per nome di città, così che per giustificare il toponimo inesistente la traduttrice è spinta a ricorrere a Sañci, piccola città dell’India centrale, nota – ma non certo a Tommaso – per i suoi templi buddisti tutelati dall’UNESCO. L’utilizzo in studi iconografici della versione scorretta del testo non ha potuto che estendere i fraintendimenti all’interpretazione degli affreschi. Romano Silva, autore del più recente contributo sulla sala baronale (*Gli affreschi del Castello della Manta. Allegoria e teatro*, Cinisello Balsamo 2011), affidandosi alla sola traduzione ignora l’episodio della chioma; l’apparente incomprensibilità dell’iconografia lo induce a ricorrere ad un passo delle *Storie* di Erodoto, in cui gli Spartani, poco prima della battaglia delle Termopili, sono ritratti mentre si acconciano i capelli preparandosi allo scontro, interpretando di conseguenza l’occupazione dell’eroina come riferimento al valore guerriero (si veda il paragrafo *Erodoto illustrato* a p. 22 del lavoro citato).

comporterebbe un *hysteron proteron* particolarmente stridente e al tutto immotivato. La forzatura scompare però non appena si considerino i versi in immediata successione con quelli che concludono il *dit* di Semiramide:

Semiramis de Babiloyne /
 Fu dame; dessuz le trosne /
 Oncquez telle femme ne vesqui: /
 Aise subgiga et vainqui; /
 De midi a septentrion /
 Mist tout a sa subieccion; /
 Dient que Sicie (et) gent de Barbarie /
 Sousmist tout a sa seingnorie, /
 Et Zoroastron, le bon roy, /
 Occist elle par son arroy. /
Etioppe acquist par sa guerre /
Et envoay Ynde, celle terre, /
 Ou on n'entra que Alixandre (et) elle. /
 Quant la cite senti rebelle, /
 Son chief laissa a atourner /
 Et s'en ala eulz ordonner, /
 Et les mist en obeissance /
 par son senz et par sa vaillance. /

Il nome insolito dell'eroina, «Etioppe», non è altro che la terra d'Etiopia, regione che le opere letterarie spesso annoverano fra le conquiste di Semiramide⁶⁸. Considerando le due strofe come parte di uno stesso *dit*, anche l'episodio della ribellione di Babilonia viene correttamente restituito alla regina assira, mentre l'*hapax* rappresentato da Etiope si rivela del tutto inconsistente, frutto del fraintendimento di un nome geografico posto a inizio di verso, probabilmente agevolato dalla lunghezza eccezionale del *dit* che le due strofe, riunite, vengono a comporre.

Nonostante l'errore nella suddivisione dei versi sia presente nel testo stesso del ms. fr. 12559, dove è anzi rimarcata dalla rubrica che evidenzia il nome del personaggio appena creato, la miniatura che correda il testo presenta le eroine della serie consueta. Semiramide, al centro del gruppo, porta globo e corona imperiale, mentre metà della chioma le scende sciolta dal capo. Il Ma-

⁶⁸ Si veda, ad esempio, il già citato *De mulieribus claris*, cap. II, o il *Livre de la Cité des Dames* di Christine de Pisan (lib. I, cap. 15).

estro della *Cité des Dames*, al momento dell'esecuzione dell'immagine, non ha dunque seguito la descrizione del testo che stava illustrando, ma si deve essere basato su un modello figurativo, esemplato su testi che non condividevano l'errore relativo a Etiope. Gli stessi nomi delle eroine che corrono sullo zoccolo della finta architettura non sono derivati dal testo del manoscritto: tralasciando semplici varianti grafiche quali «Deyphille» o «Yppollitte», la miniatura presenta una lezione interessante nel caso di «Thamaris», forma corretta a differenza del «Tameramis» che compare nei versi.

Anche la serie iconografica affrescata alla Manta non deriva da un'illustrazione diretta dei *tituli* sottostanti, come potrebbe indurre a pensare la coincidenza che viene a crearsi fra la leggenda della chioma erroneamente attribuita a Etiope e l'atteggiamento del personaggio raffigurato. L'eroina corrispondente al *titulus* di Etiope non è infatti una semplice figura coi capelli sciolti, unico particolare derivabile dal testo, ma è a tutti gli effetti Semiramide: se gli attributi imperiali potrebbero non essere considerati una prova sufficiente, la presenza dello stemma a tre troni d'oro non lascia adito a dubbi. Né si può, d'altro canto, ritenere la raffigurazione della Manta una trasposizione arricchita della miniatura del codice parigino, presa a modello dal pittore. La figura che compare accanto a Ippolita regge, come abbiamo detto, due lance, ed è rivolta verso la compagna: un equipaggiamento e una posa che sono spiegabili riconoscendo nel personaggio la raffigurazione di Menalippe, recante le armi per sé e per la sorella Ippolita, ma che non compaiono nella Menalippe piuttosto anonima della miniatura⁶⁹. Non potendo spiegare attributi così caratteristici come derivati dal *titulus* sottostante, quello di Semiramide, che non offre alcuno spunto dal quale il pittore avrebbe potuto crearli, bisogna concludere che anche il Maestro della

⁶⁹ Come per la figura di Semiramide, anche per Ippolita e Menalippe si può supporre che l'artista della Manta avesse a disposizione un modello nel quale le figure delle eroine non erano rappresentate stanti e separate, ma coinvolte in scene nelle quali comparivano più personaggi. È probabile che le due Amazzoni figurassero in coppia, con Menalippe rivolta a dialogare con la sorella, a cui regge la lancia. Una soluzione simile si ritrova in altre raffigurazioni di serie di personaggi, allorché compare una coppia di fratelli o sorelle: un esempio, vicino per soggetto al caso della Manta, è dato dalla miniatura con Marpessa e Lampeto nella versione francese del *De mulieribus claris* contenuta nel ms. fr. 599, risalente alla fine del XV secolo o al principio del successivo. Simile per iconografia alle *Amazzoni* della Manta, ma certo distante per soggetto e ambito culturale, è infine la raffigurazione di Romolo e Remo nella *Cronaca figurata* fiorentina oggi alla British Library (1889, 0527.84r), del 1470-1475 circa.

Manta ha utilizzato un modello figurativo rappresentante la serie canonica, ma tale modello non può essere stato la miniatura del ms. fr. 12559.

2. *I dits dello Chevalier Errant come fonte dei titoli della sala baronale*

Riguardo all'errore nella suddivisione della strofe di Semiramide, che porta bizzarramente alla comparsa di una nuova eroina, resta da appurare se esso si sia ingenerato nella trasmissione manoscritta del *Livre* o se risalga piuttosto alla composizione stessa del testo da parte dell'autore.

Marco Piccat, pubblicando i *tituli* della sala baronale, ha ipotizzato per l'errore del ms. fr. 12559 e per quello della Manta un'origine poligenetica⁷⁰. Nel caso del codice parigino la suddivisione della strofe, che lo studioso ipotizza unitaria e correttamente attribuita a Semiramide nel testo composto da Tommaso, sarebbe stata provocata dall'inserzione errata di una rubrica in corrispondenza del termine «Etioppe», probabilmente suggerita al copista dalla lunghezza inconsueta del *dit* o dalla presenza, nell'esemplare che stava copiando, di qualche segno grafico che conferisse particolare evidenza alla parola. Alla Manta, in maniera indipendente, si sarebbe ripetuta una situazione simile: lo scrivente, giunto al *titulus* di Ippolita e Menalippe, l'avrebbe copiato in un'unica cartella, anziché suddividerlo fra le due eroine⁷¹; immediatamente dopo avrebbe commesso un altro errore, questa volta spezzando fra due cornici il *titulus* di Semiramide e creando così il personaggio di Etioppe.

La spiegazione di Piccat, oltre ad essere poco economica, non tiene conto del fatto che l'errore è presente non solo nel ms. fr. 12559 e nei *tituli* della Manta, ma si ritrova anche nel codice di Torino. Quest'ultimo, come già accennato, non è stato finora preso in considerazione dagli studi, spesso perché erroneamente ritenuto del tutto distrutto dall'incendio. Il testo che contiene, in gran parte conservato e leggibile, giace quindi ancora inedito⁷²: si riporta

⁷⁰ PICCAT, *Le scritte in volgare*, pp. 197-198.

⁷¹ Piccat non spiega, però, in che punto sarebbe stato possibile suddividerlo, dal momento che si tratta di un testo unitario e non dedicato in parte a un'eroina e in parte all'altra.

⁷² La già citata edizione di Ward fa riferimento, come si è detto, al testo di entrambi i manoscritti: ma, come riferisce la Remello, «in essa lo studioso americano offre un testo che, sotto le mentite spoglie di un'edizione critica, mescola indebitamente e spesso senza motivo apparente le lezioni di P [codice parigino] e del codice torinese [...] creando un ibrido senza riscontri con la realtà» (*L'edizione del Livre du Chevalier Errant*, p. 42).

qui la trascrizione del passo relativo ai *dit* delle eroine, posto a confronto con il testo del manoscritto di Parigi⁷³ e con i *tituli* della sala baronale.

Codice torinese (Biblioteca Nazionale di Torino, ms. L.V.6, cc. 172v-173r)	Codice parigino (Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 12559, c. 124r-v)	Manta
(c. 172v) Delphile / Delphile aucques fu suer / Aygue, qui fu de gra(n)t cuer. / A l'aide du duc d'Athenez / Fist a ceulz de Thebez g(ra)ns paines, / Car toute la cite pillierent / Et les citoyens tuerent, / Les murs aussi tous abatirent / Et puis la cite ardirent. /	(c. 124r) Delphile / Delphile aucquez fu suer / Argue, qui fu de grant cuer. / A l'aide du duc d'Atenez / Fist a ceulz de Thebez grans painez, / Car toute la cite pillierent / Et les citoyens tuerent, / Les murs aussi tous abatirent / Et puis la cite ardirent. /	Deiphile aveques sa suer / Arguie, quy fu de grant cuer, / a l'aide du duc d'Ateignes / fist a ceulx de Thobes gra(n)s pe(n)es, / car toute la cite pillierent / (et) les citoiens tuerent, / les mures ausi tous abatierent / et de puis la cite ardierent.
De Sinope royne de Femenie / De Femenie fu royne / Sinoppe de la terre Boursine ⁷⁴ , / Et mains pays a lui sousmist, / Ma i'ntes grans proeces fist / Que Herculez le fort combatans / N'y pot oncques secourre a temps, / [· ?] eust perdu sanz faille / [· ?]st entendu la bataille. /	Sinoppe / De Femenie fuz royne / Sinoppe de la terre Borsine, / Et mains pays a lui sousmist, / Et tantes grans proueces fist / Que Herculez le fors combatans / N'y pot oncquez secourre a temps, / Et si eust plus perdu sanz faille / S'il eust attendu la bataille. /	[De Feme]nie fu royne / [Sinop]e; la terree Boisnie / envay et luy sousmist, / et tant de grans p(ro)uees fist, / q(ue) Hercules, ly fors cumbatons, / n'y pot unq'es sceorre a te(m)ps, / et sceust plus p(er)du sans faille / s'il eust atendu la bataglle.
De Ypolite / Ypolite et Menalippe / Des gens Synoppe dessus d(i)c(t)e // Furent, et son ost gouvernoient / Si vaillaument et maintenoie(n)t / Que a Herculez se combatoient / Et tant qu'a la terre l'abatoient, / Et Theseus, ses bons amis, / Reffu par elles malbailliz. / Or oues merveillez dire: / De celles c'on ne pot desconfire / Non plus que se ilz feussent de fer, / Tant estoient fortes (et) fier, / Ceulz furent desconfis et batuz; / Et ++ces femmes abatuz, / Et de ceulz de Grece infiniz / Navrez decoppez et finiz /	Ypolite / Ypolite et Menalippe / Des gens Synoppe dessus d(i)c(t)e / Furent, et son ost gouvernoient / Si vaillaument et maintenoient / Que a Herculez se combatirent / Et tant que a la terre l'abatirent, / Et Theseuz, ses bons amis, / Reffu par ellez malbailliz. / Or oues merveillez a dire: / Ceulz que oncquez ne pot nul desconfire / Non plus que se ilz feussent de fer, / Tant estoient fors et fier, / Ceulz furent desconfiz (et) batuz; // Cez ont ces femmes abatuz, / Et de ceulz de Grece infiniz / Navrez decoppez et finiz /	Ypolite et Menalippe / des gan(s) Sinope dessus <dicte> / furent, et son ost gouv(er)noient / si valaiment et mai(n)tenoient / que a Hercules se (com)batirent / et tant qu'a terre l'abatirent, / et Theseus, ses bons amis, / ne fu p(ar) elles mout mal mis; / or oes merve i'glez a dire: / ceulx (qu'on)que nul ne pot descu(n)fire // non plus que s'ilz fuserent de fer, / p(ar) que, co(m)me dit, ceulx d'enfer / furent descu(n)fis et batuz, / [lacuna di un verso] et ceulx de Gre[ce] infiniz / navres, decopez et finis.

⁷³ La trascrizione del testo torinese è stata effettuata dall'originale; per il manoscritto francese, come già detto, mi sono basata sulla riproduzione in microfilm. Nella trascrizione il rientro segnala la presenza di una rubrica, accompagnata, nel caso del manoscritto di Torino, da un segno di paragrafo; per le restanti norme adottate cfr. *supra*, p. 71, nota 20.

⁷⁴ Non è possibile escludere la lettura «Bourfine».

<p>De Semiramis de Babiloine / Semiramis de Babiloyne / fu dame; dessus tout le trosne / oncq(ue) tel femme ne vesqui: / Ayse subgiga et vainqui, / De midy a septentrion / Mist tout a sa subgection; / Dient que Sicie et Barba[rie] / Sousmist tout a sa seingnorie, / Et Zoroastron, le fort [+?+], / Occist elle par son arroy. /</p> <p>De Ethioppe / Ethioppe acquist par sa guerre / Et envay Ynde, celle terre, / Onc n'entra qu' Alixandre (et) elle; / quant la cite senti rebelle, // (f. 173r)Son chief laissa a at[our]ner / Et s'en ala eulz ordon[?], / Et les mist en obeissance / Par son sens et par [sa] vaillance. /</p> <p>De Lampeto / La terre tient de Femenie / Lampeto avec Marsepie; / Ayse, Europe⁷⁵ et Ephezon / M[- ?:] a sa subgeccion, / Moult d[e] regions subgiga / Et mainte⁷⁶ cite cravanta, / Et si en fonda maintes nouvelles / qui encor sont fortes et belles /</p> <p>De Thamiramis / Thamiramis, la royne des Cites, / qui sont fortes gens et despites, / Cyron, le roy de Perse et de Mede, / Prist et occist sanz nul remede, / Et de ses gens bien ii^c. mile, / Puis mist sa teste en une pile / [D]e sang plaine (et) dist: «Or boy asses / du sang dont onq(ue) ne fuz lasses». /</p> <p>De Theuqua / The[u]qua, selon les anciens, / Regna sus les Illiriens, / Gens de grant chevalerie. / Mainte terre ot en sa seignorie, / Et aux Rommains grans g(uer)rez fist / Et maint en plus(ieur)s lieux desco(n)fist, / Et de tant acrut sa bonte // Que elle vesqui en chast[ite].</p>	<p>Semiramis / Semiramis de Babiloyne / Fu dame; dessus le trosne / Oncquez telle femme ne vesqui: / Aise subgiga et vainqui, / De midi a septentrion / Mist tout a sa subieccion; / Dient que Sicie (et) gent de Barbarie / Sousmist tout a sa⁷⁷ seingnorie, / Et Zoroastron, le bon roy, / Occist elle par son arroy. /</p> <p>Ethioppe / Etioppe acquist par sa guerre / Et envay Ynde, celle terre, / Ou on n'entra que Alixandre (et) elle; / Quant la cite senti rebelle, / Son chief laissa a atourner / Et s'en ala eulz ordonner, / Et les mist en obeissance / par son senz et par sa vaillance. /</p> <p>Lampeto / La terre tient de Femenie / Lampeto avec Marsepie; / Ayse et Europe et Epheson / Mist tout a sa subgecc(i)on, / Moult de regions subgiga / Et mainte cite cravanta, / Et si en fonda maintez nouvelles / Qui encor sont fors et bellez /</p> <p>Tameramis / Tameramis, la royne des Citez, / Qui moult sont fors gens et despitez, / Cyron le roy de Perse et de Mede, / Print et occist sanz nul remede, / Et de ses gens bien `ii. cens mile, // (f. 124v)Puis mist sa teste en une pile / De sang plaine et dist: «Or boy assez / Du sang dont onc(que) ne fuz lassez». /</p> <p>Thenqua / Thenqua, selonc les anciens, / regna sur les Illiriens, / Gens de moult grant chevalerie. / Mainte terre ot en sa seingnorie, / Et aux Rommains grans guerrez fist / Tant que mains en mains lieux desconfit, / Et de tant acrut sa bonte / Que elle vesqui en chastete. /</p>	<p>[Semiramis] de Babiloyne / fu dame; desoubz tout le trone / onc tel fame ne vesquy: / Ayse subiuga et vainq(ui), / de midy a setenterion / mist tout a sa subieccion, / gent Scicie et gent Barbarie / sousmist tout a sa segnurie, / et Zoroastron, le fort roy, / ocist elle p(ar) son arroy.</p> <p>Eti[ope] acquist pour sa guere / et envay Inde, en quel terre / n'e(n)tra onq q(ue) Alixa(n)dre e elle; / qua(n)t la cite santi rabelle / son chief lassa a atorner / e s'en ala eulz ordoner, / et le mist en obeisanse / pour son sans e sa vaglanse.</p> <p>La terre tient de Femenie / Lampheto avec Marsepie; / Aise, Europe et Epheson / mist tout a sa subieccion, / moult de regions subiuga / e mainte cites cravanta, / e si fonda maintes noveles / q(ui) encor su(n)t fortes e belles.</p> <p>Tamaris, la royne des Cites, / qui mout sunt fors ge(n)s e despites, / Tirum, roy de P(er)se e de Mede, / prist e ocist sanz nul remede, / e de ses gens bien ii^c mille; / puis mist la teste en une pile / de sanc pleinne e dist: «Boy asses / du sanc do(n)t onq ne fu lasses».</p> <p>Teucha, selon les anciens, / regna sur les Yriliens, / gens de mout gra(n)t chevale(r)ie. / Mai(n)te terre out en sa seignorie, / e aus Romains gra(n)s gueres fist / ta(n)t qu'e(n) mai(n)t liu les desconfist, / e de tant acrut sa bunte / que elle vesqui en chastite.</p> <p>La roine de Panthesilee / fu du roy Priam apelle / a secours contre le Gregeois: / si les malmena plusours foys / e vaglantem(en)t mainteinst la guere; / des plus vaglans d'eulz mist p(ar) terre, / ne onques nul ne les greva tant / apres Hetor le combatant.</p>
--	---	--

⁷⁵ Forse «Ourope».

⁷⁶ Forse «Maince».

⁷⁷ Forse «so». Segue un termine depennato a inchiostro.

Tornerò in seguito sulle varianti trådite dai tre testimoni; vorrei ora soffermarmi su una peculiarità dei *tituli* della Manta, evidente anche ad un primo confronto. Le iscrizioni della sala baronale rispecchiano in gran parte i *dits* dello *Chevalier Errant* e presentano l'errore relativo ad Etiope, che recano anche i due manoscritti. Eppure, diversamente da quanto accade nel romanzo, alla Manta troviamo un *dit* anche per l'eroina Penthesilea. Nel *Livre du Chevalier Errant* l'Amazzone compare fra i grandi caduti in disgrazia che il cavaliere incontra ai piedi della rocca di Dama Fortuna; presentandosi al protagonista, ella recita alcuni versi in cui lamenta la propria sorte:

Dame puissant et sanz pareille,
 Je vien a vous p(ar) ma querelle,
 Et cez autres qui ont grant doulour,
 Aux quelz monstrates ia grant amour.
 Pa(n)thassellee suis, et au secours de Troye fuz par Priam appellee.
 La malmenay Gregois, la virent ma feritee,
 Tant qu'a la fin du monde sera ma renommee.
 La Gregoys me detrincherent; si m'o(n)t ou flun gectee⁷⁸.

Giunto al «palaiz aux esleuz», il cavaliere vede vuoto il seggio della regina; avendo già presentato il personaggio, Tommaso si limita a menzionarlo senza dedicargli un *dit*, rammentando ai suoi lettori: «bien avez oy de ses euvrez ailleurs»⁷⁹.

L'assenza nello *Chevalier Errant* del modello del *titulus* di Penthesilea è già stata segnalata da Piccat, che la adduce a prova della completa indipendenza dei testi della Manta dal romanzo del marchese⁸⁰. Nonostante la conclusione a cui giunge non sia affatto certa, come vedremo, lo studioso ha però opportunamente individuato un parallelo per la serie completa dei *dit* della Manta in un testo che indica come parte de *Le Jouvencel*, romanzo composto tra il 1461 e il 1466 da Jean de Bueil⁸¹. Il gruppo di strofe non si ritrova, in realtà, nel romanzo, in cui compare una sola menzione dei nove prodi⁸², non

⁷⁸ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 12559, c. 120v. Il ms. di Torino presenta lo stesso passo alla c. 167r.

⁷⁹ *Ibid.*, c. 124v.

⁸⁰ PICCAT, *Le scritte in volgare*, p. 201.

⁸¹ *Ibid.*, p. 185.

⁸² DE BUEIL, *Le Jouvencel*, I, 1887, p. 51. L'indicazione errata della provenienza dei testi risale all'edizione pubblicata da G. MOMBELLO, *Les complaints des IX malheureux et des IX malheureuses. Variations sur le thème des Neuf preux et du Vado mori*, «Romania», 87, 1966, pp. 345-347.

accompagnata da un elenco dei personaggi, né, tantomeno, da una loro illustrazione in forma di *dits*. I testi riportati da Piccat sono bensì un'appendice a un armoriale universale quattrocentesco, contenuto in un manoscritto miscelaneo della Bibliothèque Nationale (ms. fr. 24381), nel quale si ritrova a seguito di uno dei principali testimoni del *Jouvencel*, senza per questo costituire parte integrante del romanzo. Nello stemmario le armi dei prodi e delle eroine compaiono due volte: dapprima, alle carte 157v e 158r, come semplici raffigurazioni titolate; quindi negli ultimi fogli del manoscritto (cc. 186r-189r), accompagnate da una descrizione araldica e dalle strofe sui personaggi. Non mi è stato possibile, per il momento, reperire studi specifici sull'opera. Nicolas Civel, citando la riproduzione degli stemmi delle eroine, considera l'armoriale «proche dans sa construction de la partie moderne da l'armorial Le Breton»⁸³, risalente alla seconda metà del XV secolo. Una prima ricognizione delle armi reali raffigurate nello stemmario sembra confermare questa datazione, suggerendo di restringere, seppur in attesa di un esame più approfondito, il lasso di tempo agli anni Sessanta-Ottanta del secolo⁸⁴. L'epoca di realizzazione dell'armoriale non permette, ovviamente, di vedere in quest'opera la fonte dei *tituli* e del testo di Tommaso; tuttavia la somiglianza fra i versi di questi ultimi e i *dits* del ms. fr. 24381 non può che presupporre una fonte comune⁸⁵.

Se l'esistenza di tale modello non stupisce per quanto riguarda i versi dei prodi, che, come si è detto, conoscono una fortuna precoce e ampiamente testimoniata, molto meno scontata è la sua presenza in rapporto alle eroine. Fino a questo momento, per quanto mi è noto, l'attestazione più precoce conosciuta per i *dits* delle guerriere era rappresentata proprio dallo *Chevalier Errant*: la 'canonizzazione' del gruppo di eroine risale, come abbiamo visto, per lo meno a due ballate di Deschamps, fatte risalire al 1387⁸⁶ e al 1389 o 1396⁸⁷, ma la composizione dei *dits* poteva essere attribuita a Tommaso.

⁸³ N. CIVEL, *Les armoires des Neuf Preuses*, comunicazione presentata al simposio *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale (XIIIe-XVe siècles)*, Poitiers 2011, in corso di stampa.

⁸⁴ Come mi comunica L. Hablot, che ringrazio.

⁸⁵ Si veda la trascrizione dei *dits* del ms. fr. 24381 riportata da PICCAT, *Le scritte in volgare*, pp. 188-193.

⁸⁶ La datazione è riportata da CASSAGNES-BROUQUET, *Penthésilée, reine des Amazones et Preuse*, p. 3.

⁸⁷ *Balade CXIII*; la datazione si deve all'editore G. Raynaud (EUSTACHE DESCHAMPS, *Oeuvres complètes*, I, 1878, p. 362).

Esiste, in realtà, un'opera più antica, non ancora segnalata, in cui compaiono strofe attribuite alle eroine, con una sequenza e con un testo che rivelano come, all'altezza di Deschamps, fosse già attestato un canone parallelo che prepone a Marpessa l'amazzone Lampeto, associata a lei nel regno; ma, soprattutto, rivelano come i *dits* dello *Chevalier* costituiscano la ripresa di una tradizione. L'opera è un poemetto celebrativo, *Le Livre du Champ d'Or à la couleur fine et de trois nobles marteaux*, risalente al 1389. Il testo è noto attraverso un unico codice quattrocentesco, il ms. fr. 12470 della Bibliothèque Nationale, che raccoglie cinque componimenti sotto il nome di Jean le Petit. Paul Le Verdier, editore ottocentesco del testo, ha identificato l'autore nell'omonimo teologo della Sorbona, noto per aver pronunciato, nel 1408, una veemente apologia dell'assassinio del duca d'Orléans, che ormai da mesi aveva scatenato la sanguinosa guerra fra Borgognoni ed Armagnacchi⁸⁸.

Il titolo del poemetto fa riferimento all'arme della famiglia celebrata, i Martel di Basqueville, recante tre martelli di rosso in campo d'oro: l'ingenua *imagerie* allegorica dell'opera si costruisce tutta attorno allo stemma, trasfigurato in una radura a forma di scudo, cosparsa di fiori dorati, nella quale si innalzano tre grandi *violes martelles* di un rosso brillante. Il poeta, in sogno, cavalcando nella foresta, giunge improvvisamente ai margini del prato, e si ferma pieno di stupore a interrogarsi sul significato di ciò che ha davanti. La sua meditazione viene però interrotta bruscamente dall'arrivo di un domenicano, teologo rivale di Jean: i due iniziano una disputa sull'Immacolata Concezione, in cui il poeta primeggia brillantemente, protetto dalle tre grandi viole che con il loro potere lo difendono dagli attacchi, non solo verbali, dell'avversario. Scansato il pericolo, Jean riprende a meravigliarsi dell'aspetto della radura, fino a quando non sopraggiunge *Dame Gentillesse*, che gli svela finalmente il senso della visione. La radura non è altro che lo stemma dei suoi protettori; le viole che la ornano rappresentano i «trois nobles marteaux» *Prudence, Honneur e Hardiesce*, di cui da sempre si fregia il blasone dei signori di Basqueville. Illustrando al poeta la virtù del secondo martello, *Dame Gentillesse* narra che esso fu sempre in onore presso quelle nobili eroine di cui ovunque si celebrano le imprese:

⁸⁸ Per uno studio sull'opera e per l'edizione del testo, si veda JEAN LE PETIT, *Le Livre du Champ d'Or*, in *Le Livre du Champ d'Or et autres poèmes inédits par M^e Jean le Petit, docteur en théologie de l'Université de Paris*, éd. par P. Le Verdier, Rouen 1895.

Neuf preux sont, trop bien le savon,
 Et aussi neuf preuves avon
 Qui sur tout amoient honneur
 Et eschivoient deshonneur.
 Et, pour ce, leurs faiz sont trouvez
 En haulx livres et approuvez,
 Trouver les puet on en latin
 Par acteurs, Pompée Justin,
 Par Euzebes et par Oroze,
 Avec maint autre belle chose,
 Les grans prouescs qu'elles firent,
 Com je treuve en ce qu'ilz escrirent
 Et es dictiés de maint autre homme
 Qui n'est ja mestier que je nomme⁸⁹.

Le eroine sono dunque presentate come figure già ben note attraverso gli storici antichi, mentre è meno chiaro se Jean le Petit ne stia enucleando nove per la prima volta, ponendole come *pendant* del gruppo dei prodi. Certo è che immediatamente dopo aver nominato le sue autorevoli fonti, il poeta passa ad elencare le imprese di ciascuna eroina, facendo seguire ai *dits* la descrizione, qui omessa, degli stemmi:

Synope ne l'oublia mie⁹⁰
 Qui fu royne de Fennicye,
 Quant Hercules la combatant
 En fist fuire trestout batant,
 Et l'eust descomfist sans faille
 S'il eust attendu la bataille.
 A tous mena si bonne guerre
 Qu'elle conquist toute la terre
 Qui a la sienne estoit voisine.
 [...]
 Bien en forga, n'en doublez mie,
 Thamaris quant par sa maistrie
 Print et occist sans nul remede
 Ciryn, roy de Perse et de Mede,
 Et de ses gens bien deux mille;

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 64-65.

⁹⁰ Il riferimento è al martello *Honneur*.

Puist mist sa teste en une pille
De sang plaine et dist: boy assés
Du sang dont ne fus onc lassés.
[...]
Menalippes et Ypolite,
Des gens Sinope dessusditte,
De ce martel forment forgoient
Quant l'ost Sinope gouvernoient:
A Hercules se combatirent
Si fort qu'a terre l'abatirent,
Et Theseus, ses bons amis,
Refu par elle moult mal mis.
Or orrés merveilles a dire:
Ceulx que ne puent nul descomfire
Non plus que s'ilz feussent de fer,
Par qui, com l'en dit, ceulx d'enfer
Furent descomfis et batus,
Ceulz ont ces femmes abatus,
Et de ceuls de Grece infinis
Decoppez, navrez et finis.
[...]
Deyphile et sa seur Argine,
Qui s'entramoient d'amour fine,
Par ce noble martel et chier
Ceulz de Thebes firent voidier.
Quant aidierent au duc d'Athenes,
Et leur donnerent moult de peines,
Car toute la cité pillerent
Et les citoiens tuerent.
Les murs aussi tous abatirent
Et la cité depuis ardirent.
[...]
De Lampheto fut bien prisié
Ce martel et bien aprisié,
Quant la terre de Femenie
Toute tint avec Marsepie,
Et subjuga en sa saison
Europe, Aise, toute Epheson,
Mainte cité y abati

Et tormenta et combati;
Et s'en fonda pluseurs nouvelles
Qui sont encor fortes et belles.
[...]
A ce martel mist grant entente
Semiramis, la royne gente.
Qui fut royne de Babilone.
Je croy c'oncques dessoubs le throsne
Si vaillant dame ne vesqui.
Aise subjuga et vainqui;
De midi a septentrion
Mist tout en sa subjeccion,
Gent fiere et gent barbarie,
Submist tout en sa seigneurie;
Et Zoroastrum le fort roy
Occist elle par son arroy;
Ethiope acquist par sa guerre,
Et envay Inde, en quel terre
N'entra onc qu'Alixandre et elle.
Une fois sa cité rebelle
Fut, et, comme elle se pegnoit,
Nouvelles on lui apportoit:
Son chief laissa a atourner,
Sans autrement soy ordonner,
Les ala mettre en obéissance
Par son sens et par sa vaillance.
[...]
La royne des Irriliens,
Thema, l'ama sur toute riens,
Quant ot la grant chevalerie
Et mainte terre en seigneurie,
Et aux Romains grant guerre fist
Tant qu'en maint lieu les descomfist;
Et chaste fut toute sa vie,
Pourquoy doit bien estre prisie.
[...]
Par maint pais, par mainte terre
Porta ce martel en sa guerre
La royne Panthasilee,

Qui fu de Priam appellee
 A secours contre les Gregois,
 Et les malmena mainte fois
 Et vaillamment maintint sa guerre.
 Des plus vaillans d'eulx mist par terre;
 Oncques nul ne les greva tant,
 Après Hector le combatant⁹¹.

Un canone di nove eroine che, diversamente da quello di Deschamps, comprendeva Lampeto anziché Marpessa, e il modello di strofe che sarebbe poi confluito nelle opere Tommaso III e Jean le Bueil esisteva, dunque, già all'altezza del 1389. Oltre a permetterci di mettere a fuoco in maniera più obiettiva le origini del *topos* delle eroine, il testo del *Livre du Champ d'Or* ci permette di chiarire alcuni aspetti dell'indagine fin qui compiuta.

Innanzitutto Tommaso, al momento della composizione – o, per meglio dire, della compilazione – dello *Chevalier Errant*, poteva disporre di un modello dal quale trarre i *dits* delle eroine, e poteva fraintenderlo spartendo una strofe fra due personaggi, Semiramide ed Etiope. Allo stesso modo, alla Manta, Valerano disponeva di una tradizione che gli forniva testi per tutte le eroine da raffigurare, compresa Penteseilea, che il romanzo di suo padre aveva privato di un *dit*.

È impossibile affermare, al momento, se la redazione conosciuta da Tommaso e Valerano fosse quella di Jean le Petit: l'apparente scarsa fortuna del testo, conservatoci per quanto è noto da un solo testimone, suggerisce che quest'ipotesi sia poco probabile. Si può invece riconoscere con certezza che né la miniatura del manoscritto di Parigi, né gli affreschi della Manta basano la loro iconografia su una tradizione che trae origine dall'illustrazione del *Livre du Champ d'Or*, dal momento che le armi descritte nel testo solo in pochissimi casi coincidono con gli stemmi delle due raffigurazioni⁹².

Individuata almeno una traccia della tradizione da cui fu tratto il testo del *titulus* di Penteseilea, resta da appurare se le iscrizioni restanti furono esemplate sulla medesima fonte, o se possono essere ricondotte al *Livre du Chevalier Errant*, e più in particolare al testo di una delle due copie pervenuteci.

Una collazione fra il testo della sala baronale e quelli trãditi dai due ma-

⁹¹ *Ibid.*, pp. 66-71. Ometto le descrizioni delle armi.

⁹² Se ne leggano le descrizioni in *Le Livre du Champ d'Or*, pp. 66-71.

noscritti, per la quale si può fare riferimento alla tabella alle pagine 92-93, dimostra con certezza che i *tituli* della Manta non dipendono dal codice di Parigi, come già osservato da Piccat, ma neppure dalla copia torinese.

Entrambi i manoscritti, che da questo momento indicherò come P (codice parigino) e T (codice torinese), conservano un testo deteriorato, in alcuni casi corrotto al punto da diventare incomprensibile. In particolare, T e P presentano una serie di errori congiuntivi che rivelano la loro discendenza da un *exemplar* comune, diverso dal modello copiato alla Manta. Sono significativi, in proposito, soprattutto i casi seguenti:

Errori congiuntivi T-P		M (<i>tituli</i> della Manta)
1) T Delphile aucques fu suer	P Delphile aucquez fu suer	M Deiphile aveques sa suer
2) T Sinoppe de la terre Boursine / Et mains pays a lui sousmist	P Sinoppe de la terre Borsine / Et mains pays a lui sousmist	M [Sinop]; la terree Boisnie / envay et luy sousmist
3) T Dient que Sicie et Barba[rie]	P Dient que Sicie (et) gent de Barbarie	M gent Scicie et gent Barbarie
4) T celle terre	P celle terre	M en quel terre
5) T Thamiramis	P Tameramis	M Tamaris

Come risulta evidente, i *tituli* della Manta conservano un testo decisamente migliore rispetto a quello di T e P, con lezioni più corrette (si considerino i casi 4 e 5) e senza alcuni errori di copia che i due manoscritti ereditano dal modello comune (casi 1 e 3, facilmente spiegabili come fraintendimento di lettere che nella scrittura bastarda presentano forma simile: *c/e, s/f, G/D*).

Più interessante è il caso 2, in cui la lezione errata Boursine/Borsine, apparentemente il nome di un territorio non altrimenti attestato, compare anche in M, ma nella forma Boisnie e con un significativo cambiamento di funzione: non più terra di provenienza di Sinope, ma una delle conquiste dell'eroina. Un confronto con il *dit* di Sinope nel *Livre du Champ d'Or* rivela che anche in questo caso la lezione della Manta è migliore di quella dei codici: la regina delle Amazzoni, ci informa Jean le Petit, «conquist toute la terre / Qui a la sienne estoit voisine»⁹³. Il testo che i tre testimoni ci presentano corrotto doveva essere in origine «et la terre voisine / envay et luy sousmist»; la facile confusione fra *u* angolare e *b* ha portato alla comparsa della lezione Borsine, interpretata come nome geografico. M rivela ancora tracce di questa genesi riportando, al di là del mutamento della lettera iniziale,

⁹³ *Le Livre du Champ d'Or*, p. 66.

una forma semplicemente affetta da metatesi, e conserva inoltre inalterato il secondo verso; l'*exemplar* di T e P tenta di recuperare l'errore con la separazione sintattica dei versi, di cui il primo passa a indicare la provenienza di Sinope («Sinoppe de la terre Boursine»), e il secondo inizia l'elencazione delle imprese dell'eroina («*Et mains pays a lui sousmist*»).

7 Le corrotte presenti nei *tituli* della Manta rinviano, nel complesso, per lo più ad errori di copia: così si sono originate, ad esempio, le due omissioni nell'iscrizione di Ippolita, in cui lo scrivente ha saltato l'ultima parola del secondo rigo e un intero verso in terzultima posizione. Un passo del medesimo *titulus*, laddove si celebra la sconfitta inflitta ad Ercole e Teseo da Ippolita e Menalippe, è poi in grado di fornire una nuova conferma dello stato migliore del testo della Manta. Il manoscritto di Torino presenta in questo luogo un testo molto deteriorato, in cui viene persa continuamente la continuità logica e sintattica:

Or ouez merveilles dire: /
 De celles c'on ne pot desconfire /
 Non plus que se ilz feussent de fer, /
 Tant estoient fortes (et) fier, /
 Ceulz furent desconfis et batuz; /
 Et ++ces femmes abatuz, /
 Et de ceulz de Grece infiniz /
 Navrez decoppez et finiz⁹⁴.

P recupera in parte il senso presentando al secondo rigo «Ceulz que oncquez ne pot nul desconfire», permettendo di riferire l'affermazione ad Ercole e Teseo anziché alle eroine, ma più avanti mantiene i versi «Tant estoient fors et fier / Ceulz furent desconfiz (et) batuz», fastidiosamente ridondanti con il successivo «Cez ont ces femmes abatuz». Il *titulus* della Manta, una volta reintegrato del verso mancante, reca invece il passo in forma pienamente corretta:

Or oes merve`i'gillez a dire: /
 ceulx (qu'on)que nul ne pot descu(n)fire //
 non plus que s'ilz fuserent de fer, /
 p(ar) que, co(m)me dit, ceulx d'enfer /
 furent descu(n)fis et batus, /

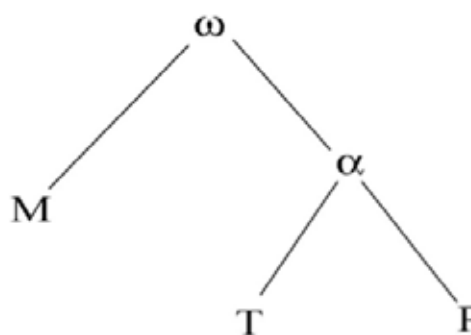
⁹⁴ Torino, Biblioteca Nazionale, ms. L.V.6, c. 172v.

<cez ont ces femmes abatuz>
 et ceulx de Gre[ce] infinis /
 navres, decopez et finis.

«Ora udirete cosa meravigliosa a dirsi: coloro che nessuno poté mai sconfiggere, non più che se fossero stati di ferro – *dai quali, come si narra, gli esseri dell'inferno furono sconfitti e battuti* – costoro queste donne hanno abbattuto»: con il richiamo, frainteso e perso nei manoscritti, alle imprese dei due eroi nell'Ade.

Alla luce di queste ultime riflessioni, riesce probabile confermare nei *dits* dello *Chevalier Errant* la fonte per i testi dei *tituli* della Manta, ad eccezione della strofe che accompagna Penthesilea. L'importanza per il committente, soprattutto a fini di autocelebrazione, di un richiamo al romanzo del padre in una sede di rappresentanza quale la sala baronale lascia supporre che a quel testo, e non ad altre versioni conosciute, si sia voluto dare spicco attraverso il ciclo affrescato. Almeno un'altra serie di *dits*, forse la stessa presa a modello da Tommaso, doveva certamente essere nota alla Manta: da essa si trasse il *titulus* di Penthesilea, ma riesce difficile supporre che sia servita da fonte per le strofe restanti, sia per la ragione, ora accennata, del valore familiare e politico di un rimando allo *Chevalier*, sia perché si dovrebbe supporre che in questa serie fosse già presente l'errore di Etiope, più facilmente riconducibile ad un fraintendimento di Tommaso o a una corruzione nella trasmissione del suo testo.

L'uso di due fonti sembra dunque ad oggi la soluzione più probabile. Se, in mancanza di indizi ulteriori, non è possibile avanzare ipotesi su quale precisa versione dei *dits* sia stata modello per la strofe di Penthesilea, si può però affermare con certezza che i *tituli* riferibili allo *Chevalier Errant* non derivano dal testo di nessuno dei due manoscritti, ma rimandano a uno stadio superiore della tradizione. Sulla base delle considerazioni svolte, è possibile ipotizzare uno stemma per il testo dei *dits* dello *Chevalier Errant*, in modo da inquadrare la posizione reciproca dei tre testimoni:



Senza poter dire risolti definitivamente i problemi relativi all'iconografia degli affreschi della sala baronale, ma neppure, come si è visto, la questione più specifica della derivazione dei testi che li corredano, è stato comunque possibile, con questo lavoro, gettare nuova luce su alcuni aspetti dubbi o fraintesi del ciclo dei *Prodi* e delle *Eroine*. Innanzitutto, fornendo un'edizione dei titoli: trascritti con scarsa cura, per citarli quasi come *curiosa* a margine di descrizioni dell'opera figurativa⁹⁵, o oggetto di edizioni scorrette⁹⁶, i testi dipinti ai piedi delle figure, come un commento che si dispiega all'altezza degli occhi dello spettatore, forniscono certamente una delle chiavi d'accesso alla comprensione del ciclo, e forse la privilegiata. Basta scorrere i versi dei maggiori romanzi della Francia bassomedievale per comprendere che una storia dipinta è ben apprezzata quando «par letres sor escrites i est tout devisé»⁹⁷, o per vedere il narratore dilettersi a riconoscere i personaggi della raffigurazione che sta contemplando – anzi: della «riche escriture» – attraverso le iscrizioni che la corredano⁹⁸.

Per quanto riguarda, più specificamente, le questioni iconografiche e filologiche prese in esame, due sono i problemi sui quali è stato possibile trarre alcune conclusioni.

Cade, in primo luogo, l'identificazione delle miniature del codice parigino come fonte figurativa per l'affresco dei *Prodi* e delle *Eroine*. L'artista della Manta, come si è visto, non segue queste illustrazioni, ma un altro modello iconografico, non identificato, in cui doveva figurare la serie canonica delle *preuses*; da un ulteriore modello con la serie canonica, ma ancora diverso da quello seguito alla Manta, dipendono le miniature del Maestro della *Cité des Dames*. Nessuna delle due raffigurazioni pervenuteci, quella affrescata e quella miniata, è in conclusione aderente al testo dello *Chevalier Errant*, innanzitutto perché non vi si ritrova l'errata comparsa di Etiope.

Dal testo del romanzo dipendono invece, con alta probabilità, i *tituli* delle prime otto eroine raffigurate alla Manta (Delfile, Sinope, Ippolita, Semiramide ed Etiope, Lampeto, Tomiri, Teuca). La serie di strofe affrescata non

⁹⁵ È il caso dell'articolo pubblicato sul n. 32 della rivista «FMR» citato a nota 19.

⁹⁶ GRISERI, *Jaquierio e il realismo gotico in Piemonte*, pp. 126-127 e la già citata edizione di Piccat.

⁹⁷ ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman d'Alexandre*, éd. par L. Harf-Lancner, Paris 2010², Branche I, v. 2019.

⁹⁸ GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la Rose*, éd. par A. Strubel, Paris 1997², vv. 130 ss.

dipende però dal codice di Parigi, né da quello di Torino: si tratta di un testo che conserva lezioni migliori, esemplato su un testimone diverso da quello da cui discendono i due manoscritti.

Estraneo a questa tradizione è il *titulus* di Pentesilea, per la quale il romanzo di Tommaso III non fornisce un *dit*. È ipotizzabile che il testo sull'Amazzone sia pertanto stato tratto da una seconda serie di *dits* sulle eroine, riconducibile ad una tradizione diffusa già all'epoca della stesura del romanzo, di cui resta una traccia nel *Livre du Champ d'Or*.

Due fonti, dunque, si possono supporre al momento per le iscrizioni della Manta, e un modello figurativo appartenente a una tradizione iconografica parallela ma differente rispetto a quella delle opere conosciute: una situazione complessa, che riflette quanto ancora ci sfugge nella ricostruzione delle origini di uno dei *topoi* più fortunati della cultura cortese, e quanto vasta sia, al contempo, la parte irrimediabilmente perduta del patrimonio figurativo dell'arte profana medievale.

APPENDICE I

V. MALACARNE, Notizie dell'antico romanzo saluzzese del Cavalier errante comunicate alla Società patriottica torinese dal socio Vincenzo Malacarne in varie adunanze dell'anno 1788-89, «Nuovo giornale enciclopedico d'Italia», 8, novembre 1795, pp. 88-115 (Lezione accademica I), numerazione particolare pp. 1-28, pp. 23-27. Si riproduce la punteggiatura dell'originale.

[p. 22] [Il codice della Regia Università di Torino] è in cartapeccora con diligenza preparata, acconcia, e scelta, di fogli in bel sesto e grandioso dugentosessantatré per lo testo, a quattro colonne per foglio, oltre a undici fogli d'indice *Rubrichez de la table*.

I caratteri iniziali, e i titoli, son rossi, gli altri neri, uniformi, e chiari, tutti d'una mano, senza molte abbreviazioni. Alcune iniziali però sono eleganti, gotiche, azzurre e rosse.

I fregi consistono in fogliami, e fioretti graziosamente distribuiti, mescolati d'oro, d'azzurro, di bianco e di rosso, di violaceo sbiavato, o Lilla, benissimo [p. 23] compartiti. Il fregio principale però del codice della nostra Università di Torino, si troverà dagli intelligenti in venticinque quadretti miniati con molta maestria, e vivacissimo colorito, de' quali aggradite che in prova della mia brama di non lasciarvi nulla a desiderare intorno al codice, di cui si tratta, vi descriva qui la serie.

Notizia

Delle Miniature contenute nel Codice

della R. Università di Torino, che

contiene il Romanzo del Cavalier Errante.

- I. Campagna deliziosa in cui si vedono a cavallo il *Cav. Err.*, una Matrona, che è la *Cognizione*, e il *Travaglio* scudiere del Cavalier errante.
- II. Al fogl. 1. colonna 4.
- III. Il *C. Err.* in ginocchioni davanti ad un Re, a cui è presentato dalla stessa Matrona affinché sia armato cavaliere. fogl. 3 col. 1.
- IV. Dipartita della *Cognizione* dal *Cav. Err.*, che accompagnato dal suo scudiere è in atto di prender altro cammino per la campagna.
- V. Al fogl. 3. col. 4.

- VI. Il Cav. al Bivio col suo scudiere, in atto di legger la iscrizione posta a piè d'una colonna in capo al bivio: Foresta in lontananza. fogl. 4. col. 2.
- VII. Il Cav. Err. a cavallo incontrato [p. 24] alla porta d'una Badia dall'Abbate, e da sette Monaci, in atto di corrispondere gentilmente alle cortesi esibizioni del medesimo. fogl. 4. col. 4.
- VIII. Campagna con la Badia suddetta in lontananza; il Cav. Err. incontratosi in due donzelle, mostra soddisfazione d'aver deposto le vesti romitiche, in un fascio lasciate per terra. Una delle donzelle è la *Speranza*; l'altra, ch'è assai più leggiadra gli vien rapita da un guerriero. fogl. 5. col. 4.
- IX. Erbosio prato in cui giace sconsolato il C. Err. e un Genio alato spedito dal Dio d'Amore a confortarlo. fogl. 7. col. 1.
- X. Deserto in mezzo di cui v'è una Torre. Sopra di questa la Donna del Cav. Errante statagli rapita; e a' piè della Torre da ogni parte inaccessibile il Cav. Err., e il suo scudiere a cavallo. fogl. 7. col. 4.
- XI. Il Cav. Err. scrive una lettera, e Travaglio suo scudiere in atto d'aspettar che gli sia consegnata. fogl. 9. col. 2.
- XII. Desolazione del Cav. Err. abbandonato dalla *Speranza*, che se ne allontana a cavallo. fogl. 12. col. 4.
- XIII. Deserto. Il Cav. Err. sopra una rupe, al petto del quale arriva una saetta scoccata in grande lontananza dalla sua Donna. fogl. 18. col. 2.
- XIV. Campagna amena in cui s'incon [p. 25] trano la Donna, e il Cav. Errante. fogl. 28. Col. 3.
- XV. Vasto campo di battaglia circondato dalle tende de' due eserciti; uno del Dio d'Amore, e l'altro dell'Imperator de' Gelosi. Il fatto d'arme è benissimo rappresentato, e vi si vedono molte Donne e Matrone collocate in alto, in luogo di sicurezza, come spettatrici. fogl. 58 col. 3., e 4.
- XVI. Tristano Connestabile dell'esercito del Dio d'Amore, in una nobil, e numerosa assemblea, riceve da quattro Dame della corte della Dea d'Amore la corona di rose in guiderdone della vittoria ottenuta contro l'oste de' Gelosi. fogl. 71. col. 4.
- XVII. Il Dio d'Amore, e Paride di Troja gradiscono gli ossequj del Cav. Errante. fogl. 74. col. 3.
- XVIII. Femmina ignuda in mezzo d'un rogo acceso attizzato da un carnefice. fogl. 85. col. 3.
- XIX. La Dea d'Amore unisce ad un giovinetto vaga ed amorosa pulcella. fogl. 110. col. 1.
- XX. Steccato circondato di spettatori. in esso combattono a cavallo Palamede, e un campione dell'Imperator de' Gelosi. fogl. 122. col. 3.
- XXI. Cavalcata del Dio d'Amore con due Principesse della sua corte verso il Padiglione del Re Alessandro di Macedonia infermo. fogl. 130. col. 3. [p. 26]
- XXII. La Donna del Cav. Err. che suona l'Arpa cantando la *Canzon della Rosa* davanti al Dio d'Amore, alla presenza dell'estatico suo amante. fogl. 138. col. 4.
- XXIII. Il Fiume Gange rigonfio su per lo quale a ritroso si avvanza la nave spedita

da Alessandro Magno verso il Paradiso Terrestre. Due Torri sulle sponde del fiume attraversato, e chiuso da un catenaccio, che stendesi dall'una all'altra. Un vecchio venerabile dalla sponda favella a' Naviganti affollatisi per udirlo. fogl. 141. col. 2.

- XXIV. La Fortuna assisa in un seggio d'oro, alata, incoronata, coperta di porpora, con orbe in mano, e scettro, calpesta due Leoni, ed è corteggiata da tutte le maggiori dignità Ecclesiastiche a destra, e le Secolari a sinistra. Dietro a tutte le numerose figure principali suddette si vedono due Carnefici in atto di trucidare ad uno ad uno i Potenti d'amendue le Gerarchie, fogl 176. col. 3, e 4.
- XXV. Forte Castello sopra una rupe scoscesa, e stuolo d'armati a piè della medesima, che si oppongono a' passi del re *Saladino* a cavallo di focoso destriero, con visiera alzata, e corona sul capo. Fogl. 179. col. 1.
- XXVI. L'inglese. *Scarados* nudo in un bagno d'aceto, con un serpente attorcigliato al suo braccio sinistro: La bella *Guymersanna*, ignuda anch'essa, in un bagno di latte, col petto scoperto, e un acuto pugnale nella sinistra. Una Maga assistente all'incantesimo. Fogl. 192. col. 3.
- XXVII. Il Cav. Err. inginocchiato davanti alla Cognizione in abito di ragguardevole Matrona, corteggiata da sei bellissime Donzelle sue figlie, tutte intente alle cortesi accoglienze, che la Madre loro fa al Cavaliere presentato da un gentile garzonetto, che dal testo si comprende essere figlio della Matrona il di cui nome è *Fede* – FOY –

Tutte queste figure sono assai buone per il secolo in cui furono miniate; ed è considerabile la rassomiglianza di tutte quelle, che rappresentano il Cav. Err. tra di loro, e la perfetta rassomiglianza di tutti questi piccioli ritratti con quello in grande, che si conserva tuttavia in ottimo stato da un lato dell'altare della B. Vergine del Rosario in San Giovanni de' PP. Domenicani di Saluzzo⁹⁹. Là il Marchese TOMMASO

⁹⁹ Deve trattarsi del polittico della *Madonna del Rosario* di Oddone Pascale, firmato e datato 1535. L'opera non contiene, per ovvie ragioni, i ritratti di Tommaso e Margherita, bensì quello del probabile committente, il marchese Francesco di Saluzzo (1529-1537), identificato da Noemi Gabrielli nel personaggio inginocchiato in primo piano nello scomparto centrale (si veda in proposito N. GABRIELLI, *Arte nell'antico Marchesato di Saluzzo*, Torino 1974, pp. 143-144, alle quali si può trovare riprodotto lo scomparto con Ester e Assuero). Malacarne identifica qui la pala cinquecentesca con quella, oggi perduta, precedentemente presente sull'altare, in cui Gioffredo Della Chiesa ricorda il ritratto di Margherita di Roucy nelle vesti della Vergine: «Questa madama Margarita de Rossi fu dona da assay e bellissima, e quela figura dy la Madona dela Consorcia a lo altare dy Nostra Dona a San Domenico he fatta al naturale per la efigie soa» (GIOFFREDO DELLA CHIESA, *Cronaca*, col. 1060). Delfino Muletti riprende l'affermazione di Malacarne, ma, consapevole che la tavola descritta da Gioffredo non può essere la pala attualmente visibile, ipotizza che il pittore cinquecentesco abbia ricavato dall'opera precedente il ritratto della Marchesa, ora replicato due volte ed unito ad una doppia effigie di Tommaso: «se non ci inganna la tradizione, l'effigie di Margherita di Roussy, copiata da quell'antica pittura di cui parla il Della Chiesa, ci sarebbe stata conservata e nella figura della bella Ester e nella prima e principale figura di quel gruppo di donne che sono dipinte ne' quadri di quello stesso altare, in due dei quali si vedrebbe pure il ritratto di Tommaso III» (D. MULETTI, *Memorie storico-diplomatiche appartenenti alla città ed ai marchesi di Saluzzo*, 6 voll., Saluzzo 1829-

III. è in figura di re Assuero, e Margarita De Roussy sua Sposa vi rappresenta nel lato opposto la bella Ester. Capi d'opera preziosissimi per lo disegno, il colorito, e la conservazione.

Anche tra la Donna del Cav. errante, e il Ritratto di Margarita De Roussy in quella tavola rappresentata, si procurò di conservare i delineamenti prin [p. 28] cipali del viso; non è però tanto come ne' ritratti del Marchese la rassomiglianza.

APPENDICE II

Torino, Archivio dell'Accademia delle Scienze, fondo Malacarne, mazzo 729, fasc. 2 (carte non numerate). Raccolta di appunti sine data sotto il titolo Opera Saluciana seculo decimosexto incipiente edita vel Salucianis dicata ordine cronologico distributa. Si riproduce nella trascrizione la punteggiatura dell'originale.

M . CCC . XC . VIII

DE SALUCIIS THOMAS (III) Marchio SALUCIARUM

LE LIVRE DU CHEVALIER ERRANT

Codex membranaceus in folio egregie servatus cui praefiguntur notae = g. L. 39. habens folia 269. saeculi XIV. Literis initialibus aureis, figuris ex minio elegantissime pictis, rem passim illustrantibus, ornatus. extat inter MSS. Bibliothecae Regii Taurinensis Athenaei. Apud nos diu servabatur ut comparisonem eum inter autographum institueremus¹⁰⁰, et alium codicem chartaceum saeculi XV. exeuntis, in 4to habentem folia 312. picturis penitus destitutum, non semper eadem omnino nomina reperentem; quoad res et narrationes haud multum abludentem ab Autographo membranaceo memorato.

1833, IV, 1830, p. 300).

¹⁰⁰ Segue un termine depennato.

Abstract

This paper focuses on the *Nine Worthies* and *Nine Heroines* fresco in the main hall of La Manta castle (Cuneo), with the aim of shedding light on the relation between the inscriptions painted below the figures and the text of a Middle French romance, *Le Livre du Chevalier Errant*, traditionally regarded as the literary source of both the iconography and the written *apparatus* of the paintings. A new edition of the inscriptions is followed by a collation with the two surviving manuscripts of the romance, pointing out the independence of the painted texts from those copies, and suggesting their belonging to a more complex tradition, which involves a literary attestation of the *dits* of the Nine Heroines not yet taken into consideration. At the same time, a compared analysis of the texts, the fresco and the illuminations of one of the manuscripts makes it possible to separate the painting from its supposed figurative model, and to specify some debated aspects regarding its iconography.

Referenze fotografiche

- © L. Debernardi: 1, 4-10, 12
- © Honolulu, Museum of Art: 19
- © Parigi, Bibliothèque Nationale de France: 11, 13, 14a, b, 20
- © Londra, British Museum: 21



1. Castello della Manta, sala baronale. Veduta delle pareti nord e ovest.



2a. MAESTRO DELLA MANTA, *I Nove Prodi*. Particolare delle figure di *Ettore e Alessandro Magno*, particolare del ciclo dei *Prodi* e delle *Eroine*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 89).



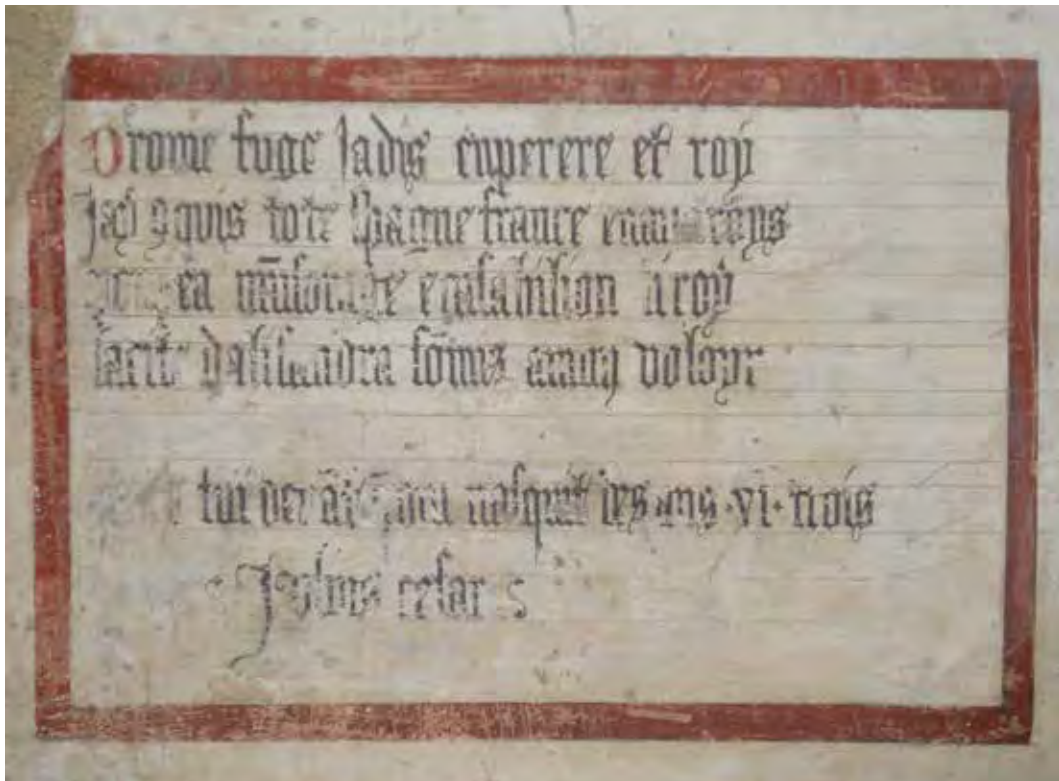
2b, c. MAESTRO DELLA MANTA, *I Nove Prodi* (da sinistra: *Giulio Cesare; Giosuè, Davide, Giuda Maccabeo; Artù, Carlo Magno, Goffredo di Buglione*), particolare del ciclo dei *Prodi e delle Eroine*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 90).



3a, b. MAESTRO DELLA MANTA, *Le Nove Eroine* (da sinistra: *Delfile, Sinope, Ippolita, Semiramide, Etiope, Lampeto, Tomiri*), particolare del ciclo dei *Prodi* e delle *Eroine*. Castello della Manta, Sala Baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 91).



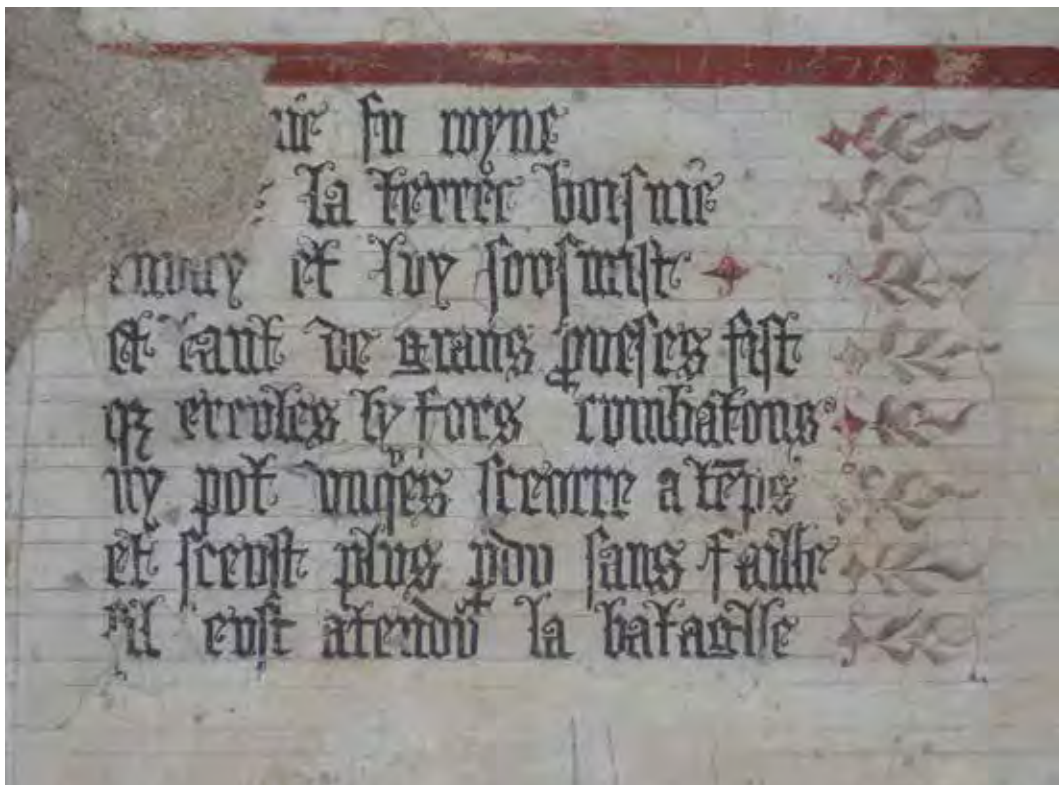
3c. MAESTRO DELLA MANTA, *Le Nove Eroine*, particolare della figura di *Pentesilea* (che compare sulla parete sud accanto a *Teuca*, qui non riprodotta), particolare del ciclo dei *Prodi* e delle *Eroine*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 92).



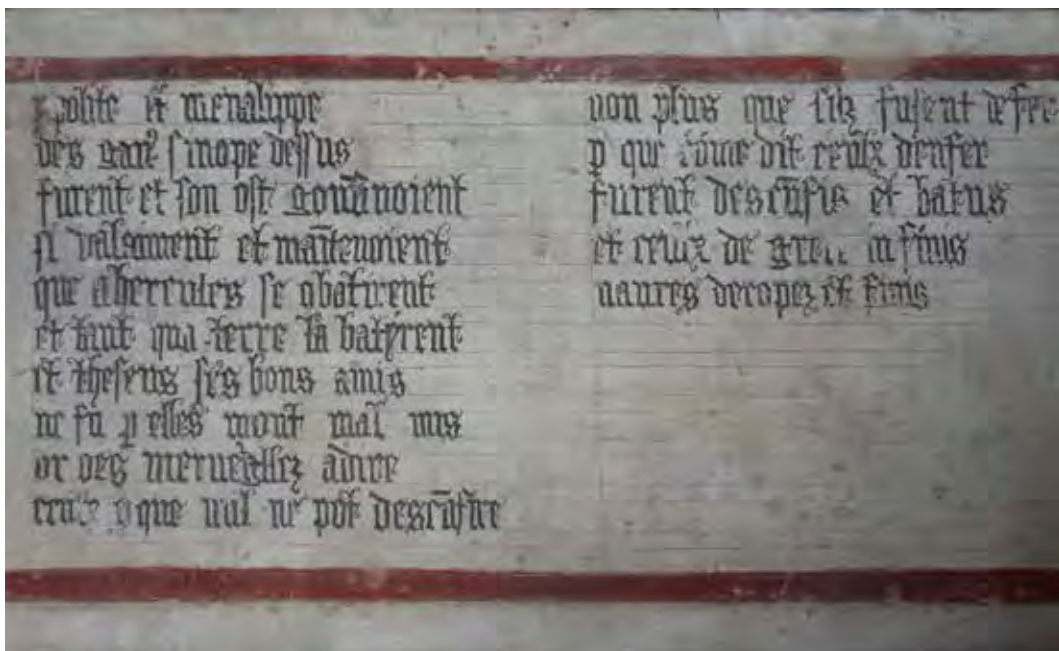
4. *Titulus* di Giulio Cesare, particolare del ciclo dei *Prodi* e delle *Eroine*. Castello della Manta, sala baronale.



5. *Titulus* di Giuda Maccabeo, particolare del ciclo dei *Prodi* e delle *Eroine*. Castello della Manta, sala baronale.



6. *Titulus di Sinope*, particolare del ciclo dei *Prodi* e delle *Eroine*. Castello della Manta, sala baronale.



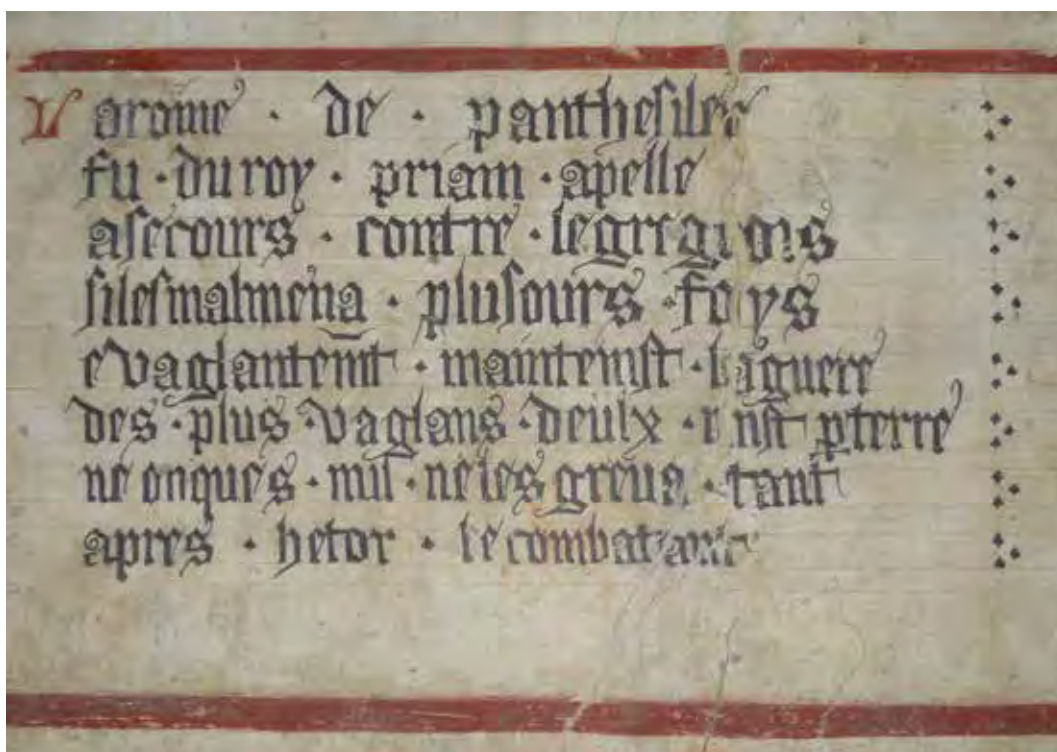
7. *Titulus di Ippolita*, particolare del ciclo dei *Prodi* e delle *Eroine*. Castello della Manta, sala baronale.



8. *Titulus di Semiramide*, particolare del ciclo dei *Prodi* e delle *Eroine*. Castello della Manta, sala baronale.



9. *Titulus di Etiope*, particolare del ciclo dei *Prodi* e delle *Eroine*. Castello della Manta, sala baronale.



10. *Titulus* di Pentesilea, particolare del ciclo dei *Prodi* e delle *Eroine*. Castello della Manta, sala baronale.



11. MAESTRO DELLA CITÉ DES DAMES, *La rocca di Dama Fortuna*. In TOMMASO III DI SALUZZO, *Le Livre du Chevalier Errant*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 12559, c. 118v.



12. *Dits* delle eroine Delfile, Sinope, Ippolita, Semiramide ed Etiopie. In TOMMASO III DI SALUZZO, *Le Livre du Chevalier Errant*, Torino, Biblioteca Nazionale, ms. L.V.6, c. 172v.



13. MAESTRO DELLA CITÉ DES DAMES, *I Nove Prodi*. In TOMMASO III DI SALUZZO, *Le Livre du Chevalier Errant*, c. 125r.



14a. MAESTRO DELLA CITÉ DES DAMES, *Le Nove eroine e le armi di Beatrice di Ginevra, Tommaso III e Margherita di Roucy*. In TOMMASO III DI SALUZZO, *Le Livre du Chevalier Errant*, c. 125v.



14b. MAESTRO DELLA CITÉ DES DAMES, *Le Nove eroine*. In TOMMASO III DI SALUZZO, *Le Livre du Chevalier Errant*, c. 125v.

D'un asqu' besuast z mouit p' nos pechiez
 Et de clac' pariens la fu il for clamez
Des dm' dames que y trouuay assisez vous
 m'acouray leur fait fors de d'ne que noime
 vous ar que bienaues or de ses chuz de
 la premiere fu

Delfile

Delfile auques fu suez
 Ar que qui fu de g'nie cuez
 Aland du duc d'athenes
 fist acculi de labez t'ous p'ncez
 Car t'ous la cez pillerent
 Et les atorens tuerent
 Les murs aussy tous abaterent
 Et puis la cez arderent

Sinope

De sinope fu forme
 Sinope de la cez boz fine
 Et noime pays aliu soufist
 Et t'amez t'ans prouces fist
 Que hercules le fors combatans
 N'pot oncques secoure a temps
 Et si eust plus perdu sin: fust
 Et eust attendu la bataille

Ippolite

Ippolite et meualipe
 Des gens sinope des sus de
 furent et son ost t'oumez uoient
 Et d'auillamment et maintenoient
 Que alhercules se combatrent
 Et t'ant que alateire labatrent
 Et t'icseuz ses bons amis
 N'fist par elles malbaillit
 D: oues mezeuilles adne
 Ceuz que oncques ne pot nul de son fire
 Non plus que se us f'ussent de sez
 T'ant estoient fors et fier
 Ceuz furent de son ffiz z batuz

Ces ont ces femmes abatus
 Et de ceuz de quec m'fistuz
 N'auces de cepez et f'istuz
Semiramis

Semiramis de babiloyne
 fu dame des sus le r'ofue
 Onques telle femme ne de squi
 N'ise subyiga et d'anguin
 De m'z a sepecc'ion
 Mist tout a sa subiecc'ion
 Dient que Siche z t'ent de barbarie
 Soufist tout a p' ~~de~~ semignozie
 Et zoroast'ion le bon t'or
 Ocist elle par son at'or

Etiopie

Etiopie aquisit par satruene
 Et chuz m'z telle tene
 Du on nentia que al'arunde zelle
 Quant la cez sentu rebelle
 Son chief laissa a atournez
 Et sen ala cez ordonnez
 Et les mist en obeissance
 par son f'oz et par sa d'auillanac
Lampeto

Lateire t'ent de femme
 Lampeto avec narsapie
 N'f'et europe et cyhelon
 Mist tout a sa subiecc'ion
 moult de regions subyiga
 Et mainte t'ce auuanta
 Et si en fonda maintes nouuelles
 D'm' encor sont fors et belles
Tamezamis

Tamezamis la forme des t'ez
 D'm' moult sont fors gens et de p'ez
 D'yon le t'or de perse et de mede
 p'unt et occist sanz nul remede
 Et de ses gens bien t'enamle

15. Dits delle eroine Delfile, Sinope, Ippolita, Semiramide, Etiopie, Lampeto e Tomiri. In TOMMASO III DI SALUZZO, *Le Livre du Chevalier Errant*, c. 124r.



16. MAESTRO DELLA MANTA, *Ippolita*, particolare del ciclo dei *Prodi* e delle *Eroine*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 93).



17. MAESTRO DELLA MANTA, *Semiramide*, particolare del ciclo dei *Prodi* e delle *Eroine*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 94).



18. MAESTRO DELLA MANTA, *Etiopie*, particolare del ciclo dei *Prodi* e delle *Eroine*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 95).



19. Arazzieri fiamminghi, *Semiramide riceve la notizia della ribellione di Babilonia*, fine XV sec. Honolulu, Museum of Art.



20. Marpessa e Lampeto. Le Livre que fist Jehan Bocace de Certalde des Cleres et nobles femmes, lequel il envoya à Andrée des Alpes de Florence, contesse de Haulteville, XV-XVI sec. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 599, c. 12r.



21. Bottega di Maso Finiguerra, *Romolo e Remo*. *Cronaca figurata*, 1470-1475 ca. Londra, British Museum, 1889: 0527, c. 84r.

IL PLINIO DI GIOVANNI BATTISTA ADRIANI

ELIANA CARRARA

L'affannata conclusione, «di casa, alli VIII di settembre 1567»¹, della *Lettera a messer Giorgio Vasari* da parte di Giovanni Battista Adriani (1511-1579)² andava a completare la seconda edizione delle *Vite*, ormai in una fase avanzata di stampa; infatti, la lettera, destinata ad introdurre le biografie vasariane, poté essere inserita solo nel secondo volume della terza parte delle *Vite*³. Fortemente voluta da don Vincenzo Borghini (1515-1580) e dallo stes-

Una prima versione dello scritto che qui si pubblica è stata presentata al convegno *Giorgio Vasari e il genere della biografia artistica* (Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 15-16 marzo 2012), coordinato da Andrea Battistini, cui va il mio ringraziamento per l'invito in qualità di relatrice, mentre sono debitrice a Massimo Ferretti di suggerimenti e consigli. Un grazie di tutto cuore a Monica Donato per aver accolto con pronta disponibilità l'articolo nella rivista da lei diretta, così come a Elena Vaiani e Monia Manescalchi per aver seguito, con indefessa pazienza, il lavoro. Devo a Giulia Ammannati la puntuale consulenza in campo paleografico, mentre a Diana Toccafondi e Antonio Agnello (Archivio Vasari, Arezzo), Alessandro Pisoni (Archivio Borromeo, Isola Bella), e al personale della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze la possibilità di consultare i materiali trattati in questa sede.

Citeremo i testi cinquecenteschi secondo i seguenti criteri: è stata distinta *u* da *v*; si è reso *j* con *i*; sono introdotti accenti, apostrofi e segni d'interpunzione secondo l'uso odierno, così come la divisione delle parole e l'uso delle maiuscole; sono state sciolte tutte le abbreviazioni senza darne conto. Fra parentesi quadre, infine, sarà posto ogni nostro intervento di emendazione o integrazione.

¹ Si cita da G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987 (d'ora in poi VASARI, seguito dal numero del volume), I (*Testo*), 1966, pp. 179-227: 227; il testo è consultabile anche *on line* all'indirizzo: <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf> (26/10/2012). Recentissima è la traduzione in inglese per merito di L. DE GIROLAMI CHENEY, *Giorgio Vasari's Prefaces. Art & theory*, New York 2012, pp. 21-66.

² Sulla figura del letterato e storico fiorentino rimando a E. GARAVELLI, *Dall'Istoria alla stampa. Giambattista Adriani tra autocensura di famiglia e 'politicamente corretto'*, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», 10, 2, 2008, pp. 97-115, con il rinvio alla non vasta bibliografia precedente. Spetta a M. FUBINI LEUZZI, *Il mestiere delle lettere a Firenze, Cosimo I principe. Una lettera di Gian Battista Adriani a Vincenzo Borghini*, in *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, a cura di S. Lo Re, F. Tomasi, Manziana, in corso di stampa, la pubblicazione della missiva del 1 febbraio 1563, oggi conservata nell'Archivio di Stato di Firenze (Carte Stroziane, S. 1, CXXXIII, cc. 54r-55v).

³ Cfr. *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, catalogo della mo-

so Vasari («Voi et il molto reverendo don Vincenzo Borghini mi avete più volte ricercò»)⁴, la missiva, che ha la forma di un breve trattato, illustra l'arte degli antichi, ossia l'attività dei principali artisti greci e romani (pittori e scultori, ma non gli architetti), e chiude in tal modo la successione cronologica, risalendo fino all'età classica e ai temi già affrontati *in primis* da Plinio⁵.

L'individuazione del manoscritto autografo di Adriani⁶ consente poi di compiere una serie di riflessioni sul passaggio di tale opera nella stamperia dei Giunti, grazie alla consapevolezza che un meticoloso e paziente lavoro che analizzi la fase redazionale, i pentimenti, le integrazioni e le varianti apportate da Adriani al proprio testo, così come gli interventi editoriali avvenuti sullo scritto (o meglio sul suo apografo) all'interno della tipografia giuntina⁷, deve essere la via metodologicamente corretta per avvicinarsi con il doveroso rispetto al grande cantiere delle *Vite*, e per affrontare senza pregiudizi e preconcetti lo straordinario lavoro del Vasari, impegnato in prima persona e come scrittore⁸ a redigere uno dei capolavori della lettera-

stra (Arezzo 1981), a cura di L. Corti *et al.*, Firenze 1981, pp. 236-237 (L. CORTI, *scheda n. VII.59*) e C.M. SIMONETTI, *La vita delle Vite vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze 2005, pp. 112-113.

⁴ Si cita da VASARI, I, p. 179. La necessità della presenza della *Lettera* nelle *Vite* venne manifestata da Vasari nella missiva a Borghini del 1 marzo 1567 («[...] salutate gli amici, massime messer Gianbatista Adriani, et che non mi manchi della promessa per beneficio di quell'opera»): cfr. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da M. Giorgio Vasari*, hrsg. von K. Frey, I, München 1911 (d'ora in poi VASARI/FREY), pp. 219-317: 226 nota 1. La lettera vasariana è consultabile *on line* all'indirizzo: <http://www.memofonte.it/home/ricerca/singolo_17.php?id=656&page=33&> (26/10/2012). Su don Vincenzo Borghini si veda la scheda di chi scrive (*scheda n. III.2*) in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze 2011), a cura di C. Conforti *et al.*, Firenze 2011, pp. 156-157.

⁵ Cfr. E. CARRARA, *Giorgio Vasari, Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle Vite. Ragioni e nuove evidenze della loro collaborazione*, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 2-3, 2010, pp. 393-428.

⁶ Isola Bella, Archivio Borromeo, ms. AD, LM, Adriani, G.B. (d'ora in poi ADRIANI, ABIB, seguito dal numero della carta): cfr. E. CARRARA, *Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle Vite: il manoscritto inedito della Lettera a messer Giorgio Vasari*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...». *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa 2012, pp. 281-289.

⁷ G. LE MOLLÉ, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les Vite*, Grenoble 1988, pp. 209-235 sottolinea il peso delle correzioni apportate in tipografia al testo vasariano. Sul lavoro di redazione editoriale cfr. P. TROVATO, *Manoscritti volgari in tipografia* (1987), in *Id.*, *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma 1998, pp. 175-195; B. RICHARDSON, *Print culture in Renaissance Italy. The editor and the vernacular text, 1470-1600*, Cambridge 1994, in part. pp. 127-139 e 155-181 per quel che concerne la Firenze del Cinquecento.

⁸ Contro la tesi di un Vasari non completamente autore delle *Vite*, cara a parte della storiografia anglosassone e avanzata per primo da CH. HOPE, *Can you trust Vasari?*, «The New

tura italiana rinascimentale. È questa, insomma, la strada da percorrere per arrivare a conclusioni, che si ritiene dirimenti⁹, sulla *vexata quaestio* dell'effettiva paternità vasariana delle *Vite*, recentemente rimessa in discussione sulla base di argomenti nient' affatto probanti quali la scarsa capacità come scrittore dell'artista aretino¹⁰ o la tarda *vulgata* di un Vasari non-autore delle parti proemiali¹¹.

Pur in presenza, dunque, del manoscritto di lavoro e non di quello usato nella stamperia, vale pertanto la pena di soffermarsi su alcune discrepanze fra il testo stilato da Adriani e quello edito dai Giunti, al fine di evidenziare sia gli interventi compiuti nella fase redazionale sia quelli che dovettero avvenire al momento della correzione delle bozze di stampa¹².

Quale conferma a tale assunto ed esempio di tale modo di procedere bastino alcuni casi, significativi, di variante d'autore presenti nel codice autografo della *Lettera*. A c. 10v del manoscritto, proprio all'inizio, mentre sta parlando di Apelle, Adriani ricorda la fortuna che la *Venere di Cnido* godette nella Roma augustea: «Agusto Cesare consagrò al tempio di Iulio suo padre quella Venere nobilissima». In fondo alla carta menziona, invece, sempre

1

York Review of Books», 42, 15, 1995, October 5, pp. 10-13: 11 («[...] it is difficult to believe that Vasari could have been responsible for the second and third prefaces, which are probably the most famous texts in the entire history of art»), si veda quanto già asserito in E. CARRARA, *Spigolature vasariane. Per un riesame delle Vite e della loro fortuna nella Roma di primo Seicento*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 54, 2010-2012, pp. 155-184, in part. 157, con ampio esame della bibliografia precedente.

⁹ Cfr. P. SCAPECCHI, *Chi scrisse le Vite del Vasari. Riflessioni sulla editio princeps del 1550*, «Letteratura e Arte», 9, 2011, pp. 153-159; E. CARRARA, *Fonti vasariane tra la Torrentiniana e la Giuntina*, in *Riflettendo su Giorgio Vasari, artista e storico*, a cura di F. Conti, Arezzo 2012, «Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di lettere, arti e scienze di Arezzo. Memorie», 72-73, 2011, pp. 135-161:135-136; cfr. anche EAD., *Genealogie dipinte di casa Medici. Vasari, lo Zibaldone e Palazzo Vecchio (con qualche appunto sulle Vite)*, in corso di stampa.

¹⁰ Cfr. TH. FRANGENBERG, *Bartoli, Giambullari and the prefaces to Vasari's Lives (1550)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 65, 2002, pp. 244-258: 245 («Vasari's education in Arezzo and Florence qualified him for the careers of courtier [he had a basic grasp of Latin] and artist, not for that of a man of letters»). Sulla capacità di Vasari come scrittore, quale traspare già dal carteggio in anni precoci, cfr. E. CARRARA, *Itinerari e corrispondenti vasariani (1537-1550)*, in corso di stampa.

¹¹ Ribadita di recente anche da TH. FRANGENBERG, *Cosimo Bartoli as art theorist*, in *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, atti del convegno internazionale (Mantova 2009), a cura di F.P. Fiore, D. Lamberini, Firenze 2011, pp. 329-339: 331 («I have found that already in 1759-60 Giovanni Gaetano Bottari in his edition of *Lives* saw no problem with such an assumption, speaking of the *Proemio delle Vite* which Vasari "aveva fatto, o si era fatto fare"»).

¹² Sulla questione cfr. P. TROVATO, *Verso l'autore (1561 e oltre). Con qualche proposta di «filologia delle correzioni»*, in ID., *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Ferrara 2009², pp. 299-327.

dello stesso artista, il *Castore e Polluce con la Vittoria*, e l'*Alessandro trionfante con Polemos*¹³, «le quali due tavole Augusto consacrò al suo Foro nelle parti più celebrate di quello, e Claudio poi, cancellandone il volto d'Alexandro, vi fece riporre quello di Augusto». L'alternarsi, nel dettato dello storico fiorentino, delle due forme «Agusto»/«Augusto» non venne rispettato nella
 2 resa giuntina del testo¹⁴, che qui uniforma alla scrizione «Agusto», mentre agisce all'opposto altrove¹⁵, a differenza di quanto poi avrebbe scelto Milanesi, che riportò il sostantivo come, e solo e soltanto, «Augusto»¹⁶.

Ancora più significative le occorrenze di «Corinto» che si alterna con «Corantho» e «Coranto». A c. 4r-v Adriani, mentre sta disquisendo sulla nascita della pittura presso gli antichi¹⁷, scrive:

Dicesi adunche, lasciando stare li Egiptii e li altri¹⁸, de' quali non è certezza alcuna, in Grecia la pittura havere havuto suo principio, alcuni¹⁹ dicono in Sicione e alcuni²⁰ in Corantho, ma tutti in questo

¹³ Cfr. CAII PLINII SECUNDI, *Naturalis historiae quae pertinent ad artes antiquorum*, a cura di S. Ferri, Roma 1946 (d'ora in poi: FERRI, *Plinio*), p. 171, s.v. *Castorem*: «I quadri sono due: Castore, Polluce, Nike, Alessandro; Polemos e Alessandro sul carro trionfale» (con rimando a 35, 27).

¹⁴ Cfr. *Delle Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino. Secondo et ultimo volume della terza parte [...]. Et con una Descrizione degl'artefici antichi, greci et latini, et delle più notabili memorie di quella età [...]*, in Firenze, appresso i Giunti 1568, c. b2v; VASARI, I, p. 192 (rigo 31) e p. 193 (rigo 11).

¹⁵ Si veda ADRIANI, ABIB, c. 13r, da confrontare con *Delle Vite*, c. b4v, e VASARI, I, p. 197 (righe 15 e 31): nel manoscritto in entrambi i casi «Agusto», uniformato in «Augusto» nella stampa. Si veda ADRIANI, ABIB, c. 37r, e cfr. *Delle Vite*, c. e2v, e VASARI, I, p. 222 (righe 11 e 20): nel manoscritto in entrambi i casi «Agusto», nella stampa nel primo caso «Agusto», nel secondo «Augusto». Invece, in ADRIANI, ABIB, c. 14r, cfr. *Delle Vite*, c. c1r, e VASARI, I, p. 199 (rigo 16); ADRIANI, ABIB, c. 16v, cfr. *Delle Vite*, c. c2v, e VASARI, I, p. 203 (righe 6 e 9); ADRIANI, ABIB, c. 26v, cfr. *Delle Vite*, c. d1r, e VASARI, I, p. 208 (rigo 37); ADRIANI, ABIB, c. 31v, cfr. *Delle Vite*, c. d3v, e VASARI, I, p. 215 (rigo 22); ADRIANI, ABIB, c. 32r, cfr. *Delle Vite*, c. d4r, e VASARI, I, p. 216 (rigo 8); ADRIANI, ABIB, c. 33v, cfr. *Delle Vite*, c. d4v, e VASARI, I, p. 217 (rigo 36); ADRIANI, ABIB, c. 33v, cfr. *Delle Vite*, c. e2r, e VASARI, I, p. 220 (rigo 38); ADRIANI, ABIB, c. 37r, cfr. *Delle Vite*, c. e2v, e VASARI, I, p. 222 (rigo 11), ad «Agusto» del manoscritto corrisponde correttamente «Agusto» della stampa. Al contrario, in ADRIANI, ABIB, c. 17r, cfr. *Delle Vite*, c. c3r, e VASARI, I, p. 204 (rigo 10), ad «Augusto» del manoscritto corrisponde «Agusto» della stampa.

¹⁶ Cfr. *Lettera di M. Giovambatista di M. Marcello Adriani a M. Giorgio Vasari in Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi* (d'ora in poi VASARI/MILANESI), 9 voll., Firenze 1906, I, pp. 15-90: 36-37; cfr. anche pp. 42-43, 46, 51, 53, 61, 71-72, 74, 79 e 81-82.

¹⁷ Cfr. PLIN. *nat.* 35,15-16.

¹⁸ «E li altri» inserito in interlinea.

¹⁹ «Alcuni» inserito in interlinea su «altri» depennato.

²⁰ «Alcuni» inserito in interlinea su «altri» depennato, con segno di richiamo.

convengono, ciò essersi fatto prima semplicemente con una sola linea, circondando l'ombra d'alcuno, e di poi con uno colore solo con alquanto più di fatica, la qual maniera di dipignere sempre, come semplicissima²¹, è stata in uso et ancora è, e questa dicono haver insegnato insegnato la prima volta altri Filocle d'Egitto, altri Cleante da Coranto. E primi che in questa si esercitarono si truova essere stati Ardice da Coranto e Telefane da Sicione, città della Morea, li quali, [c. 4v] non adoperando altro che un color solo²², ombravano le lor figure drento con alcune linee.

La denominazione geografica, di origine medievale, viene accostata all'impiego di un nome antico, Sicione, reso immediatamente localizzabile al lettore del Cinquecento grazie ad una glossa («città della Morea»)²³, inserita all'interno della narrazione esemplata sul testo di Plinio; essa fu però ritenuta superflua e venne pertanto eliminata nella stampa giuntina che così recita:

Dicesi adunche, lasciando stare gli Egittii, dei quali non è certezza alcuna, in Grecia la pittura havere havuto suo principio, alcuni dicono in Sicione, et alcuni in Coranto, ma tutti in questo convengono ciò essersi fatto prima semplicemente con una sola linea circondando l'ombra d'alcuno, e di poi con alcuno colore con alquanto più di fatica, la qual maniera di dipignere sempre è stata come semplicissima in uso, et anchora è, e questa dicono haver insegnato la prima volta altri Filocle di Egitto et altri Cleante da Coranto. I primi che in questa si esercitarono si truova essere stato Ardice da Coranto e Telefane Sicionio, li quali non adoperando altro che un color solo ombravano le lor figure dentro con alcune linee²⁴.

Estremamente rivelatore dell'incertezza e dell'oscillazione fra la terminologia antica e quella medievale (e corrente) è poi un brano presente a c. 25r,

3

²¹ «Come semplicissima» inserito in interlinea.

²² Seguono due lettere depennate.

²³ Cfr. *La geografia di Claudio Tolomeo alessandrino, nuovamente tradotta di greco in italiano da Girolamo Ruscelli [...]*, Venezia, Valgrisi 1561, p. 177: «Descrittione del Peloponneso [...] oggi si chiama Morea», p. 180: «Corinto [oggi] Coranto». Sulle attestazioni medievali di «Coranto/Choranto» si veda H.R. KAHANE, *Italo-Byzantine etymologies II*, «Byzantion», 16, 1944, pp. 339-356: 354. Sulla fortuna della bronzistica di Corinto in età rinascimentale si veda la breve nota di M. COLLARETA, *Aes Corinthium: fortuna letteraria di un materiale antico*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia 2007), a cura di M. Ceriana, V. Avery, Verona 2008, pp. 297-301.

²⁴ Si cita da *Delle Vite*, c. a3r; cfr. VASARI/MILANESI, I, p. 22 e VASARI, I, p. 183.

ove lo storico fiorentino descrive l'apprezzamento che alcuni tipi di metalli ebbero nel mondo classico, riferendo pure un aneddoto relativo ad Alessandro Magno (PLIN. *nat.* 34, 6-12 e 48):

E quindi advenne che alcune figure di esso [*scil.* bronzo] si chiamarono²⁵ corintie, altre deliace et altre eginetiche; non che il metallo di questa o di quella sorte in questo o in quel luogo per natura si facesse, ma per arte chi mescolando²⁶ col rame, chi con l'oro²⁷, chi con l'argento²⁸, chi con lo²⁹ stagno, e chi più e chi meno, le quali misture poi gli davano proprio colore, e più e men pregio et il suo nome. Ma in maggior stima fu il metallo di Corinthe³⁰ o fosse in vasellamento o fusse in figure, le quali furono di tal pregio e di sì rara e strana bellezza che molti grandi huomini quando andavano attorno lo portavano per tutto seco. E si trova scritto che Alessandro Magno reggeva il suo padiglione, quando era in campo, con le statue di bronzo da Coranto, le quali furono poi portate a Roma³¹.

A c. 4v Adriani si sofferma, invece, sulla nascita della pittura policromatica:

Il primo che trovasse i colori nel dipignere, come dicono haverne fatto fede Arato, fu Cleofanto da Corantho, e questi non si sa così bene se fu quello stesso che disse Cornelio Nepote essere venuto con Demarato, padre di Tarquinio Prisco, re delli Romani, quando da Corantho sua patria venne in Italia per paura di Cipselo, principe³² di quella città, o pure un altro³³.

²⁵ Segue depennato: «altre».

²⁶ «Mescolando» corretto su «mescolandolo».

²⁷ «Chi con l'» inserito in interlinea su tre lettere depennate.

²⁸ «Con l'» inserito in interlinea.

²⁹ «Con lo» inserito in interlinea.

³⁰ «Corinthe» corretto su «Corantho».

³¹ «E quindi avvenne che alcune figure d'esso si chiamarono corinthie, altre deliace et altre eginetiche; non che il metallo di questa o di quella sorte in questo o in quel luogo per natura si facesse, ma per arte mescolando il rame chi con argento e chi con istagno, et chi più et chi meno, le quali misture gli davano poi proprio colore, e più e men pregio, et inoltre il proprio nome. Ma fu in maggior stima il metallo di Coranto, o fusse in vasellamento o fusse in figure, le quali furono di tal pregio et di sì rara et eccessiva bellezza che molti grandi huomini, quando andavano attorno le portavano per tutto seco, et si trova scritto che Alessandro Magno, quando era in campo, reggeva il suo padiglione con istatue di metallo di Coranto, le quali poi furono portate a Roma», *Delle Vite*, c. c4r; cfr. VASARI/FREY, p. 274. In VASARI/MILANESI, I, p. 57 e in VASARI, I, pp. 206-207 (righe 34-40 e 1-5, in part. 40 e 4) in entrambi i casi si legge «Corinto».

³² «Principe» inserito in interlinea su «tiranno» depennato.

³³ Cfr. *Delle Vite*, c. a3r e VASARI, I, p. 184 (righe 4-9). Il toponimo «Coranto» ritorna in ADRIANI, ABIB, c. 14v: cfr. *Delle Vite*, c. c1r, e VASARI/FREY, p. 259, mentre in VASARI/MILANESI, I, p. 46 e in VASARI, I, p. 199 (rigo 34) è attestato «Corinto»; e in ADRIANI, ABIB, c. 23v (fig. 4): cfr. *Delle Vite*, c. c3v, e VASARI/FREY, pp. 270-271, mentre in VASARI/MILANESI, I, pp. 54-55,

Il brano ricalca un noto passo (35,16) della *Naturalis historia* di Plinio, come conferma anche la fonte romana citata (Cornelio Nepote)³⁴; rispetto, però, alle edizioni moderne il testo compulsato da Adriani presenta, oltre ad un'attestazione diversa del nome dello scopritore³⁵, una significativa aggiunta poiché menziona il nome di Arato, ricordato dalla tradizione manoscritta³⁶ e passato anche in alcune stampe cinquecentesche³⁷, come quella curata da Johannes Caesarius³⁸, che, edita a Colonia nel 1524 venne usata pure da Borghini nella sua *Selva*³⁹: «Primus invenit eos colores, teste (ut ferunt) Arato, Cleophantus Corinthius»⁴⁰.

La versione trädita dall'edizione tedesca (o da un'altra fra quelle menzionate) sta, quindi, alla base di tale brano della *Lettera* di Adriani, che però dovette sicuramente consultare e forse possedere più copie della *Naturalis historia*. Induce a sostenere simile ipotesi un esemplare della stampa basilese, apparsa nel 1545, dell'opera di Plinio, oggi conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze⁴¹, fittamente annotato e con ripetute sottoli-

e in VASARI, I, pp. 204-205, in particolare righe 40, e 8 e 11, è attestato «Corinto».

³⁴ Si veda *Cornelii Nepotis quae supersunt, apparatus critico adiecto*, ed. C. Halm, Lipsiae 1871, p. 124, fragm. 35.

³⁵ Cfr. FERRI, *Plinio*, p. 124 in apparato.

³⁶ Cfr. PLINIE L' ANCIEN, *Histoire naturelle. Livre XXXV*, éd. par J.-M. Croisille, Paris 1985, p. 42 in apparato.

³⁷ Cfr. C. PLINII SECUNDI [...] *Historiae naturalis libri 37 ab Alexandro Benedicto [...] emendatiores reddit*, [Venezia], G. Rosso, B. Rosso 1507, c. 256v; C. PLINII SECUNDI *Historiarum naturae libri XXXVII, post omnes omnium editiones, ipsamque adeo Frobenianam posteriorem [...] plurimam in locis feliciter nunc tandem restituti auxilio veterum codicum, & hominum doctorum diligentia. His accessit copiosissimus [...] index*, ed. P. Danès, Parisiis, J. Petit [...] 1532, p. 614, rigo 23; *Historia naturale di C. Plinio Secondo di latino in volgare tradotta per Christophoro Landino, nuovamente in molti luoghi, dove quella mancava, supplito, & da infiniti errori emendata, & con somma diligenza corretta, con la tavola similmente castigata, & aggiuntovi molti capitoli, che nelle altre impressioni non erano. Aggiuntovi anchora di nuovo la sua vita [...]*, Venezia, T. Ballarino 1534, p. DCCXXI, righe 10-12.

³⁸ Sul Caesarius (ca. 1468-1550), editore di numerosi testi classici e corrispondente di Erasmo, si veda *ad vocem* in *Contemporaries of Erasmus: a biographical register of the Renaissance and Reformation*, ed. by G. Bietenholz, Th.B. Deutscher, 3 voll., Toronto 1985-1987, I, 1985, pp. 238-239 (I. Guenther).

³⁹ Cfr. E. CARRARA, *Vasari e Borghini sul ritratto. Gli appunti pliniani della Selva di notizie (ms. K 783.16 del Kunsthistorisches Institut di Firenze)*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 44, 2000, pp. 243-291: 262 (ove è trascritta la p. 131 del manoscritto borghiniano).

⁴⁰ Si cita da C. PLINII SECUNDI *Naturalis historiae opus, ab innumeris mendis a d. Iohanne Caesario [...] vindicatum [...]*, Coloniae, Cervicorni 1524, c. 939v. Dell'edizione esiste anche una stampa *in folio*, pubblicata dallo stesso editore nel medesimo anno, ove il testo in questione si trova alla c. 285r.

⁴¹ C. PLINII SECUNDI, *Historiae mundi libri XXXVII. Denuo ad vetustos codices collati, et pluri-*

neature ed interventi sul testo, segno indiscutibile di un'attenta e meditata
 5a, b lettura. Responsabile delle note, grazie al confronto con le carte dell'Archi-
 1, 3, 4 vio Borromeo appena menzionate, sembra proprio lo stesso Adriani: ce lo
 conferma la lunga annotazione che corre sul margine sinistro, in basso, di
 6 pagina 618 del volume citato, laddove Plinio (35, 57) ricorda il fratello di Fi-
 dia, Peneo. In particolare appare stringente il raffronto fra il *ductus* di «ima-
 gines» della penultima nota sul margine sinistro del volume⁴², e di «imagi-
 4 ni» di c. 23v del manoscritto della *Lettera*⁴³.

La stessa pagina 618 evidenzia, inoltre, una leggera diversità di scrittura
 fra quest'ultima notazione e le altre presenti *in loco*, diversità che si può
 interpretare come dovuta ad una minore o maggior fretta di stesura, e non
 solo come esito di un diverso momento di redazione degli appunti. Ci con-
 vince a tale deduzione il confronto fra le annotazioni sulle pagine del Plinio
 basilese e altri autografi di Adriani, quali la redazione del sonetto *La ben*
 7 *faconda, e più verace storia*⁴⁴, in cui la mano dello storico fiorentino appare più
 posata e l'andamento scrittorio meno nervoso ma ampio e disteso.

Analoghe differenze si notano anche a pagina 118 del volume della *Nat-*
uralis historia edita da Froben, laddove nel libro VII Plinio si sofferma sullo
 straordinario prezzo toccato da alcune opere d'arte e su quello degli schiavi
 nati in cattività, per poi chiedersi quali siano le stirpi più resistenti (capitoli
 8 126-131). Circa a metà del foglio, sul margine sinistro, Adriani glossa il ter-
 mine impiegato dallo scrittore latino, «Demetrius expugnator» (7, 126), con
 «Πολιορκητής», che ricava da «Vitruvius 1[0]. 22»⁴⁵. La rapidità di scrittura,

*mis locis emendati, ut patet ex adiunctis Annotationibus [Sigismundi Gelenii]. In calce operis copiosus Index est additus, Basileae, Froben 1545 (d'ora in poi PLINII *Historiae*). Il volume, segnato Magl. 1.4.106 e mutilo delle cc. πA2-3, presenta una pesante copertina cartonata rivestita in pelle chiara (mm 370x250), mentre le 908 pagine misurano mm 350x245.*

⁴² Cfr. PLINII *Historiae*, p. 618: «Iconas vocabant imagines ad vivum expressas, unde icuncula Suet. in Nerone. Athaeneus lib. 5 cap. 6 ἀγάλματα εικονικά ubi de nave Philopatris agit». I passi citati corrispondono a SUET. 56 (dove però le edizioni moderne leggono: «imagunculam»: cfr. SUÉTONE, *Vies des douze Césars. II. Tibère – Caligula – Claude – Néron*, éd. par H. Ailloud, Paris 1961³, p. 200), e a ATHEN. *Deipn.*, 5, 205f.

⁴³ Ad inizio del terzo rigo dall'alto. Cfr. *supra*, nota 33.

⁴⁴ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari 63, c. 17r; la composizione poetica venne edita nei *Sonetti spirituali di M. Benedetto Varchi. Con alcune risposte, et proposte di diversi eccellentissimi ingegni*, in Firenze, Giunti 1573, p. 125. Cfr. CARRARA, *Giorgio Vasari*, nota 40.

⁴⁵ Cfr. VITR. 10, 16, 4: «Interea rex Demetrius, qui propter animi pertinaciam Poliorcetes est appellatus, contra Rhodum bellum comparando Epimachum Atheniensem nobilem architectum secum adduxit».

evidente nei caratteri stretti e puntuti, fu con ogni certezza anche responsabile dell'erronea indicazione del numero del libro vitruviano fonte del passo. In calce alla pagina, invece, scorre in forme larghe e stese, ben leggibili, una dotta notazione sul «Thraciae gentis» di Plinio (7, 131): «Horatius: Cressa ne careat puella nota»⁴⁶.

Ancora più evidente il contrasto fra la lunga nota marginale al centro di pagina 554, redatta con tratti nervosi e veloci (e con l'inserzione nell'interlinea del numerale iniziale), e quella al fondo dello stesso foglio, scritta con modi posati. Nella prima, attinente ad un autore citato da Plinio⁴⁷, Adriani scrive:

9

Animadvertite ante Apionem ex Strabone lib. 13 hoc relatam esse item Ciliciae fonte Pithane, non Sicilie nec Pythia ut tradit Plinius. "Aiunt, inquit Strabo, apud Pitanam lateres costos in aqua non subsidere, quod et in quadam parva Etrusci mari insula evenit. Levior enim terra est quam aqua cui iniicitur ideoque innatat etc. Possidonius in Hispania se vidisse affirmat e quadam terra lateres concretos aquae innatantes etc.". Et Vitruvius lib. 2 cap. 3. Lucretius⁴⁸.

Nella seconda, relativa ad alcuni corsi d'acqua in grado di pietrificare ciò che toccano⁴⁹, lo storico fiorentino annota: «Vide Apollonium Tyanaeum

⁴⁶ Cfr. HOR. *carm.* 1, 36, 10: «Cressa ne careat pulchra dies nota [...]». Se le edizioni moderne sono concordi nel riportare così il testo, Ermolao Barbaro (1453/4-1493) ci conferma che era attestata la forma trådita da Adriani: cfr. H. BARBARI *Castigationes Plinianae et in Pomponium Melam*, ed. G. Pozzi, 4 voll., Patavii 1973-1979, II, 1974, p. 551 (*Castigationes Plinianae primae, ex libro VII, ex capite XL, 33*). Sul verso di Orazio e sul passo di Barbaro si sofferma V. FERA, *Un laboratorio filologico di fine Quattrocento: la Naturalis historia, in Formative stages of classical traditions: Latin texts from Antiquity to the Renaissance. Proceedings of a conference held at Erice, 16-22 October 1993 [...]*, ed. by O. Pecere, M.D. Reeve, Spoleto 1995, pp. 435-466: 465 e nota 97.

⁴⁷ Cfr. PLIN. *nat.* 31, 22: «[...] ut Apion tradit».

⁴⁸ STR. 13, 1, 67; VITR. 2, 3, 4: «Est autem in Hispania ulteriore civitas Maxilua et Callet et in Asia Pitane, ubi lateres, cum sunt ducti et arefacti, proiecti natant in aqua». LUCR. 6, 848-905. Mette in relazione il passo di Vitruvio con quello di Plinio anche C. CESARIANO, *Vitruvio De Architectura. Libri II-IV. I materiali, i templi, gli ordini*, a cura di A. Rovetta, Milano 2002, pp. 43-44 (c. 35v).

⁴⁹ Cfr. PLIN. *nat.* 31, 29: «In Perperenis fons est, quamcumque rigat, lapideam faciens terram, item calidae aquae in Euboeae Aedepso. Nam qua cadit rivus, saxa in altitudinem crescunt»; cfr. PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle. Livre XXXI*, éd. par G. Serbat, Paris 1972, p. 37; mentre PLINII *Historiae*, p. 554 legge: «In Perparenis fons est, qui quacunque rigat, lapideam facit terram, item calidae aquae in Euboeae Delio. Nam quae alluit rivus saxa in altitudinem crescunt»; le varie lezioni diverse, riportate dall'edizione cinquecentesca, sono attestate da codici: cfr. l'apparato di Serbat nella pagina appena citata.

lib. I c. ...⁵⁰. Macrobius lib. 5 Satur. Cap. 19⁵¹. Arist. Lib. de Admirandis⁵². Stephanus de urbibus⁵³. Diodorus⁵⁴ Siculus lib. II⁵⁵. Pausanias⁵⁶ in Corinthiacis ubi de Portuno⁵⁷. Idem in prioribus Eliacarum⁵⁸. Leonicus⁵⁹ lib. 2 De varia hist. cap. 6⁶⁰.

L'impressionante sequenza di fonti antiche e umanistiche, che sembra copiata – dati gli errori di distrazione (con i nominativi corretti uno dopo l'altro in accusativi, tranne «Siculus» e «Idem») – da un appunto ove mancavano alcuni riferimenti visto lo spazio bianco in coincidenza col numero del capitolo del I libro della *Vita di Apollonio di Tiana* di Filostrato, rivela la vastità della cultura classica posseduta da Adriani, capace di spaziare dagli storici greci ai poeti latini, da Aristotele a Macrobio. Non potevano, ovviamente, mancare gli storici latini, come documenta la pagina 633 dell'edizione pliniana da lui annotata, sul cui margine si legge: «Velleius Paterculus lib. 2»⁶¹, al centro, e «Val. Max. 9.1»⁶². Asconius IV.⁶³ Hic 17.1: 4. Sed infra lib. 36.15 sex, ut sit in alterutro vitium aut lapsus memoriae».

L'osservazione finale dell'erudito fiorentino, che si interrogava sul numero delle colonne presenti nell'atrio della *domus* di M. Emilio Scauro, e

⁵⁰ PHILOSTR. VA 1, 6.

⁵¹ MACR. Sat. 5, 19, 19.

⁵² [ARISTOTELE] *De mirabilibus auscultationibus*, a cura di G. Vanotti, Padova 1997, p. 38: cap. 95 (98).

⁵³ ST. BYZ. s.v. Αἰδηψος, πόλις Εὐβοίας.

⁵⁴ «Diodorus» corretto su «Diodorus».

⁵⁵ D.S. 2, 52, 2.

⁵⁶ «Pausanias» corretto su «Pausanias».

⁵⁷ PAUS. 2, 31, 9.

⁵⁸ PAUS. 5, 7, 5.

⁵⁹ «Leonicus» corretto su «Leonico».

⁶⁰ NICOLAI LEONICI THOMAEI *De varia historia libri tres. Cum eorum, quae notatu digna sunt, indice locupletissimo*, Lugduni, apud Seb. Gryphum 1555, p. 133. Sulla figura dell'umanista veneto (1456-1531) si veda la documentata e precisa voce di Emilio Russo in *DBI*, 64, 2005, consultata *on line*: <http://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-leonico-tomeo_%28Dizionario_Biografico%29/> (13/7/2012).

⁶¹ VELL. 2, 9 e 12. Adriani mette in relazione le notizie sul console M. Emilio Scauro con quanto PLIN. nat. 36, 5 narra a proposito del *theatrum Scauri*.

⁶² VAL. MAX. 9, 1, 1. Anche in questo caso Adriani mette in relazione le notizie sull'oratore L. Crasso con quanto tramanda PLIN. nat. 36, 7 a proposito dell'amore del patrizio romano per i marmi greci.

⁶³ ASCON. 27: «In huius domus atrio fuerunt quattuor columnae marmoreae insigni magnitudine, quae nunc esse in regia theatri Marcelli dicuntur». La *domus* in questione è quella di M. Emilio Scauro, sul quale cfr. la nota seguente.

reduci dal teatro provvisorio da lui fatto erigere⁶⁴, trova eco in un'altra annotazione posta a lato del passo di Plinio in questione (36, 114). A pagina 643, infatti, Adriani scrive, proprio in fondo al margine destro: «Quatuor Asconius Pedianus. Et hic idem 17.1 quatuor, sed 36.3 VI dicit»⁶⁵.

La capacità di Adriani non solo di indagare le fonti al loro interno, ma pure di mettere in relazione autori diversi, ben evidenzia la completa padronanza della materia, la cui piena consapevolezza è anche comprovata dall'amplessissima gamma delle testimonianze citate, che spaziano dal mondo classico a quello dell'antiquaria coeva.

Ne sono palese riprova le menzioni di un autore quale Guillaume Budé (1468-1540) e della sua celebre opera di erudizione storico-filologica, il *De asse* (Paris, Bade 1515), che sarebbe limitativo definire un semplice trattato sulla monetazione e sulle misure degli antichi⁶⁶.

Nella già citata pagina 118 della *Naturalis historia* edita da Froben, a margine del passo 7, 128, accanto ad un vistoso segno di richiamo che rimanda a «M. Scauro princeps civitatis III MDCC sestertiis licente», Adriani annota: «Expedit hunc locum Budaeus lib. 2 de Asse, circa finem, tandemque in eam discedit sententiam ut hic legendum censeat CCC M DCCC sextertiis. Vide infra lib. 33. cap. II[I]»⁶⁷.

8

⁶⁴ Si veda a questo proposito la voce *Theatrum Scauri* nel *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, a cura di E.M. Steinby, 6 voll., Roma 1993-2000, V, 1999, pp. 38-39 (N. Pollard).

⁶⁵ Adriani rimanda a PLINII *Historiae*, p. 289, dove si legge in effetti: «[...] iam columnas quatuor Hymettii marmoris, aedilitatis gratia ad scaenam ornandum [sic!] advectas, in atrio eius domus statuerat [scil. Scauro], cum in publico nondum essent ullae marmoreae»; cfr. PLIN. *nat.* 17, 6, dove però le edizioni moderne leggono: «columnas VI Hymettii marmoris»; cfr. PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle. Livre XVII*, éd. par J. André, Paris 1964, p. 21. Nella nota marginale apposta in corrispondenza del numero «quatuor» dell'edizione pliniana in suo possesso Adriani osserva: «Et Pedianus quatuor, sed hic 36 cap. 15 sex dicit, ut sit in alterutro vitium aut lapsus memoriae et cap. 3 eodem libro idem».

⁶⁶ J. WALLACE, *The merits of being obscure: Erasmus and Budé debate the style, shape, and audience of humanist scholarship*, «Moreana» 46, 177-178, 2009, pp. 198-229, con il rinvio alla bibliografia precedente. Il testo figura fra le opere possedute da Vincenzo Borghini fin dai suoi anni giovanili: cfr. *Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo*, catalogo della mostra (Firenze 2002), a cura di G. Belloni, R. Drusi, Firenze 2002, pp. 5-8 (E. CARRARA, *scheda n. 1.2*): 8.

⁶⁷ Il rimando è a PLIN. *nat.* 33, 47: «Postea placuit X XXXX signari ex auri libris, paulatimque principes inminuere pondus et novissime Nero ad XXXXV»; cfr. PLINII *Historiae*, p. 584 (ove il capitolo porta il numero III, onde la nostra correzione *supra* nel testo): «Post haec placuit XL. M. signari ex auri libris, paulatimque principes inminuere pondus; minutissimus vero ad XL. M.». Sul margine sinistro, accanto a tale passo e a un vistoso segno di richiamo, Adriani osserva: «Locum hunc expedit Budaeus lib. 3 de Asse, tandemque in eam discedit sententiam, ut hunc in modum legendum existimat. Post haec placuit L.

11 Accanto a tale occorrenza del *De asse*⁶⁸, giova dar conto inoltre di quanto lo storico fiorentino aveva modo di appuntare a proposito dei tronfi celebrati da Pompeo, ricordati da Plinio ad apertura del libro XXXVII⁶⁹, subito prima degli eccessi neroniani⁷⁰: «De triumphis huius aestimatione consule Budaeum de asse»⁷¹.

12 Il rinvio al testo dell'umanista francese quale *auctoritas* in materia di certo illustra la considerazione che Adriani nutriva nei confronti di questi. Altrettanto vale anche nei riguardi di un altro grande letterato e filologo quale Poliziano, a cui viene reso un chiaro omaggio nel corpo di una lunga annotazione posta a margine del notissimo passo di Plinio (35, 85), ove Apelle consiglia ad Alessandro Magno di non discettare di arte per non far ridere i ragazzi della sua bottega: «Hoc quod de Alexandro Plinius scribit, Plutarchus ad Megabyzum retulit in eo volumine quo disputat quae sint adulatoris et amici discrimina 85 et in opuscolo de animi tranquillitate 418»⁷². Il brano, con la sola inserzione del rimando alle pagine dell'opera citata e l'aggiunta di un'ulteriore attestazione dello stesso autore⁷³, altro non è che la puntuale citazione del capitolo XLVIII della *Miscellaneorum Centuria Prima* di Agnolo Poliziano⁷⁴.

Proprio le annotazioni, dunque, ci rivelano il metodo di lavoro di Giovanni Battista Adriani, che consultò varie fonti per collazionare e verificare

nummos signari ex auri libris, paulatimque principes imminuere pondus; minutissime Nero ad LV. nummos etc.».

⁶⁸ Si veda G. BUDAEI [...] *De asse et partibus eius libri V*, Lugduni, apud Seb. Gryphium 1542, p. 233.

⁶⁹ PLIN. *nat.* 37, 16: «Cetera triumphis eius quam virilia! »; cfr. PLINII *Historiae*, p. 654.

⁷⁰ PLIN. *nat.* 37, 17-22; cfr. PLINII *Historiae*, p. 654. A proposito di «theatrum peculiare trans Tiberim in hortis» (PLIN. *nat.* 37, 19) Adriani non mancò di annotare: «Ordo est. Orcis at horreis. Murrini unius fragmenta tam multa fuere ut illa filiis consularis viri qui id vas possederat a Nerone adempta impleverint eius hortos, ubi sibi theatrum compararat quum publice canere cepisset; eius rei Tranquillus est author. Theatrum dico non parvum, sed tam amplum ut satisfuerit Neroni, quamquam in ea laude ambitiosissimo id ipsum impleri a populo se canente, quum dico maxime placere cuperet proprie amoribus addictus. Quod Popeiam Nero perdit amarit priusquam uxorem [sic!] duxerit Tranquillus et Cornelius sunt autores». Cfr. SUET. 21 e 35; TAC. *ann.* 13, 45 e 14, 1.

⁷¹ Cfr. BUDAEI *De asse*, pp. 299-300.

⁷² Cfr. PLINII *Historiae*, p. 621. Le sottolineature sono di mano di Adriani.

⁷³ Cfr. PLU. *Moralia* 58D-E; 472A-B.

⁷⁴ Cfr. A. POLITIANI *Opera* [...]. *Addito una indice memorabilium copiosissimo*, Basileae, apud Nicolaum Episcopium iuniorem 1553, p. 264; cfr. *Angeli Politiani miscellaneorum centuria prima*, ed. H. Katayama, «Relazioni della Facoltà di Lettere. Università di Tokio», 7, 1981, pp. 167-428: 266.

le notizie trovate nell'*Historia naturalis*, con un esemplare *usus* del bagaglio classico, tanto latino quanto greco, appreso oltre che dal padre, Marcello Virgilio (1464-1521), cancelliere della Repubblica e docente nello Studio fiorentino, dal contatto costante con Piero Vettori⁷⁵, erede dell'importante lezione poliziana⁷⁶.

Grazie a tali maestri e a tali insegnamenti la classicità era avvertita dallo storico fiorentino come base di un comune sentire e dell'esperienza artistica del presente, come scrive con toni elogiativi e cortigiani a chiusa della sua *Lettera*:

[...] questa e l'altre arti nobili delle quali noi abbiamo di sopra, più che non pensavamo di dover fare, ragionato, l'età presente e due o tre altre di sopra hanno talmente tornato in luce che io non credo ch'è ci bisogni desiderare l'antiche per prenderne diletto et ammirarle, però che sono stati tali i maestri di queste arti, e per lo più i toscani e specialmente i nostri fiorentini, che hanno mostro l'ingegno e l'industria loro essere di poco vinta da quegli antichi cotanto celebrati in arti cotanti⁷⁷.

Tale attitudine e sensibilità per l'antico traspare poi in un ulteriore documento autografo di Adriani, significativo per il suo ruolo all'interno della corte medicea e che porta, a mo' di titolo, una sottoscrizione di mano di Vasari «Inventioni per panni d'arazzi del Marcellino»⁷⁸:

[...] queste cose di pittura mi pare che allhora sieno graziose e piacevoli quando più s'accostano a' poeti che fantasie, perciòché la pittura e la poesia hanno molta similitudine infra di loro, e quello che sta bene nell'una e piace, quasi sempre nell'altra diletta, e così, in contrario, parmi anchora che la pittura nuova piaccia molto più, quando della storia dipinta si ha alcuno lume da sé. Percioché facilmente da quello che tu ne sai vi si riconosce dentro tutto il restante, cosa che assai aggrada a' riguardanti, ché ciascuno da per sé pare imparare senza aiuto d'altrui. E così, ove è ben figurata et atteggiata una cotale storia, [c. 150v] porge diletto all'occhio et a l'animo insieme, dove un'altra

⁷⁵ Cfr. S. LO RE, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana 2008, p. 346; CARRARA, *Giorgio Vasari*, nota 39.

⁷⁶ Si veda R. MOUREN, *Piero Vettori*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, I, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo. Consulenza paleografica di A. Ciaralli, Roma 2009, pp. 381-412.

⁷⁷ Si cita da VASARI, I, p. 227 (righe 10-17).

⁷⁸ Sul patronimico «Marcellino» usato per indicare la diretta discendenza di Giovanni Battista da Marcello Virgilio Adriani cfr. G. BARTOLI, *Lettere a Lorenzo Giacomini*, a cura di A. Siekiera, Firenze 1997, p. 291.

non così conosciuta può bene dilettere la vista per virtù dello artefice, ma l'animo non vi si sadisfarà drento giamai, non vi conoscendo o non vi riconoscendo cosa alcuna, il che dubito non advenisse a queste storie barbare, s'alcuna però ve ne fussi da piacere, e perciò io sarei d'animo che non fussi sicuro il discostarsi da quelle delle quali molti hanno alcuna notizia. Tra le quali nelle greche è la storia, ovvero la favola, di Teseo re di Athene, del quale molti poeti hanno honoratamente favoleggiato, e gli altri scrittori l'hanno estremamente⁷⁹ lodato, li cui fatti sono assai ben chiari, e chi ne ritraessi quelli che hanno più del poetico et insieme del grazioso, per mio avviso non farebbe male⁸⁰.

Il programma, rigettato dal principe Francesco, che preferì le «storie barbare» della vita dell'imperatore persiano Ciro⁸¹, venne concepito nel 1565⁸² ed era stato sollecitato ancora una volta da Vincenzo Borghini («Il Priore delli Innocenti, amicissimo et intrinseco mio»)⁸³, vero regista delle feste e delle celebrazioni approntate in occasione delle nozze con Giovanna d'Austria, il cui allestimento investì in pieno l'ampia bottega di Giorgio Vasari⁸⁴.

Ci troviamo così in presenza delle tre figure che già abbiamo incontrato,

⁷⁹ «Estremamente» quasi completamente illeggibile per colpa di una delle numerose lacune causate dall'inchiostro ferrogallico impiegato da Adriani.

⁸⁰ Il documento è conservato ad Arezzo, presso l'Archivio Vasariano, Casa Vasari, ms. 31, cc. 150r-153v: si cita da c. 150r-v, mentre la sottoscrizione vasariana si trova a c. 153v; cfr. *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, a cura di A. Del Vita, Roma 1938, pp. 301-306: 302; <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_Zibaldone.pdf> (13/7/2012). Sul documento cfr. *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti*, p. 171 (M. DALY DAVIS, scheda n. V.71); CH. HOPE, *Artists, patrons, and advisers in the Italian Renaissance*, in *Patronage in the Renaissance*, ed. by G.F. Lytle, S. Orgel, Princeton 1981, pp. 293-343: 334-337.

⁸¹ Della serie è sopravvissuta la sola scena con *Il banchetto di Ciro* (Galleria dell'Accademia, ma custodita nei Depositi Arazzi di Palazzo Pitti), su disegno e cartone di Giovanni Stradano (databili in base ai pagamenti fra il 15 maggio 1565 e il 4 aprile 1566), tessuta da Giovanni Sconditi fra il 1566 e l'11 aprile 1567, cfr. L. MEONI, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo, I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno 1998, pp. 208-209, scheda n. 45.

⁸² Cfr. J. KLIEMANN, *Vincenzo Borghini 1565: Ärger mit Friedrich Sustris und ein Programm für Stradanos Kyrosteppiche*, in *Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, hrsg. von K. Güthlein, F. Matsche, Worms 1993, pp. 107-123, in part. 118; ID., *Dall'invenzione al programma*, in *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, atti del convegno (Roma 2005), éd. par M. Hochmann et al., Rome 2008, pp. 17-26: 21.

⁸³ Si cita da c. 150r del ms. 31 dell'Archivio Vasariano di Arezzo, Casa Vasari; cfr. *Lo Zibaldone*, p. 301.

⁸⁴ Il programma con le *Storie di Ciro* venne redatto da Vincenzo Borghini ed è conservato nel codice che raccoglie i suoi progetti per gli apparati effimeri del 1565, il ms. II X 100 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, alla c. 109r-v: cfr. KLIEMANN, *Vincenzo Borghini*, pp. 121-122. Sul manoscritto cfr. *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, pp. 166-167 (E. CARRARA, scheda n. III.7), con il rinvio alla vasta bibliografia precedente.

non casualmente, ad apertura della *Lettera*, quando Adriani confessa le insistenze degli altri due⁸⁵, e riconosciamo dichiarato *in nuce* quell'interesse per le arti figurative che sarebbe divenuto esplicito proprio con l'apporto alle *Vite* redatte da «Messer Giorgio».

⁸⁵ Cfr. *supra*, nota 4.

Abstract

The essay here presented aims at shedding new light on the *Lettera a Messer Giorgio Vasari*, written by Giovanni Battista Adriani and published in Vasari's *Vite* in the Giunti edition (Florence 1568).

The *Lettera's* text is an erudite treatise on artists of ancient Greece and Rome and it is the result of the large literature mastered by Adriani, who knew works of Pausanias and Cicero as well as of Plutarch and Varro.

My paper analyzes in particular a copy of the edition of Pliny's *Naturalis historia* printed in Basel in 1545 and owned by Adriani: the book, now in the Biblioteca Nazionale Centrale in Florence, shows a great number of annotations written in Adriani's characteristic handwriting and testifies to his careful reading and interpretation of Latin text.

Referenze fotografiche

- © Isola Bella, Stresa, Archivio Borromeo: 1, 3, 4
- © E. Carrara (su concessione della Biblioteca Universitaria di Pisa): 2
- © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali/Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze: 5a, b, 6-12

Isola Bella

guardando alcune riviere conobbe & quelle quade quelle di cui il visconte era
 deesse riviere & spess riviere dipinte in nuove mode Anziano Et di Talamo
 gli occhi era stato in maniera che il difetto della faccia non appariva & cio che
 egli le dipinte del tutto pareva quale fosse ad lui in lui quel medesimo
 non parendo per difetto alcune nelle pitture fanna di lui molto celebrato
 con immagini di effere et mirabile. Ma per le sue volte & molte volte
 opere qual fosse la pingura de se fu egli bene. Augusto dopo confesso al
 tempio di Jove suo padre quella venuta Medusa in et di capo di mare
 era quella cosa che si chiama meridionale et da posta ogni fu mira
 stamente celebrato et illustrato alle parsi di loro di lui et loro quade in
 si bene che andisse per mare che fu grandissima gloria di come misse Egle
 medesimo comincio a quelli di loro molto tempo in se il male et la pace
 piu oltre il posto et si proprio da quel et andavano et egli andava a quella
 prima riviera et la stessa riviera & quella riviera mare aperto della riviera
 et si bene che alla parte della riviera conobbe perfumato aggiugnere capitate
 ra dipinte erano quelle di spesse nel tempio della riviera piano uno altro
 et la faccia et il resto della riviera. Et per ragione di se non era ancora ma
 ammirava dipinte molte altre figure et che riviera et al parso et non si appellava
 alla famiglia se il proprio che la propria la cosa in buona società
 quade volte et quale maniere vincesse Alexandro magno e Filippo suo padre
 et parso spiriti et quade altre et oppresse grandi dipintesse in Roma
 si vide di lui Colone spelta con la nimia et Alexandro Trionfante di
 Livorno di guerra et il nome degli al corso. Le quali due mesi Augusto
 considero al suo fato nelle parsi piu celebrato di quella et Claudio poi
 celebrando il male di Alexandro in fretta ripose quella di Augusto.

Ad

1. G.B. ADRIANI, Lettera a messer Giorgio Vasari. Isola Bella, Archivio Borromeo, ms. AD, LM, Adriani, G.B., c. 10v.

L E T T E R A D I M .

era stimato molto, e domandògli Apelle alcuna volta, quãto egli stimasse alcune
 sue figure, rispose nõ so che picciola cosa, onde egli dette nome di voler per se cõperar
 quelle, ch'egli hauea lauorato, e lauorebbe per riuèderle p' sue prezzo molto mag-
 giore. il che fece aprire gli occhi à Radiani, ne volle cederle loro, se nõ arroguano
 al prezzo cõ non poca utile di quel pittore. E cosa incredibile quello che è scritto di
 lui, cioè, che egli ritraeua sì bene, e si apũto le imagini altrui dal naturale, che vno
 di questi, che nel guardare in viso altrui fiso sogliono indouinare quello, che ad alcu-
 no s'è auuenuto nel passato tẽpo, o debba auuenire nel futuro, i quali si chiamano fi-
 siomati, guardãdo alcun ritratto fatto da Apelle conobbe per quello quanto quegli
 di cui era il ritratto, douesse viuere, o fusse viuuto. Dipinse cõ vn nououo modo An-
 tigonò Re, che l'vno de gl'occhi haueua meno, i maniera, che il difetto della faccia
 non apparisse, per cioche egli lo dipinse col viso tãto volto, quãto bastò a celare il
 gl'occhio ameto, nõ parendo però difetto alcũo nella figura. Etebbero grã nome alcune
 imagini da lui fatte di p'sone, che moriuano: ma fra le molte sue, e molto lodate ope-
 re qual fusse la piu perfetta nõ si sa così bene. Augusto Cesare cõsacrò al tẽpio di Giu-
 lio suo padre quella Venere nobilissima, che per vscir del mare, e da quell'atto stes-
 so fu chiamata Anadiomene. la quale da' poeti Greci fu mirabilmente celebrata, et
 illustrata. alla parte di cui, che s'era corrotta nõ si trouò chi ardisse por mano, il che
 fu grãdissima gloria di cot'al artefice. Egli medesimo cominciò a quelli di Coo vn'al-
 tra Venere, et ne fece il volto, e la parte somana del petto, e si p'sò da quel che se ne
 vedeva, che egli harebbe, e quella prima Dionca, e se stesso i questa auãzato. Mor-
 te così bella opera interroppe, ne si trouò poi chi alla parte disegnata presumesse ag-
 giugner colore. Dipinse ancora a quelli di Epheso, nel tẽpio della lor Diana vn' A-
 lessandro Magno cõ la faccia di Giove in mano, le dita della quale pareua che fussero
 di rilicno, e la faccia, che vscisse suor della tauola, e ne fu pagato di moneta d'oro,
 nõ a nouero, ma a misura. Dipinse molte altre figure di grã nome, e Clito familiar-
 di Alessãdro in atto di apprestarsi à battaglia, cõ il paggio suo, che gli porgeua la
 celara. nõ bisogna domãdare quãte volte, ne i quãte maniere, e ritraesse Alessãdro,
 o Filippo suo padre, che furono infinite, Et quãti altri Re, e personagei grãdi ei dipi-
 gnosse. i Roma si vide di lui Castore, e Polluce cõ la vittoria, Et Alessãdro trãspan-
 te cõ l'imagino della guerra, cõ le mani legate drieto al carro. le quali due tauole A-
 gusto cõsacrò al suo foro nelle parti piu honorate di quello. e Claudio poi cancellãdo
 ne il volto di Alessãdro vi fece riporre quello di Augusto. Dipinse vno Heroe igna-
 do, quasi in quest'opera volesse gareggiare cõ la natura. Dipinse ancora a prouina cõ
 certi altri pittori vn cavallo, doue temẽdo del giudicio de gli huomini, et insospet-
 to del sauro de' giudici inuerso i suoi auer far i che se che se ne stesse al giudicio de'
 caualli stessi, et essẽdo menati cauali d'attorno a ritratti di ciascuno rimasero
 a quel d'Apelle solamẽte, il qual giudicio fu stimato verissimo. Ritrasse Antigonò
 in corazza cõ il cavallo drieto, Et in altre maniere molte, Et di tutte le sue opert
 quelli che di così fatte opere s'intesero, giudicarono l'ottima essere vno Antigonò
 cavallo. Fu bella anco di lui vna Diana, secõdo che la dipinse in versi Homero, e p'

mi molti honore in quei primi secoli. Et prima quando
i cittadini in esso tempo il comune potere habbo molte
imagini di quelli dei et di adonare di loro con loro
sacrificij fanno et uso in se di loro. molte più si videro
et piacesse alle idole la profeta et potenza di questi re
et loro et largito de pompe di coloro et poi adonare
il primo et sicut hanno una ritratto di loro fu dicitur
di Siciamo et fuora gli ovanti in loro et ciò opera di
una sua figliuola. la quale molto memorata del giorno
il quale da lei si dicitur parire a dicitur alcuni di loro
et alcuni loro hanno nel muro dipinta l'ombra della
figura di chi era la prima. Dico alle quali et parte
più molto piacesse il fatto. Et figliuola dicitur, in se
l'immagine ritraendola al quale dal muro quella figura et
altri suoi lavori misse nelle forme. et dicitur quella figura
fu ^{consegnata} nel tempio de molti altri et et ella dicitur poi
in fine al tempo di Mammio Corfola venisse in se con
altri dicitur et in game dicitur fu primitivamente moneta quella
ora. Et una dicitur dicitur. Et una dicitur molto inanzi
a quella dicitur di sepe. Et in oltre et dicitur parte di Targu
in parte fuggendosi da Corinto hanno parato loro in Italia
con costoro conducendovi in sua compagnia Eucippo et Eutibi
quasi molti di fu dicitur loro. Et da costoro costoro
avere si parte per et l'ombra et in l'ombra parte molto et molto
tempo. Et primo et rimesso le immagini degli huomini et
gale dicitur et del cane ^{figura} parte più le immagini di esse et
rispondendo meglio si dice et dicitur loro. Et si parte Siciamo

4. G.B. ADRIANI, Lettera a messer Giorgio Vasari. Isola Bella, Archivio Borromeo, ms. AD, LM, Adriani, G.B., c. 23v.

atramento, Apelles, Echion, Melanthius, Nicomachus, clarissimi pictores, cum tabulae eorum singulae oppidorum uentrent opibus. Nunc & purpuris in parietes migratibus, & India conferente fluminu suorum limum, & draconum & elephantoru sanem, nulla nobilis pictura est. Omnia ergo meliora tunc fuere, cum minor copia. Ita est, quonia, ut supra diximus, rerum non animi pretijs excubatur. Et nostrae aetatis insaniam ex pictura non omita. Nero princeps iusserat colosseum se pingi cxxx pedum in linteo, incognitum ad hoc tempus. Ea pictura cum perfecta esset in Marianis hortis, accensa fulmine cum optima hortorum parte conflagrauit. Libertus eius cum daret Antij munus gladiatoru, publicas porticus inuestiuit pictura, ut constat, gladiatorum ministrorumq; omnium ueris imaginibus redditis. Hic multis iam seculis summus animus in pictura. Pingi autem, quo adoptatus fuerat, triginta paria in foro per triduum dedit, tabulamq; pictam in nemore Dianae posuit.

An uisus est generis hominis, am
pictorem gladiatorum exercitum
statuariae. Nicomachus est

De aetate picturae, operum & artificu indicatura, nobilitates cccv. Cap. viii

Nunc celebres in ea arte quam maxima breuitate percurrā, neq; enim instituti operis est talis executio. Itaq; quosdam uel in transcurso, & in aliorum mentione obiter nominasse satis erit, exceptis operum claritatibus, quae & ipsa conueniet attingi, siue extant, siue intercidere. Non constat sibi in hac parte Graecorum diligentia, tam multas post olympiadas celebrando pictores q; statuarios autores. Primumq; olympiade nonagesima, cum & Phidia ipsum initio pictorem fuisse tradatur, clypeumq; Athenis ab eo pictum. Praeterea in confesso sit, octogesimatertia fuisse Panaeum fratrem eius, qui clypeum intus pinxit in Aegide Mineruae quam fecerat Colotes Phidiae discipulus, & in faciendo Ioue Olympio adiutor. Quid quod in confesso perinde est, Bularchi pictoris tabulam, in qua erat Magnetum praelium, a Candaules rege Lydiae Heraclidaru nouissimo, qui & Myrsilus uocatus est, repensam auro. Tanta iam dignatio picturae erat. Id circa aetate Romuli acciderit necesse est: duo enim deicesima olympiade interfijt Candaules, aut (ut quidam tradunt) eodem anno quo Romulus, nisi fallor, manifesta iam tum claritate artis atq; abfolutione. Quod si recipi necesse est, simul apparet multo uetustiora antea fuisse, Hygiaenontem, Diniam, Charman, & qui primus in pictura marem foeminamq; discereuit, Eumarum Atheniensem figuras omnes imitari ausum, quiq; inuenta eius excoluerit, Cimonem Cloneum. Hic catagrapha inuenit, hoc est obliquas imagines, & uarie formare uultus, respicientes, suspicientes uel & despicientes. Articulis etiam membra distinxit. Venas protulit, praeterq; in ueste & rugas & sinus inuenit. Panaeus quidem frater Phidiae, etiam praelium Atheniensem aduersus Persas apud Marathonem factum pinxit. Adeo iam colorum usus percrebuerat, adeoq; ars perfecta erat, ut in eo praelio iconicos duces pinxisse tradatur, Atheniensem, Milciadem, Callimachum, Cynegyrum, Barbarorum Darium, Tissaphernem.

Tandem nepotem Phidiae h. o.
cylpeum appellauit pantheum
clypeum Mineruae. Phidiae pinxit
Mineruae egide. non uel signat
Nepos. Aegideq; descriptione dicitur pul
ladi arma

Primum picturae certamen, & qui primi penicillo pinxerunt Cap. ix

Quinimo certamen picturae etiam florente eo institutum est Corinthi ac Delphis: quod & ipsius Timagorae carmine uetusto apparet, chronicorum errore non dubio. Alij quoq; post hos clari fuere ante nonagesimam olympiadem, sicut Polygnotus Thabius, qui primus mulieres lucida ueste pinxit, capita earum mitris uersicoloribus operuit, plurimumq; picturae primus contulit. Siquidem instituit os adaperire, dentes ostendere, uultu ab antiquo rigore uariare. Huius est tabula in porticu Pompeij, quae ante curia eius fuerat: in qua dubitatur, ascendente cum clypeo pinxerit, an descendente. Hic Delphis aedem pinxit. Hic & Athenis porticum quae Paeclae uocatur, gratuito, cum partem eius Mycon mercede pingeret, unde maior huic autoritas. Siquidem Amphictyones, quod est publicum

idem Pantheon dicitur
Pantheon dicitur
Pantheon dicitur
Pantheon dicitur
Pantheon dicitur
Pantheon dicitur
Pantheon dicitur
Pantheon dicitur
Pantheon dicitur
Pantheon dicitur

Appl. Inale

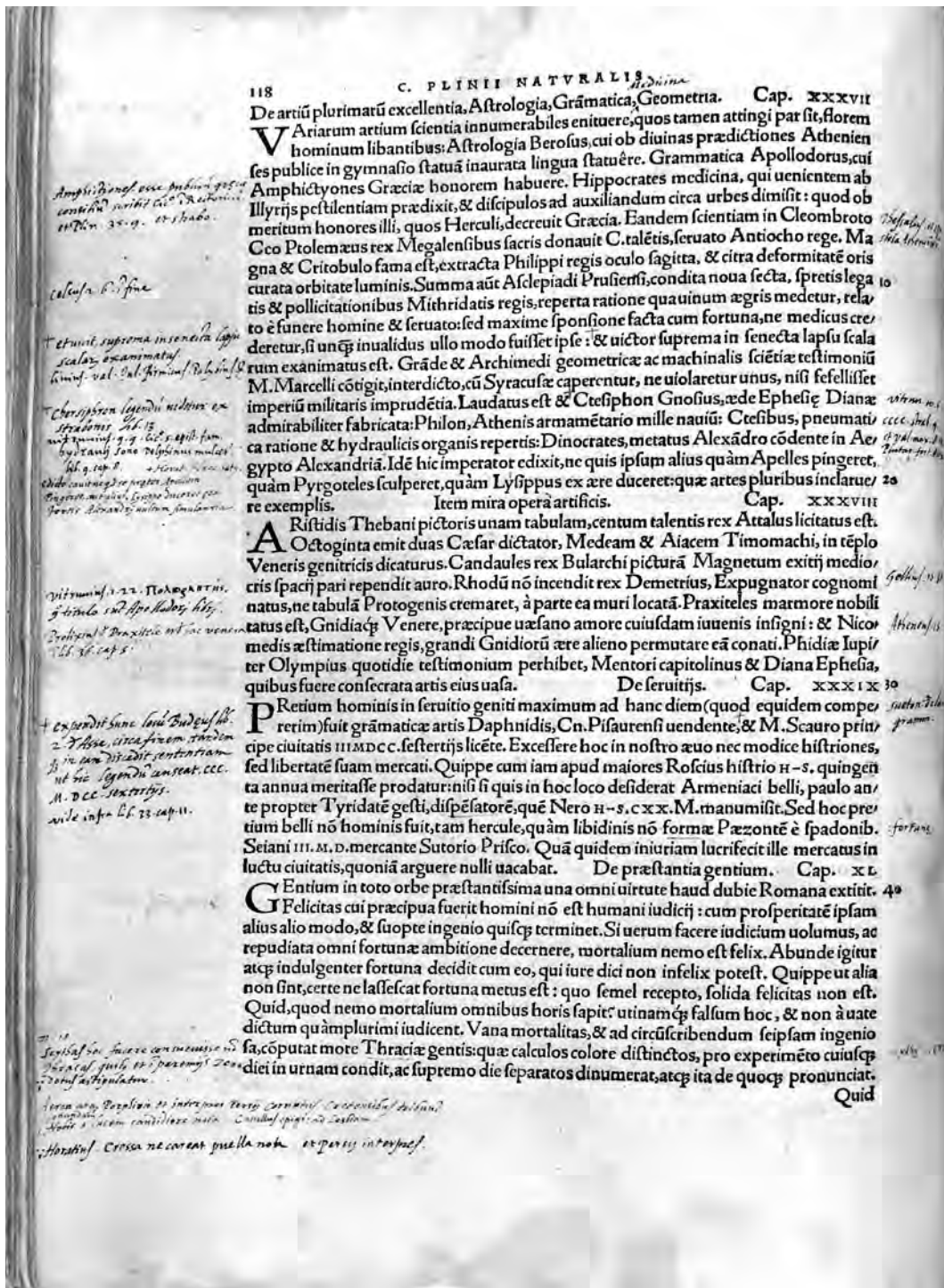
6. PLINII *Historiae*, p. 618. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano 1.4.106.

A M^e Benedetto Varchi risp^a

La ben faconda, e più verace storia:
In cui dal fatto il detto mai non torse,
Dara fama a noi chiara: e senza forse
Alla Patria comun grata memoria
Ma n' noi nie più lucente, e vera gloria
Risplenderà per lui, ch'è in terra corso
Dal'empireo cielo, e ne soccorse
Al maggior uopo: ond'huom tanto si gloria.
Tal nelle lodi sue spendere l'hore,
Tal son l'opre, i pensieri, e i santi modi:
Perch'ogni duro intendesi il core
Beato noi, che da diuin furore
Sciolti del mondo i lacci, e voti i chiudi;
Stretto vi siete in sì perfetto amore.

Giordano Adriani Mawell

7. G.B. ADRIANI, *La ben faconda, e più verace storia* (sonetto a Benedetto Varchi). Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari 63, c. 17r.



8. PLINII *Historiae*, p. 118. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano 1.4.106.

PROOEMIUM.

Naturæ lapidum, ac marmorum luxuria. Cap. I



LAPIDUM natura restat, hoc est, præcipua morū infania, etiam
ut gemæ cum succinis atq; crystalli cū murrhinis fiteant. Om-
nia namq; quæ usq; ad hoc uolumen tractauimus, hominum
causa genita uideri possunt. Montes natura sibi fecerat ad quas-
dam cōpages telluris uisceribus, den sandas, simul ad impetus flu-
minū domādos, fluctusq; frangēdos, ac minime quietas partes
coercēdas durissima sui materia. Cēditus hos, trahimusq; nul-
la alia q̄p̄ deliciarū causa, quos transcendisse quoq; mirum fuit. In
portento propē maiores habuere Alpeis ab Annibale exuperatas, & postea à Cimbris,
nunc ipsæ cædunt in mille genera marmorū: promōtorā aperiantur mari, & rerū natu-
ra agitur in planū. Euehimus ea quæ separandis gētibus pro terminis cōstituta erant, na-
uresq; marmorū causa sunt, ac per fluctus sæuisimā rerum naturę partē, huc illucq; por-
tantur iuga montiū maiore etiam nū uesania, q̄p̄ cum ad frigidus potus uas petitur in nu-
bila cœloq; proximæ rupes cauantur, ut bibatur glacie. Secum quifq; cogitet quæ pretia
horum audiat, quas uehi trahiq; moles uidet. Sed & q̄p̄ sine his multorū fuerit beator uir-
tas, ad quāq; multorū necesse sit necesse ista facere, imō uerius pati mortales, quos ad usus,
quas uē ad uoluptates alias, nisi ut inter maculas lapidū faceat, ceu uero non tenebris nos-
trum dimidiā parti uitæ cuiusq; gaudia hæc auferētibus. Ingens ista reputantē subit e-
tā antiquitatis rubor. Extāt cēloriæ leges, glandia in cœnis gliresq; & alia dictu minora
apponi uetantes. Marmora inuehi, & maria huius rei causa trāhiri, quæ uetaret lex nulla
lata est.

Quis primus in publicis operibus ostēderit. Cap. II

Dicat fortassis aliquis: non enim inuehebantur. Id quidē falso. Trecentas lxx. columnas
M. Scauri ædilitate ad scenā theatri tēporarij, & uix uno mēse futuri in usu, uiderūt
portari silentio legū. Sed publicis nimirū in dulgētes uoluptatibus. Idipsum cur? aut qua
magis uia irrepūt uitia quā publica? Enim uero non alio modo in priuatos usus illa ue-
nere, eborā, aurum, gemmę, aut quid omnino dijs relinquimus? Verum esto indullerint
publicis uoluptatibus, etiā tunc tacuerunt maximas earū atq; adeo duodequadragenūm
pedum, Lucullei marmoreis in atrio Scauri collocari: nec dām illud occulteq; factū est.
Satifdari sibi damni infecti egit redēptor doacarū, cum in palatium extraherētur. Non
ergo in tam malo exemplo moribus cauere utilius fuerat, q̄p̄ tacere tantas moles in priua-
tam domum trahi præter sicilia deorum fastigia?

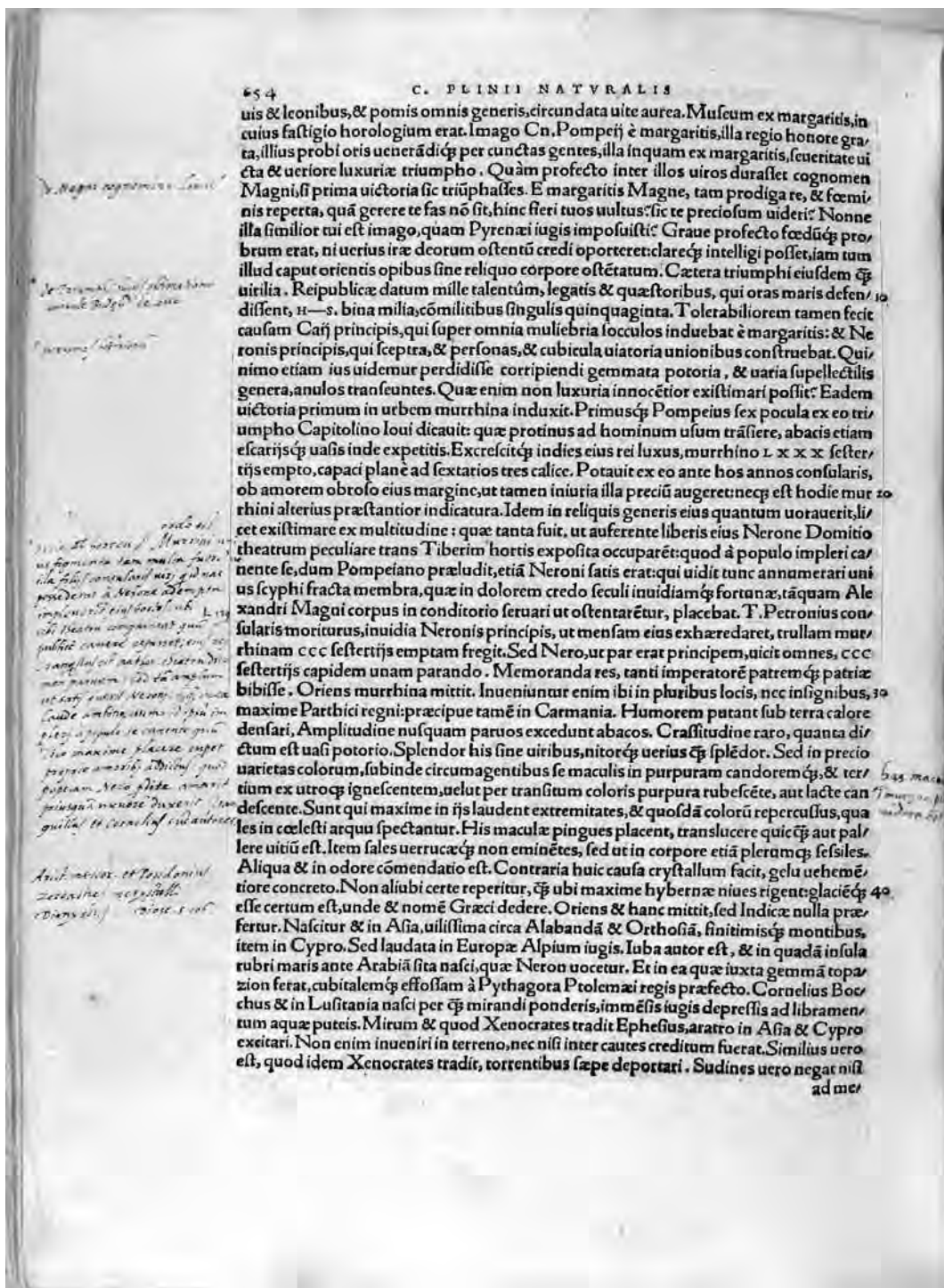
Quis primus peregrino marmore columnas habuerit Romæ. Cap. III

Nec potest uideri Scaurus rudi & huius mali improuidæ ciuitati obrepisse quodam
uitę rudimēto. Iam em L. Crassum oratorē illum, qui primus peregrini marmoris
columnas habuit in eodē palatio, Hymettias tamē nec plures sex aut lōgiore duodenūm
pedum, M. Brutus in iurgijs ob id Venerem palatinam appellauerat. Nimirū ista omi-
sere moribus uictis: frustra q; interdīcta quæ uetuerant cernentes, nullas potius q̄p̄ irritas
esse leges maluerunt. Qui nos sequentur meliores nos esse probabunt. Quis enim tanta
tam hodie columnarū atrium habet? Sed prius q̄p̄ de marmoribus dicamus, hominum
in ijs præferenda dicemus pretia. Ante igitur artūfices percensebimus.

Qui primū laudati in marmore scalpendo, & quibus tēporibus. Cap. IIII

Marmore scalpendo primi omnium inclaruerūt Dipœnus & Scyllis geniti in Cre-
ta insula, etiamnum Medis imperantibus, priusquē quā Cyrus in Persis regna-
re inciperet, hoc est, olympiade circiter L. II Sicyonem se contulere, quæ diu fuit offi-
cinarum

10. PLINII *Historiæ*, p. 633. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano 1.4.106.



uis & leonibus, & pomis omnis generis, circum data uite aurea. Muscum ex margaritis, in cuius fastigio horologium erat. Imago Cn. Pompeij è margaritis, illa regio honore grata, illius probi oris uenerandiq; per cunctas gentes, illa inquam ex margaritis, seueritate uicta & uerore luxurie triumpho. Quàm profecto inter illos uiros durasset cognomen Magni, si prima uictoria sic triuphasset. E margaritis Magne, tam prodigiosa, & foemina reperta, quã gerere te fas nõ sit, hinc fieri tuos uultus: sic te preciosum uideri. Nonne illa similior tui est imago, quã Pyrenæi iugis impoluit? Graue profecto foedusq; probum erat, ni uerius iræ deorum ostentũ credi oportere: clareq; intelligi posset, iam tum illud caput orientis opibus sine reliquo corpore ostentatum. Cætera triumphus eiusdem q̃ uirtutis. Reipublicæ datum mille talentũ, legatis & quæstoribus, qui oras maris defendissent, h—s. bina milia, cõmilitibus singulis quinquaginta. Tolerabiliorem tamen fecit causam Cæsaris principis, qui super omnia muliebria foculos induebat è margaritis: & Neronis principis, qui sceptrum, & personas, & cubacula uiatoria unionibus construebat. Quinimo etiam ius uidetur perdidisse: torripienti gemmata potoria, & uaria supellectilis genera, anulos transeuntes. Quæ enim non luxuria innocetior existimari possit? Eadem uictoria primum in urbem murrhina induxit. Primusq; Pompeius sex pocula ex eo triumpho Capitolino Ioui dicauit: quæ protinus ad hominum usum trãsire, abacis etiam escarijsq; uasis inde expetitis. Excreuitq; indies eius rei luxus, murrhino LXXX sesterijs empto, capaci planè ad sextarios tres calice. Potauit ex eo ante hos annos consularis, ob amorem obrolo eius margine, ut tamen iniuria illa precij augetur: nec est hodie murrhini alterius præstantior indicatura. Idem in reliquis generis eius quantum uouerit, licet existimare ex multitudine: quæ tanta fuit, ut auferente liberis eius Nerone Domitio theatrum peculiare trans Tiberim hortis exposita occuparet: quod à populo imperi carente sedum Pompeiano præludat, etiã Neroni satis erat: qui uidit tunc annumerari unus scyphi fracta membra, quæ in dolorem credo seculi inuidiamq; fortunæ, tãquam Alexandri Magni corpus in conditorio seruari ut ostentaretur, placebat. T. Petronius consularis mortuus, inuidia Neronis principis, ut mensam eius exhare daret, trullam murrhinam CCC sesterijs emptam fregit. Sed Nero, ut par erat principem, uicit omnes, CCC sesterijs capidem unam parando. Memoranda res, tanti imperatoris patremq; patriæ bibisse. Oriens murrhina mittit. Inueniuntur enim ibi in pluribus locis, nec insignibus, maxime Parthici regni: præcipue tamẽ in Carmania. Humorem putant sub terra calore densari. Amplitudine nusquam paruos excedunt abacos. Crassitudine raro, quanta dictum est uasi potorio. Splendor his sine uiribus, nitoreq; uerius q̃ splendor. Sed in precio uarietas colorum, subinde circumagentibus se maculis in purpuram candoremq; & tertium ex utroq; ignescentem, uelut per transitum coloris purpura rubescete, aut lacte candescete. Sunt qui maxime in ijs laudent extremitates, & quosdã colorũ repercussus, quales in cœlesti arquo spectantur. His maculæ pingues placent, translucere quicq; aut palere uitiũ est. Item sales uerucæq; non eminetes, sed ut in corpore etiã plerumq; sessiles. Aliqua & in odore cõmendatio est. Contraria huic causa crystallum facit, gelu uehementiore concreto. Non aliubi certe reperitur, q̃ ubi maxime hybernæ niues rigent glaciẽq; esse certum est, unde & nomẽ Græci dederunt. Oriens & hanc mittit, sed Indicæ nulla præfertur. Nascitur & in Asia, uilissima circa Alabandã & Orthosia, finitimisq; montibus, item in Cypro. Sed laudata in Europæ Alpium iugis. Iuba autor est, & in quadã insula rubri maris ante Arabiã sita nasci, quæ Neron uocetur. Et in ea quæ iuxta gemmã topazion ferat, cubitalemq; effossam à Pythagora Ptolemæi regis præfecto. Cornelius Boechus & in Lusitania nasci per q̃ mirandi ponderis, immensis iugis depressis ad libramentum aquæ puteis. Mirum & quod Xenocrates tradit Ephesius, aratro in Asia & Cypro excitari. Non enim inueniri in terreno, nec nisi inter cautes creditum fuerat. Similius uero est, quod idem Xenocrates tradit, torrentibus sæpe deportari. Sudines uero negat nisi ad mer

11. PLINI *Historiae*, p. 654. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano 1.4.106.

Aberat ipse, sed tabulam magnae amplitudinis in machina aptata picturam, anas una cum stodiebat. Haec Protogenem foris esse respondit, interrogavitque a quo quaesitum diceret: Ab hoc, inquit Apelles: arreptoque penicillo lineam ex colore duxit summe tenuitatis per templatum subtilitatem, dixisse Apellem tenuisse: non enim cadere in alium tam absolutum opus. Ipsum tunc alio colore tenuiorem lineam in ipsa illa duxisse, praecipitque abeuntem, si redisset ille, ostenderet, adijceretque hunc esse quem quaereret, atque ita euenit. Reuerteretur enim Apelles, sed uinci erubescens, tertio colore lineas secuit, nullum relinquens amplius subtilitati locum. At Protogenes uictum se confessus in portum deuolauit, hospitem quaerens. Placuitque sic eam tabulam posteris tradi, omnium quidem, sed artificum praecipuo miraculo. Consumptam eam constat priore incendio domus Caesaris in palatio, uide ante a nobis spectatam, spatiosiore amplitudine nihil aliud continentem quam lineas uisum effugientes, inter egregia multorum opera inanis similem, & eo ipso allicientem, omnique opere nobiliterem. Apelli fuit alioquin perpetua consuetudo, nunquam tam occupatam diem agendi, ut non lineam ducendo exerceret artem, quod ab eo in proverbia uenit. Idem perfecta opera proponbat in pergula transcurrentibus, atque post ipsam tabulam latens, uicia quae notarentur auscultabat, uulgum diligentiorum iudicem quam se praeferebat. Feruntque a furore reprehensum, quod in crepidis una intus pauciores fecisset anas, eodem postero die superbo emendatione pristinae admonitionis cauillate circa eas, indignatum prospexisse denunciantem ne supra crepidam furor iudicaret: quod & ipsum in proverbium uenit. Fuit enim & comitas illi, propter quam gratior Alexandro Magno erat, frequenter in officina uentitanti: nam ut diximus, ab alio pingi se uenit edicto. Sed & in officina imperite multa differenti silentium comiter suadebat, ridere eum dicens a pueris qui colores tereret. Tantum erat autoritati iuris in regem, alioquin iracundum: quamquam Alexander ei honore clarissimo praebuit exemplo. Namque cum dilectam sibi ex pallacis suis praecipue nomine Campaspen nudam pingi ob admirationem formae ab Apelle iussisset, eumque tum pari captum amore sensisset, dono dedit eam. Magni animo, maior imperio sui, nec minor hoc facto quam uictoria aliqua. Quippe se uicte, nec thorum tantum suum, sed etiam affectum donauit artifice: ne dilectae quidem respectu motus, ut quae modo regis fuisset, modo pictoris esset. Sunt qui Venerem Anadyomenem illo pictam exemplari putant. Apelles & in aemulis benignus, Protogeni dignationem primus Rhodi constituit. Sordebat ille suis, ut plerumque domestica: percontantemque quanti licitaret opera effecta, paruulum nescio quid dixerat: at ille quinquagenis talentis poposcit, famamque disperdit se emere, ut pro suis uenderet. Ea res concitauit Rhodios ad intelligendum artificem, nec nisi augmentibus, pretium cessit. Imagines adeo similitudinis in discretis pinxit, ut incredibile dictu Apion grammaticus scriptum reliquerit, quendam ex facie hominum addiuinantem (quos meto poscopos uocant) ex ipsis dixisse aut futuram mortis annos aut praeteritae. Non fuerat ei gratia in comitatu Alexandri cum Ptolemaeo, quo regnante Alexandria uictepestatibus expulsum, subornato fraude aemulorum plano regio inuitatus, ad regis caenam uenit. Indignantemque Ptolemaeo, & uocatores suos ostendenti, ut diceret a quo eorum inuitatus esset, arrepto carbone extincto est foculo, imaginem in pariete deliniauit, agnoscente uultu plani regis ex inchoato protinus. Pinxit & Antigonum regis imaginem altero lumine orbam, primus excogitata ratione uicia condendit: obliquam namque fecit, ut quod corpori deerat, picturae potius deesse uideretur: tantumque eam partem est facie ostendit, quam totam poterat ostendere. Sunt inter opera eius & expirantium imagines. Quae autem nobilissima sint, non est facile dictu. Venerem exuente est mari diuus Augustus dicauit in delubro patris Caesaris, quae Anadyomenem uocatur, uersibus Graecis tali opere, dum laudat, uicte, sed illustrato: Cuius inferior partem corruptam qui reficeret non potuit reperiri. Verum ipsa iniuria cessit in gloriam artificis. Conuenit haec tabula cariciamque pro ea Nero principatu substituit suo

*Praxiteles, sine similitudine est quod
in uisione regis in se habet
uicte, & antiphona est uicte
in uicte uicte, ut in ipso
artifice
Praxiteles, sine similitudine est quod
in uisione regis in se habet
uicte, & antiphona est uicte
in uicte uicte, ut in ipso
artifice
Praxiteles, sine similitudine est quod
in uisione regis in se habet
uicte, & antiphona est uicte
in uicte uicte, ut in ipso
artifice*

12. PLINI *Historiae*, p. 621. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano 1.4.106.

L'INTERESSE PER LE LASTRE TOMBALI MEDIEVALI A ROMA TRA RICERCHE EPIGRAFICHE E DOCUMENTAZIONE FIGURATIVA (SECOLI XVI-XIX)

FABRIZIO FEDERICI

In pochi manufatti si evidenzia un'interazione tanto stretta tra parola e immagine, tra scrittura e figurazione come nelle lastre tombali terragne su cui è incisa o scolpita la figura del defunto, tipologia di memoria sepolcrale che si afferma negli ultimi secoli del Medioevo e a Roma, in particolare, dalla fine del XIII secolo, per poi rimanere in uso sino a tutto il Cinquecento¹. La compresenza di iscrizione e raffigurazione fa sì che tali lastre siano in grado di suscitare un'attenzione articolata, in cui convergono interessi di tipo storico-genealogico (per le informazioni fornite dagli epitaffi e dagli stemmi), epigrafico (per la forma dei caratteri e lo stile dei testi incisi), antiquario (in particolare per la foggia delle vesti dei defunti)².

La ricchezza delle informazioni fornite dalle lastre figurate ha pertanto portato allo sviluppo di un filone di studi che ha attraversato l'erudizione

¹ Sulle lastre terragne cfr. K. BAUCH, *Das mittelalterliche Grabbild: figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin 1976; H. KOERNER, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997. Per la situazione romana cfr. *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, I. *Die Grabplatten und -tafeln*, hrsg. von J. Garms, R. Juffinger, B. Ward-Perkins, Rom 1981; C. LA BELLA, *Lastre tombali quattrocentesche: appunti sulla fortuna romana della tomba Crivelli di Donatello*, «Studi Romani», 53, 2005, pp. 497-518. Mentre in altre aree d'Italia (come nel Meridione) e d'Europa l'uso delle lastre figurate si prolungò per tutto il XVII secolo, a Roma esso fu abbandonato alla fine del Cinquecento; tra gli esempi romani più tardi è la lastra di Giovanni Battista Rossi († 1578) in San Martino ai Monti, per cui cfr. V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai nostri giorni*, 14 voll., Roma 1869-1884, IV, 1874, p. 13, n. 22 e F. FEDERICI, *Edizione del trattato Delle memorie sepolcrali di Francesco Gualdi*, tesi di Ph.D., Scuola Normale Superiore, a.a. 2006-2007, relatore S. Settis, cap. LVIII.

² Naturalmente a questi aspetti va aggiunto un interesse di matrice più propriamente storico-artistica, per lo stile dei manufatti, la qualità esecutiva che vi si riscontra, etc.; e tuttavia, se pure fu presente anche in passato, esso ebbe un peso nettamente inferiore rispetto agli altri approcci ricordati, sia perché meno sviluppata e diffusa era la considerazione dei 'primitivi' da un punto di vista estetico, sia perché obiettivamente, nel caso di Roma, la produzione delle lastre tombali figurate fu spesso caratterizzata da una qualità piuttosto bassa, sia pure con alcune, clamorose eccezioni (si pensi soltanto alla lastra Crivelli di Donatello).

di Età moderna e di cui Roma è stata uno dei centri principali, per il concorso di diversi fattori³. Da un lato, notevole rilievo ebbe sicuramente la tradizione di studi antiquari, che per ovvie ragioni vi si era sviluppata con particolare vigore e aveva visto generazioni di studiosi ed artisti impegnati a trascrivere iscrizioni classiche e a copiare monumenti sepolcrali antichi; nel corso del tempo l'attenzione si ampliò alle testimonianze dell'età paleocristiana e poi, in pratica soltanto a partire dal Seicento, a quelle di epoca medievale⁴. Dall'altro, nella Roma che vedeva di continuo rinnovarsi gli interni dei suoi edifici sacri e che soprattutto aveva assistito a quel vero e proprio 'trauma' che fu la distruzione della Basilica costantiniana di San Pietro, particolarmente viva fu la sensibilità verso la conservazione delle antiche memorie cristiane, che condusse alla fioritura di una vivace cultura documentaria, tesa a trasmettere ai posteri l'aspetto di opere che rischiavano di andare perdute⁵.

Nelle pagine seguenti si ripercorreranno le principali tappe di questo fi-

³ Per un confronto tra il caso romano e analoghe testimonianze, italiane ed europee, di attenzione per le lastre terragne cfr. *l'Introduzione* a F. FEDERICI, J. GARMS, *Tombs of Illustrious Italians at Rome. L'album di disegni RCIN 970334 della Royal Library di Windsor*, «Bollettino d'Arte», s. 7, 2010 (volume speciale), Firenze 2010.

⁴ Il rimando d'obbligo, in merito all'attenzione per le testimonianze figurative paleocristiane, è naturalmente a A. BOSIO, *Roma sotterranea*, Roma 1632 [ma 1635]. Sul fronte del disegno dall'antico nella Roma seicentesca va ricordato soprattutto il monumentale *Museo Cartaceo* di Cassiano dal Pozzo, per il quale cfr. I. HERKLOTZ, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999 e la scrupolosa impresa dell'edizione del *catalogue raisonné* della raccolta, di cui sono già usciti numerosi volumi (London 1996 e sgg.). Nella silloge puteana non mancano peraltro segnali di un'attenzione all'età paleocristiana e al Medioevo, concentrata però più sui mosaici che sull'arte funeraria (si veda J. OSBORNE, A. CLARIDGE, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Early christian and medieval antiquities*, 2 voll., London 1996-1998); nessuna riproduzione di lastre terragne si annovera tra i disegni superstiti del *Museo*.

⁵ La tradizione di riproduzioni grafiche di testimonianze figurative fu a Roma a tal punto fiorente, che si è potuto parlare dell'«abitudine alla documentazione» come di una «specificità romana» (M. ANDALORO, S. ROMANO, *L'immagine nell'abside*, in EAED., *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano 2000, pp. 93-132: 93). Per le importanti copie di affreschi e mosaici medievali commissionate dal cardinale Francesco Barberini cfr. S. WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien-München 1964; J. ZAHLTEN, *Barocke Freskenkopien aus SS. Quattro Coronati in Rom: der Zyklus der Silvesterkapelle und eine verlorene Kreuzigungsdarstellung*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 29, 1994, pp. 19-43; da ultimo, S. AMADIO, *I 'disegni Barberini' dalla pittura paleocristiana: l'équipe Lagi, Montagna, Eclissi*, in *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, atti delle giornate di studio (Roma 2007), a cura di C. Mazzarelli, San Casciano Val di Pesa 2010, pp. 271-289 (volume cui più in generale si rimanda per l'approfondimento di vari temi connessi alla riproduzione artistica tra età moderna e contemporanea).

lone di studi, che testimonia di un'ininterrotta e per certi versi sorprendente attenzione nei confronti di una tipologia di manufatti umile – in senso proprio e figurato – e come poche altre maltrattata (le lastre sono sempre state calpestate, rimosse, rivoltate, segate e riusate). Si vedrà come di volta in volta sia prevalso l'interesse per le figure o quello per le iscrizioni (secondo una dicotomia che ebbe talora riflessi sulla storia conservativa dei marmi sepolcrali)⁶, e come si sia progressivamente affermato un interesse per le lastre nella loro interezza, con la conseguente riproduzione, nei rilievi grafici, dei differenti elementi presenti su di esse. L'ambiente erudito romano emerge da questa panoramica meno concentrato sulle sole antichità classiche di quanto generalmente si pensi, ed aperto all'indagine delle memorie medievali: anzi, gli eruditi si dividevano spesso tra lo studio delle une e delle altre. Ulteriore elemento che emerge con chiarezza è la difficoltà incontrata dagli studiosi nel dare alle stampe le riproduzioni da loro raccolte, rimaste nella gran parte dei casi inedite: quella che segue è quindi anche una storia di rinunce, dovute ai limiti del mercato editoriale romano⁷.

La presenza di iscrizioni post-classiche nelle sillogi pubblicate nel corso del Cinquecento è, come è noto, molto scarsa, e bisogna arrivare al 1592, quando vengono pubblicati i *Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt, libri quatuor* di Lorenz Schrader, per imbattersi in una raccolta dedicata ad epigrafi medievali e moderne, tra le quali si annoverano molte presenze romane⁸. Anche sul fronte della documentazione figurativa, sono soprattutto are, urne e monumenti antichi ad essere riprodotti e tradotti a stampa; una sontuosa eccezione, che rimarrà a lungo tale, è costituita dai *Monumenta sepulcrorum* pubblicati a Breslavia nel 1574 e com-

⁶ Benché solitamente, nel caso della rimozione di lastre tombali, la loro distruzione fosse completa, non mancano casi in cui la sola iscrizione venne conservata (ad esempio, Costantino Gigli, per cui cfr. *infra*, ricorda che della lastra figurata di Agostino da Leonessa († 1435) in Sant'Agostino, «tagliata e guasta», fu «lassata solo la sopradetta iscrizione l'anno 1644»; cfr. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 8253, p. I, c. 13^{ra}) o in cui, al contrario, si salvò dalla distruzione il solo volto del defunto, testimonianza della sua *vera effigies* (è il caso della lastra tombale di Lorenzo Valla nel chiostro di San Giovanni in Laterano, per cui cfr. *infra*).

⁷ Sui limiti del mercato editoriale erudito nella Roma della prima metà del Seicento cfr. HERKLOTZ, *Cassiano dal Pozzo*, pp. 48-52.

⁸ Cfr. L. SCHRADER, *Monumentorum Italiae [...] libri quatuor*, Helmaestadii 1592. Su questa ed altre raccolte d'iscrizioni cfr. J. SPARROW, *Visible words: a study of inscriptions in and as book and works of art*, Cambridge 1969 e K.S. GUTHKE, *Talking stones: anthologies of epitaphs from Humanism to popular culture*, «Harvard Library Bulletin», n.s. 10, 4, 1999, pp. 19-69.

1, 2 preudenti 125 tavole calcografiche raffiguranti lastre terragne, monumenti ed iscrizioni, realizzate dall'incisore Tobias Fendt⁹. Vengono riprodotte soprattutto tombe di personaggi «ingenio et doctrina excellentes», ossia poeti, umanisti, giuristi; molte le sepolture romane, tra cui ad esempio la lastra di Lorenzo Valla, della quale non ci è pervenuto che un frammento con il volto del grande letterato, affisso nel chiostro di San Giovanni in Laterano.

Se nelle opere a stampa pubblicate tra gli ultimi decenni del Cinquecento e i primi anni del secolo successivo non si annoverano, pertanto, molte testimonianze di un interesse per le lastre tombali figurate, più ricco è il panorama se prendiamo in esame opere manoscritte, rimaste tali perché non si riuscì a pubblicarle o perché sin dall'inizio non destinate alla pubblicazione. Se ne deduce che in questi anni, e particolarmente a Roma, si verificò un progressivo aumento dell'attenzione nei confronti delle sepolture medievali: a studiarle e riprodurle furono soprattutto storici, genealogisti, esponenti dell'erudizione ecclesiastica, impegnati a ricostruire le storie di nobili famiglie o a ricercare le *verae effigies* di papi e cardinali¹⁰.

3, 4 Nell'ambito di tali studi, le lastre venivano riprodotte con estrema libertà, come dimostrano i disegni di alcuni tra i protagonisti della scena erudita romana tra XVI e XVII secolo. L'abate Costantino Gaetani, autore di opere agiografiche ed editore di testi antichi, riprodusse diverse sepolture dei suoi (supposti) antenati, allora conservate nella chiesa di San Nicola a Pisa: da ciascuna lastra estrapolò la sola effigie del defunto, raffigurato come una persona viva e stante, coi piedi poggianti su un piano d'invenzione; nei disegni, inoltre, non vengono riportate le iscrizioni che dovevano correre intorno alle pietre tombali¹¹.

All'incirca negli stessi anni Giacomo Grimaldi compilava i suoi *Instrumenta autentica*, fondamentale repertorio di immagini dell'antica San Pietro, allora in corso di demolizione¹². Le lastre rappresentate sono poche, rispetto

⁹ Cfr. T. FENDT, *Monumenta sepulcrorum cum epigraphis [...]*, s.l. [ma Breslavia] 1574, ed. cons. a cura di M. Sweerts Boxhorn, *Monumenta illustrium virorum et elogia*, Amstelodami 1638.

¹⁰ Cfr. a questo proposito I. HERKLOTZ, *Historia sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom*, in *Baronio e l'arte*, atti del convegno internazionale di studi (Sora 1984), a cura di R. De Maio, Sora 1985, pp. 21-74.

¹¹ I disegni, realizzati intorno al 1595, si conservano a Roma, Biblioteca Alessandrina, ms. 104, cc. 40r-54r. Sul religioso cfr. M. CERESA, *Gaetani, Costantino*, in *DBI*, 51, Roma 1998, pp. 189-191.

¹² Cfr. G. GRIMALDI, *Descrizione della Basilica antica di San Pietro in Vaticano, Codice Barberino*

ai tanti monumenti parietali, e tuttavia i disegni che le ritraggono sono di grande interesse: due di essi raffigurano lastre non collocate in San Pietro, ma appartenenti a due canonici della Basilica Vaticana, riprodotte per illustrare l'aspetto dell'abito dei canonici petrini nei secoli precedenti, manifestando così una precoce curiosità di matrice antiquaria¹³. Pur tenendo presente che si tratta di rapidi schizzi, non si può non restare sorpresi dalla loro scarsa aderenza alla realtà, che emerge dal confronto con la lastra, in un caso, e con un'altra fonte iconografica, nell'altro. Uno schizzo riproduce la lastra di Pietro Cinzi († 1360) in Santa Cecilia: l'iscrizione che corre intorno al marmo sepolcrale è spostata ai piedi del defunto, e resa in capitale, anziché in maiuscola gotica; le abbreviazioni, come d'altronde avveniva spesso nelle trascrizioni dell'epoca, non vengono rispettate. L'aspetto della perduta lastra di Cristoforo Ruggeri († 1461), riprodotta dal Grimaldi e già in Santa Lucia de' Ginnasi, ci è trasmesso anche da una xilografia commissionata dal cavalier Gualdi, di cui si dirà a breve: dalla stampa bene emergono le caratteristiche formali del manufatto, che si poneva sulla scia del modello proposto da Donatello con la lastra Crivelli del 1432¹⁴. Si metta a confronto la xilografia con l'approssimativo disegno di Grimaldi: si stenta a credere che sia raffigurata la stessa lastra. 5
6, 7
5, 7

La vera svolta nell'interesse per le lastre tombali medievali e nella loro riproduzione si ha nella prima metà del Seicento, con il collezionista di origini riminesi Francesco Gualdi (1574 ca-1657), che nella sua casa nei pressi dei Mercati di Traiano diede vita ad uno dei musei più celebrati della Roma barberiniana, nel quale raccolse con pari curiosità reperti di epoca classica, paleocristiana e medievale¹⁵. Quest'ampiezza di orizzonti non è l'unico trat-

Latino 2733, a cura di R. Niggli, Città del Vaticano 1972.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 345.

¹⁴ Sulla lastra, che ancora si conserva in Santa Maria in Aracoeli (non più tuttavia nel pavimento della navata sinistra, bensì affissa ad un pilastro della controfacciata), cfr. *Die mittelalterlichen Grabmäler*, pp. 152-153 e LA BELLA, *Lastre tombali*.

¹⁵ Su Francesco Gualdi cfr. C. FRANZONI, A. TEMPESTA, *Il museo di Francesco Gualdi nella Roma del Seicento tra raccolta privata ed esibizione pubblica*, «Bollettino d'arte», s. 6, 77-73, 1992, pp. 1-42; C. FRANZONI, *Ancora sul museo di Francesco Gualdi (1576-1657)*, «Annali dell'Istituto storico italo-germanico di Trento», 17, 1991, pp. 561-572; M.E. MASSIMI, *Gualdo, Francesco*, in *DBI*, 60, Roma 2003, pp. 154-156; FEDERICI, *Edizione*; ID., *Alla ricerca dell'esattezza: Peiresc, Francesco Gualdi e l'antico*, in *Rome-Paris 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, atti del convegno (Roma 2008), sous la direction de M. Bayard, Paris 2010, pp. 229-273.

to di grande originalità che contraddistingue la figura del cavalier Gualdi: egli si impegnò in una complessa strategia di promozione e pubblicazione della propria raccolta, attraverso la stampa di fogli volanti relativi a singoli pezzi della collezione e facendo sì che il museo fosse menzionato nelle più prestigiose imprese editoriali dell'epoca¹⁶; promosse una serie di reimpieghi di pezzi antichi e paleocristiani di sua proprietà sulle facciate di palazzi romani e nei portici delle chiese cittadine¹⁷; dimostrò una sensibilità particolarmente spiccata per la tutela delle memorie del passato, che lo portò ad impegnarsi in interventi a difesa del patrimonio storico e artistico capitolino, di epoca classica (è il caso del mausoleo di Cecilia Metella) così come dei secoli successivi¹⁸. Tra i manufatti per la cui salvaguardia il nobiluomo si adoperò rientrano le lastre tombali: è agevole riconoscere le pressioni di Gualdi alle origini di un editto del 1640, che intimava «a tutti i superiori delle chiese, tanto secolari, quanto regolari» di non far rimuovere dagli spazi ecclesiali le «memorie, iscrizioni, e lapidi», prescrivendo severe punizioni per i trasgressori¹⁹. L'editto rappresenta dunque un raro e virtuoso punto di incrocio tra erudizione ed azione legislativa, per quanto l'efficacia di quest'ultima sia stata probabilmente limitata.

La principale testimonianza dell'interesse di Gualdi per le lastre terragne è costituita dal trattato *Delle memorie sepolcrali*, redatto tra il 1640 e il 1644 con l'ausilio di diversi collaboratori²⁰. L'opera, dedicata agli epitaffi delle chiese di Roma, ordinati per famiglie di appartenenza, doveva essere illustrata da cento xilografie raffiguranti in massima parte lastre figurate, soprattutto dei secoli XIV e XV. Esse sono riprodotte come tali, nella loro completezza, con tutti i tratti caratterizzanti, compresi le rotture e gli altri

¹⁶ Cfr. FRANZONI, TEMPESTA, *Il museo di Francesco Gualdi*, pp. 3-11; FEDERICI, *Edizione*, pp. XLIII-LVIII.

¹⁷ Cfr. FRANZONI, TEMPESTA, *Il museo di Francesco Gualdi*; FEDERICI, *Edizione*, pp. LVIII-LXXI.

¹⁸ Cfr. *ivi*, pp. LXXI-LXXIX. Nel 1640 Gian Lorenzo Bernini ebbe il permesso di valersi di blocchi di travertino cavati dal rivestimento del mausoleo di Cecilia Metella per la nuova mostra della Fontana di Trevi; Gualdi riuscì ad ottenere dal cardinale Francesco Barberini il blocco dei lavori di demolizione del monumentale sepolcro tardorepubblicano.

¹⁹ Sull'editto, emanato il 2 ottobre 1640 dal cardinale Antonio Barberini, cfr. FEDERICI, *Edizione*, pp. XC-XCI.

²⁰ Sul trattato cfr. F. FEDERICI, *Il trattato Delle memorie sepolcrali del cavalier Francesco Gualdi: un collezionista del Seicento e le testimonianze figurative medievali*, «Prospettiva», 110-111, 2003, pp. 149-159; *Id.*, *Francesco Gualdi e gli arredi scultorei nelle chiese romane*, in *Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell'Umbria medievale*, catalogo della mostra (Perugia-Orvieto 2005-2006), a cura di V. Garibaldi, B. Toscano, Cinisello Balsamo 2005, pp. 91-95; *Id.*, *Edizione*.

segni lasciati dal tempo: le stampe gualdine sono quindi riproduzioni molto rispettose dell'aspetto degli originali, soprattutto se rapportate agli *standard* seicenteschi in materia di traduzione di opere 'primitive'. Non mancano certo aspetti problematici: al fine di mostrare con maggiore chiarezza i diversi elementi che si addensano nello spazio rettangolare della lastra, e probabilmente anche a causa dell'adozione della tecnica xilografica, con il suo tratto 'spesso', le «lapidi sepolcrali» vengono allargate rispetto alle dimensioni reali e le figure dei defunti risultano conseguentemente più 'corpulente'; nella riproduzione delle iscrizioni si riscontrano numerosi errori, per quanto sia evidente un notevole sforzo mimetico nella resa delle diverse tipologie di scrittura.

Nella scelta delle lastre da riprodurre, il criterio adottato fu legato soprattutto alla rilevanza, da un punto di vista antiquario, delle immagini scolpite o incise su di esse: il proposito di fornire un'ampia panoramica delle vesti utilizzate nel tardo Medioevo portò ad includere nella selezione le lastre di ecclesiastici, nobili, magistrati – è il caso di quella di Pietro de Lante († 1403), senatore di Roma, all'Aracoeli, nella quale il defunto indossa la sfarzosa veste senatoria –, borghesi – talvolta in abiti particolari, come Giovanni da Montopoli († 1320 ca), effigiato come pellegrino –, donne. Si assiste pertanto ad un sensibile ampliamento dei soggetti presi in considerazione, che non appartengono più soltanto alla ristretta cerchia dei *viri illustres*.

8, 9

10, 11

Le stampe gualdine rappresentano naturalmente una fonte preziosa per la conoscenza di manufatti che sono andati perduti in epoca successiva: al già ricordato esempio della splendida lastra di Cristoforo Ruggeri si possono affiancare le lastre del canonico Pietro Tedallini († 1370 ca), già in Santa Maria Maggiore, e di Antonio Marroni all'Aracoeli, del 1430-1450 ca, riprodotte in due stampe che ben esemplificano l'adeguatezza del segno xilografico nella resa delle lastre con la figura del defunto incisa. Circa la metà delle «lapidi sepolcrali» fatte tradurre a stampa da Gualdi sono perdute: il nobiluomo era ben consapevole dei rischi cui questi marmi erano esposti, e in più punti dell'opera si lamenta della loro distruzione, imputabile in particolare alla «conventione solita farsi da' deputati poco intendenti, e meno caritativi» in occasione dei restauri delle chiese

12, 13

in conceder a conto di pagamento al capo maestro muratore le rovine degli ammassati marmi, co' quali ci hanno comprese anchora centinaia

delle nostre antiche lapidi sepolcrali, e con simili altri modi, e patti giornalmente vien deteriorata la veneranda antichità ecclesiastica²¹.

Nel testo di cui le xilografie dovevano costituire il corredo iconografico, rimasto manoscritto e conservato alla Biblioteca Vaticana, si alternano trascrizioni di epigrafi sepolcrali ed *excursus* eruditi, che prendono spunto, il più delle volte, dalle lastre tradotte a stampa. Non pochi sono i passaggi di notevole interesse, come quelli in cui le diverse lapidi e le vesti dei defunti sono messe a confronto, o si commentano gli epitaffi, in merito sia alla forma delle lettere che alle formule adottate, o, ancora, si accostano alle raffigurazioni dei defunti passi di testi all'incirca coevi, nell'intento di 'illustrare' le une con gli altri²². Più spesso, tuttavia, le digressioni sono infarcite di citazioni da testi classici, che hanno legami molto vaghi con le lastre, e si allontanano sensibilmente dal loro marmoreo punto di partenza. Come nel caso delle riproduzioni xilografiche, pertanto, anche il testo del trattato presenta, accanto ad indubbi motivi d'interesse, diversi aspetti problematici; né potrebbe essere altrimenti, visto che ci troviamo ad un'altezza cronologica molto precoce: opere per certi versi simili, ma ben più mature, come le *Antiquitates* di Muratori, sono di circa un secolo successive.

Il cavalier Gualdi, caduto in disgrazia a seguito della morte di papa Urbano VIII Barberini, non riuscì a pubblicare il suo trattato, a differenza di quanto era accaduto ad un'opera di argomento affine come la *Roma sotterranea* di Bosio, che dovette costituire agli occhi di Gualdi un modello importante (per la scelta della tematica sepolcrale, innanzitutto, ma anche per il ricorso all'italiano) e che, pur dopo lunghe traversie, vide finalmente la luce. Le sepolture tardomedievali e rinascimentali cui il trattato gualdino era dedicato non suscitavano, evidentemente, lo stesso interesse delle catacombe e dei sarcofagi paleocristiani; soprattutto, non offrivano la possibilità di un utilizzo 'pratico' immediato nel dibattito politico e religioso dell'epoca, al

²¹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 8251, p. III, c. 541v; cfr. FEDERICI, *Edizione, Appendice III*.

²² L'esempio più bello di tali passaggi, nei quali si possono riconoscere i primi vagiti di un'antiquaria medievale che avrebbe visto compiutamente la luce soltanto nel secolo successivo, è costituito dal capitolo in cui si commenta la lastra della giovane sposa Giovanna Tasca Boccabella (1382) servendosi di un testo fondamentale per la conoscenza delle usanze della Roma tardomedievale e rinascimentale, *Li nuptiali* di Marco Antonio Altieri, di cui si riporta un'ampia citazione (cfr. FEDERICI, *Edizione*, cap. XI).

contrario delle pitture e dei rilievi dei primi Cristiani, abbondantemente sfruttati nella polemica con i Protestanti sulla liceità delle immagini sacre.

Tra coloro che collaborarono con Gualdi alla stesura delle *Memorie sepolcrali*, il maggiore esperto del patrimonio tombale ed epigrafico custodito nelle chiese romane fu senz'altro Costantino Gigli (1590 ca-1666), al quale è legato l'album RCIN 970334 della Royal Library di Windsor, intitolato *Tombs of Illustrious Italians at Rome*, che contiene quasi esclusivamente disegni di lastre e di monumenti funebri romani, dovuti a più autori ed eseguiti con tecniche diverse. La raccolta fu assemblata da Gigli nel corso della prima metà del Seicento, a partire da un nucleo originario dovuto forse allo stesso Gualdi o, più probabilmente, al padre di Costantino, Giovan Battista Gigli, che fu uomo di notevole cultura. Benché oltre la metà dei 243 disegni del volume riproduca monumenti parietali, considerevole è la presenza di lastre terragne (79): esse sono riprodotte nella loro interezza e in genere con una buona aderenza alla realtà, benché, come avviene nelle xilografie gualdine, le proporzioni vengano alterate in direzione di un allargamento dei manufatti; le iscrizioni non sono quasi mai riportate. Al pari delle illustrazioni per le *Memorie sepolcrali*, i disegni di Windsor rappresentano una fonte importante per la conoscenza del 'perduto', sia nel caso delle tante lastre che sono andate distrutte, sia per quei monumenti che sono giunti sino a noi, ma in assetti molto diversi da quelli originali²³.

14, 15

Gigli fu essenzialmente uno storico, come testimonia il materiale a lui riferibile conservato presso la Biblioteca Vaticana: trascrizioni di epigrafi, copie di documenti, spogli archivistici²⁴. Negli anni in cui egli operò, numerosi altri furono i trascrittori delle iscrizioni medievali disseminate per Roma, e in particolare, ovviamente, nelle sue chiese: da Giovanni Antonio Bruzio, a Benedetto Mellini, a Gaspare Alveri, l'unico che riuscì a pubblicare, almeno

²³ Sui disegni di Windsor cfr. FEDERICI, GARMS, *Tombs of Illustrious Italians at Rome*.

²⁴ Le carte di Gigli – nelle quali confluì il materiale preparatorio per le *Memorie sepolcrali* – sono conservate nei Codici Vaticani Latini 8250-8257. Forcella, che si servì estesamente delle trascrizioni di Gigli nelle sue *Iscrizioni delle chiese di Roma*, riferisce i codici suddetti al solo Gualdi; la paternità delle trascrizioni su cui lo studioso di frequente si basa nella sua silloge, e in particolare di quelle tratte dal Vat. Lat. 8253, spetta invece a Costantino.

in parte, le sue fatiche²⁵. L'opera di «trascrizione della città»²⁶ aveva ormai superato i confini dell'età classica e sempre più spesso ci si occupava di epigrafi post-antiche, sottolineandone di frequente gli errori e i «barbarismi»; così, non è raro imbattersi in dichiarazioni come questa di Alveri:

Negli epitafij, et inscrittioni delle sepulture nelle chiese, troverai molti barbarismi, molti errori di ortografia, e molti punti in vece di lettere. Non gli attribuire a me; che così stanno per appunto ne' loro originali. Ho usato particolar cura, e non ho sparagnato né a spesa né a fatica per dartili fedelmente trascritti; e non solo gli ho fatti confrontar più volte da più persone; ma doppio tirato il foglio della stampa in polito gli ho fatti collationare con gl'originali medesimi: è ben vero che ho stimato bene di tralasciare in molti certe lettere affatto mute, e che tirar non si ponno a sentimento alcuno. Gli errori poi occorsi per difetto de' correttori [...] ti si danno qui appresso corretti; s'è usata ogni vigilanza perché non succedessero: non ha bastato. Compatiscili tu benignamente, e considera, che l'huomo, è chiamato figlio del difetto. E vivi felice²⁷.

16 Erede dell'afflato documentario di Gualdi e Gigli fu, nei primi decenni del Settecento, l'erudito Francesco Valesio (1670-1742), che si impegnò in una vasta campagna di documentazione tramite accurati disegni di sua mano e di commento delle lastre tombali del Medioevo romano²⁸. Sembra che gli appunti e le riproduzioni di Valesio dovessero servire per la stesura di un'ampia opera intitolata *Chiese e memorie sepolcrali di Roma*, che lo studioso,

²⁵ Per Giovanni Antonio Bruzio, i cui appunti e le cui trascrizioni per una grande opera dal titolo *Theatrum Romanae Urbis* si conservano alla Vaticana, nel fondo Ottoboniano Latino, cfr. B. NEVEU, *Bruzio, Giovanni Antonio*, in *DBI*, 14, Roma 1972, pp. 738-739 e M.E. BERTOLDI, A. MANFREDI, *San Lorenzo in Lucina, Jean Le Jeune, Jean Jouffroy. Libri e monumenti tra Italia e Francia a metà del secolo XV*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae XI*, Città del Vaticano 2004, pp. 81-208; per un profilo di Benedetto Mellini e un elenco dei suoi manoscritti cfr. C. STRUNCK, *Bellori und Bernini rezipieren Raffael: unbekannte Dokumente zur Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo*, «*Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*», 30, 2003, pp. 131-182; e *La «Descrizione di Roma» di Benedetto Mellini nel Codice Vat. Lat. 11905*, a cura di C. Angelelli, F. Guidobaldi, Città del Vaticano 2010; per Gaspare Alveri cfr. la sua *Roma in ogni stato*, Roma 1670 (ed. or. 1664). Sulle ricerche epigrafiche a Roma in Età moderna è ancora utile FORCELLA, *Iscrizioni*, I, 1869, *Prefazione*.

²⁶ L'espressione è tratta da G. LABROT, *Roma «caput mundi»: l'immagine barocca della città santa, 1534-1677*, Napoli 1997.

²⁷ ALVERI, *Roma in ogni stato*, II, s.n.p. [ma III], *Avviso al lettore*.

²⁸ Il materiale prodotto da Valesio è conservato a Roma, Archivio Capitolino, Cred. XIV, vol. 40. Sull'erudito, oggi noto principalmente per il suo vasto e dettagliato *Diario*, cfr. F. VALESIO, *Diario di Roma*, a cura di G. Scano, 6 voll., Milano 1977-1979. Sui suoi disegni cfr. *Die mittelalterlichen Grabmäler*, p. 22.

in ossequio allo spirito razionalista dell'epoca, era intenzionato a comporre secondo un puntuale «metodo da tenersi nel descrivere le chiese, com'anco ogn'altro edificio»²⁹. I precisi disegni di Valesio, corredati di misure, denunciano una notevole comprensione del linguaggio figurativo del tardo Medioevo, una ferma volontà di rispettare e riproporre l'aspetto dei manufatti presi in considerazione: in questo senso essi superano nettamente i precedenti *corpora*. Tanto più stupisce, allora, il fatto che nei suoi scritti affiori di frequente una condanna sferzante della produzione scultorea medievale:

Per *Statue* generalmente nominate, s'intendono quelle di marmo e di bronzo, che passino da presso a poco la misura di tre o quattro palmi [...] non comprendovisi neppure quelle figure colche di opera barbara, che sogliono essere sopra li sepolcri, o depositi moderni-antichi [...] non tralasciando di accennare se ve ne sia alcuna moderna-antica, escluse però sempre, come sopra si è detto, le figure colche dei depositi di cattiva maniera, peroché statue veramente antiche nelle chiese non vi sono [...]. Discorrendo de' *bassi-rilievi*, s'intenderanno, conforme delle statue si disse, solo quelli di marmo e di bronzo, grandi però, che non siano minori di tre o quattro palmi di lunghezza [...] escludendo tutte quelle figure parimente di basso-rilievo, che si trovano scolpite nelli pavimenti delle chiese, ed altri luoghi sopra le pietre sepolcrali, le quali tutte sono di cattiva maniera, fatte nei mezzi tempi, o barbari, che dir vogliamo, che il volgo chiama gotiche [...]³⁰.

Agli anni in cui Valesio andava perlustrando le chiese di Roma e ai decenni successivi risalgono diversi esempi di riproduzioni grafiche di lastre terragne, spesso di grande qualità; si tratta tuttavia di presenze sporadiche, e non di ampi *corpora* come quelli sin qui descritti. Molto problematico è un nucleo di dieci stupende xilografie di soggetto sepolcrale, facenti parte della collezione Lanciani, custodita presso la Biblioteca dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte, a Palazzo Venezia³¹. Di difficile datazione ed

17, 18

²⁹ Roma, Archivio Capitolino, Cred. XIV, vol. 39, c. 174r.

³⁰ Ivi, cc. 299r-305r.

³¹ Tali xilografie riproducono le lastre tombali del cardinale Francesco Ugucioni in Santa Maria Nova (Roma, Biblioteca dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte, collezione Lanciani, Roma XI, 3.II.4), del vescovo Angelo Altieri in Santa Maria sopra Minerva (Roma XI, 38.XV.5), di Leone Massimi, l'epitaffio di Battista Ponziani e la lastra tombale di Giovan Paolo Ponziani in Santa Cecilia (Roma XI, 39.XXI.2), la lastra terragna di Niccolò Teballi (Roma XI, 39.XXIV.37), già in Santa Maria in Aquiro, il monumento funebre del vescovo Gerardo da Parma in San Giovanni in Laterano (Roma XI, 43.61), le lastre del vescovo Francesco Mellini in Santa Maria del Popolo (Roma XI, 39.II.17), di

19-22

inquadramento, tali stampe presentano, nel loro *ductus* marcato ed essenziale e nel ricorso a particolari soluzioni grafiche, alcune affinità con i disegni di Valesio; non si può pertanto escludere l'ipotesi che esse siano state realizzate per illustrare il trattato progettato dall'erudito. Della collezione Lanciani fanno parte anche quattro disegni a carboncino databili allo scendere del XVIII secolo e che riproducono lastre già in Santa Maria in Campitelli; di particolare importanza il disegno di una sepoltura doppia della famiglia Albertoni, del 1456, il cui aspetto non ci è trasmesso da nessun'altra fonte³². Per certi versi, questi disegni rappresentano un ritorno al passato: le lastre non sono riprodotte nella loro interezza, ma se ne estrapolano le sole figure, che poggiano su piani d'invenzione; scarsa attenzione si dedica all'esatta ubicazione degli stemmi e a una corretta lettura delle date. Non si ha però più a che fare con copie scadenti, dovute ad eruditi mossi da interessi antiquari o dalla ricerca delle *verae effigies*, bensì, come la qualità sostenuta dei disegni lascia intendere, con gli studi di un artista intento a documentarsi sul costume, in un'epoca in cui la pittura di storia sempre più spesso si volgeva ad illustrare avvenimenti del Medioevo e del Rinascimento.

Stampe che raffigurano lastre tombali sono inserite in alcune delle grandi opere di erudizione ecclesiastica, uscite a Roma nel corso del Settecento: tre incisioni su rame, molto belle, sono incluse nella monografia di Felice Ne-

Crispoldo de Matteo in Santa Bibiana (Roma XI, 38.VI.2), di Niccolò Porcari in San Giovanni della Pigna (Roma XI, 39.XI.12) e di Nikolaus von Kulm e Caterina de Supino Orsini in San Lorenzo in Panisperna (Roma XI, 39.XIII.5). Tale gruppo di stampe non è stato sinora pubblicato nella sua interezza; di alcune di esse ci si è serviti in *Die mittelalterlichen Grabmäler*, dove le incisioni sono dubitativamente riferite a Gualdi (cfr. *ivi*, p. 23). Le xilografie di Palazzo Venezia presentano tuttavia dimensioni maggiori di quelle delle *Memorie*, e il loro stile è molto differente da quello di queste ultime; inoltre, l'assetto della tomba del vescovo Gerardo di Parma, e in particolare la presenza del cuscino marmoreo al di sopra di essa, rendono manifesto il fatto che le xilografie furono realizzate dopo la sistemazione borrominiana delle tombe lateranensi, risalente alla metà del Seicento.

³² Cfr. Roma, Biblioteca dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte, collezione Lanciani, ms. Lanciani 9, cc. 34r-37r. Oltre alla lastra doppia, che probabilmente ricopriva la sepoltura di due fratelli di Casa Albertoni, i disegni raffigurano le lastre perdute di Ludovico Capizucchi (il cui aspetto ci è trasmesso anche da Gualdi e da Millin), di Gregoria Capizucchi (pure riprodotta anche da Gualdi e Millin) e di Gregorio Albertoni (fatta disegnare dal solo Millin). Visto che queste fonti concordano nel datare diversamente i manufatti, rispetto alle date riportate sui disegni Lanciani, anche per la sepoltura doppia la data «1456» scritta sul disegno che la riproduce è da prendere col beneficio del dubbio. I disegni sono inseriti in un album già riferito a Felice Giani e andranno ritenuti opera di un artista vicino ai modi del grande pittore piemontese. Ringrazio Jörg Garms che mi ha segnalato questi fogli.

rini dedicata al tempio dei Santi Bonifacio e Alessio sull'Aventino³³, mentre padre Casimiro ne inserì una nel suo volume dedicato ai conventi dei frati minori della provincia romana³⁴. Lo stesso Casimiro avrebbe voluto, sulla scia di Gualdi e di Valesio, corredare di riproduzioni delle lastre tombali il benemerito volume nel quale trascrisse le innumerevoli iscrizioni di cui è letteralmente rivestito l'interno di Santa Maria in Aracoeli³⁵. Significativi, nelle sue *Memorie istoriche*, anche i passi in cui il religioso depreca lo scarso rispetto riservato alle lastre:

In varj luoghi della chiesa e convento, ritrovansi lapide, e altre memorie, nelle quali le lettere o sono consumate dall'incessante calpestio de' piedi, o cancellate per vano scrupolo, se dir non vogliamo, per supina ignoranza, o ancora divise per mezzo, e adoperate per uso di fabbriche, in tal maniera, che ho disperato di poterne una sola insieme accozzare. Molte lapide sepolcrali, che veggonsi nella navata maggiore, sono state rivolte sossopra, affine di rendere il pavimento più agevole e comodo: altre, quantunque non abbiano contenuta, che l'immagine di rilievo, e per lo più graffita del personaggio che rappresentavano, o la sola iscrizione, sono state cancellate con lo scalpello, come anche in oggi è facile di comprendere; e altre, massimamente quelle de' secoli da noi molto lontani, sono state consumate dal tempo, da varie altre cagioni, e soprattutto dalla ignoranza degli uomini, che hanno riputate queste memorie vane affatto ed inutili; siccome molti, anche a' di nostri, non altrimenti giudicano³⁶.

Per trovare un'altra raccolta di raffigurazioni sepolcrali paragonabile a quelle di Gualdi, Gigli e Valesio bisogna arrivare ai primi dell'Ottocento. Si tratta questa volta di un apporto esterno: nel corso del suo soggiorno a

³³ Cfr. F. NERINI, *De templo et coenobio Sanctorum Bonifacij et Alexij historica monumenta*, Romae 1752, tra le pp. 261-262, 300-301, 328-329, 330-331. Le incisioni raffigurano le lastre (conservate) di Pietro Savelli (1288), Lupo da Olmedo (1433), Giuseppe Brivio (1457); una quarta incisione riproduce il cosiddetto cenotafio di Onorio IV.

³⁴ Cfr. CASIMIRO ROMANO, *Memorie istoriche delle chiese, e dei conventi dei frati minori della provincia romana*, Roma 1744, tra le pp. 432 e 433: si tratta di un'incisione che riproduce la lastra tombale di Battista di Cola Antonelli nella chiesa di San Lorenzo a Velletri.

³⁵ Cfr. CASIMIRO ROMANO, *Memorie istoriche della chiesa e convento di Santa Maria in Araceli di Roma*, Roma 1736, *Prefazione*, p. VIII: «Perciò di maggiore utilità, e più gradite senza dubbio sarebbero state [scil. le iscrizioni], se, non opponendovisi la condition del mio stato, le avessi accompagnate con l'intaglio delle immagini o scolpite, o rilevate nelle lapide sepolcrali: e oltreacciò colle insegne delle famiglie, e de' caratteri ancora; siccome della nostra, e di altre chiese di Roma, molte ne ha fatte disegnare il signor Francesco Valesio, uomo singolare per lo costume, per la dottrina, e per l'erudizione: e prima di esso aveva praticato il cavalier Francesco Gualdi, facendole innoltre scolpire nel legno [...]».

³⁶ Ivi, p. 33.

Roma tra il 1811 e il 1813, il grande naturalista e archeologo francese Aubin-Louis Millin (1759-1818) ordinò una campagna di documentazione che condusse alla realizzazione di ben 144 disegni di lastre terragne. Tali copie, conservate presso la Bibliothèque Nationale de France, a Parigi, costituiscono il più ampio *corpus* di disegni da lastre tombali romane precedente l'invenzione della fotografia³⁷.

Nella scelta di Millin dovette pesare la lunga tradizione documentaria transalpina, che in più occasioni aveva rivolto la sua attenzione alle sepolture (si pensi a Peiresc, Gaignières, Montfaucon)³⁸; ma grande importanza ebbe la conoscenza del materiale radunato un secolo e mezzo prima dal cavalier Gualdi, che fu mostrato al francese dal noto erudito Francesco Cancellieri e che costituì per Millin motivo di ispirazione, rendendolo consapevole della ricchezza del patrimonio di lastre terragne conservato nelle chiese di Roma e della necessità della sua salvaguardia. È lo stesso Cancellieri a raccontarci l'“incontro” tra Gualdi e Millin:

³⁷ Su Millin, che nel corso del suo soggiorno in Italia ordinò moltissime riproduzioni di opere d'arte ed architetture, cfr. *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) entre France et Italie*, atti del convegno (Parigi-Roma 2008), a cura di A.M. D'Achille et al., Roma 2011; in particolare, sulle trascrizioni di epitaffi delle chiese di Roma e sui disegni di lastre tombali, che occupano ben otto volumi del fondo *Manuscripts français* della Bibliothèque Nationale, dal numero 24667 al 24674, cfr. il contributo di F. FEDERICI, *Millin e il «véritable trésor lapidaire» delle chiese di Roma*, pp. 327-338.

³⁸ Su Peiresc e il Medioevo è ancora fondamentale J. SCHOPFER, *Documents relatifs à l'art du Moyen Âge contenus dans les manuscrits de N.-C. Fabri de Peiresc à la bibliothèque de la ville de Carpentras*, «Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques», 1899, pp. 330-395 (ma cfr. anche I. HERKLOTZ, *Mittelalterliche Kunst zwischen absolutistischer Geschichtsschreibung, kirchlichem Reformbemühen und kunsthistoriographischem Schulstreit: Paradigmen der Mediävistik im 17. Jahrhundert*, in *Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, atti del convegno [Göttingen 1994] hrsg. von A. Middeldorf Kosegarten, Göttingen 1997, pp. 57-78); su Gaignières cfr. J. ADHÉMAR, *Les tombeaux de la collection Gaignières. Dessins d'archéologie du XVII^e siècle*, «Gazette des Beaux-Arts», s. 6, 84, 1974, pp. 3-192; 88, 1976, pp. 1-88; 90, 1977, pp. 1-76; per Montfaucon cfr. B. DE MONTFAUCON, *Les monumens de la monarchie française*, 5 voll., Paris 1729-1733 e F. CRIVELLO, *Il Medioevo riprodotto: incisioni e litografie negli studi storici e antiquari*, in *Arti e storia nel Medioevo*, 4 voll., a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2002-2004, IV. *Il Medioevo al passato e al presente*, 2004, pp. 625-650. Se il *background* transalpino deve avere avuto un ruolo nell'avvicinare Millin al patrimonio tombale delle chiese di Roma, e se è probabile che la cultura francese abbia influenzato lo stesso Gualdi, che in gioventù fu in Francia e che mantenne sempre stretti legami con eruditi d'Oltralpe, non si può escludere un influsso in direzione contraria, ovvero che le *Memorie sepolcrali* abbiano potuto costituire un motivo d'ispirazione per gli studiosi francesi: un nucleo di xilografie gualdine, infatti, si conserva *ab antiquo* al Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale de France, a Parigi (cfr. H. BOUCHOT, *Le cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale*, Paris s.d., Côtes I-Z, p. 274).

Avendo io fatto conoscere [...] al mio incomparabile amico cavalier Millin l'importanza, e l'utilità di questo lavoro, che perciò era assai da dolersi, che non si fosse ultimato, io l'indussi ad intraprenderlo. Egli dunque incaricò varj esperti giovani di andare a disegnare esattamente i depositi ne' pavimenti, e ne' muri di tutte le chiese, e di tutti i chiostrj di questa città, per farne ben rilevare i diversi loro vestiarij, e di ricopiarne con fedeltà tutte le iscrizioni. Onde partì carico di questo tesoro, con animo di fare incidere, e di pubblicare con le opportune illustrazioni tutti questi monumenti [...]³⁹.

Come gli studiosi che prima di lui si erano interessati alle lastre tombali delle chiese romane, neanche Millin riuscì a tradurre in pratica il proposito di far incidere e pubblicare i disegni, accompagnati da testi di commento («con le opportune illustrazioni»); a impedirglielo non furono difficoltà editoriali, ma la morte, che lo colse nel 1818.

Incaricati della campagna di documentazione furono, sotto la supervisione di Cancellieri, l'abate Giuseppe Guerigi, archivista della Basilica Vaticana, cui si devono scrupolose riproduzioni delle iscrizioni (sia delle epigrafi incise sulle lastre figurate che di molti altri epitaffi), e il disegnatore ed incisore Gioacchino Camilli, che fu l'autore dei disegni, sempre molto precisi e fedeli. Il materiale prodotto dai due risulta, nel complesso, di notevole interesse: le trascrizioni mimetiche delle iscrizioni costituiscono una fonte primaria, e sinora inutilizzata, per la conoscenza dell'epigrafia medievale romana, dal momento che ci trasmettono *ad unguem* molti testi perduti o deteriorati, inediti o editi malamente in seguito; i disegni di Camilli ci tramandano l'aspetto di un numero consistente di lastre andate poi distrutte e di molte altre che ci sono pervenute, ma in condizioni di leggibilità assai peggiori.

28

La tappa conclusiva di questo breve percorso all'interno di un particolare filone dell'erudizione capitolina è di circa cinquant'anni successiva all'iniziativa di Millin e si situa nella Roma del terzo quarto dell'Ottocento, che vive il crepuscolo del millenario potere temporale dei papi e l'avvio di una stagione nuova⁴⁰. Si tratta di un nucleo di disegni che, al di là del valore delle

³⁹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9683, c. 469r, citato in FEDERICI, *Millin*, pp. 330-331.

⁴⁰ Agli ultimi decenni del dominio temporale dei papi risale anche un'altra opera che, per la bellezza delle incisioni a puro contorno che la caratterizzano, merita un accenno: la *Raccolta di monumenti sacri e sepolcrali sculpiri in Roma nei secoli XV e XVI misurati e disegnati dallo architetto Francesco Maria Tosi tenente di artiglieria e a contorno intagliati in rame da Alessandro Becchio*, 2 voll., Roma 1842; si tratta tuttavia di una silloge incentrata più sui monumenti

singole raffigurazioni in sé, riveste un peculiare significato perché legato a quello che resta, nonostante certe sue mancanze, un monumento della scienza epigrafica, ovvero i quattordici volumi delle *Iscrizioni delle chiese di Roma*, pubblicati da Vincenzo Forcella (1837-1906) a partire dal 1869⁴¹. Forcella aveva inizialmente pensato al suo *opus magnum* come ad una raccolta illustrata:

Sarebbe stato nostro desiderio corredare questa raccolta coi disegni di quei sepolcri che ci presentano la figura del defunto giacente in varie foggie vestita, dei secoli XIII, XIV, XV, e di quei pochi graffiti che del XVI ci sono rimasti. Avremmo voluto altresì riprodurre collo stesso tipo le rare iscrizioni del XI secolo, e quelle di lettere comunemente dette gotiche, dare alcune tavole litografiche d'iscrizioni delle varie epoche da noi percorse, e fare finalmente una dimostrazione del diverso stile epigrafico, della varietà e durata dei caratteri, e delle variate forme dei sepolcri. La mancanza però dei mezzi più necessari ce ne fecero [*sic*] abbandonare ogni idea⁴².

29, 30 A testimoniare il proposito di Forcella (che non mi sembra sia stato adeguatamente evidenziato negli studi a lui dedicati) si conservano all'interno del materiale preparatorio per l'opera, contenuto in alcuni manoscritti della Biblioteca Casanatense, numerosi disegni che raffigurano lastre terragne, in parte derivati dalle xilografie di Gualdi e dalle copie di Valesio, in parte eseguiti dal vero⁴³. Particolarmente significativa è la presenza, nel codice
31, 32 impropriamente intitolato *Epitaffij di Cassiano dal Pozzo*, di due litografie di soggetto sepolcrale destinate al II e al IV volume della raccolta, usciti rispettivamente nel 1873 e nel 1874: a impresa editoriale avviata, dunque,

che sulle lastre, e dedicata quasi esclusivamente ad opere scultoree rinascimentali.

⁴¹ FORCELLA, *Iscrizioni*.

⁴² FORCELLA, *Iscrizioni*, I, 1869, *Prefazione*, p. XI. A collegare l'opera di Forcella alla tradizione che si è qui ripercorsa contribuisce, accanto al proposito di pubblicare una raccolta illustrata, la sensibilità per la tutela di lastre e iscrizioni, che porta lo studioso a deprecare, in più punti, le numerose distruzioni; cfr. ad esempio ivi, p. VII: «Una tale raccolta dunque utilissima e necessaria pel lato storico, diviene indispensabile, poiché ogni giorno più soffrono questi marmi, non tanto dalla ingiuria del tempo, quanto dalla mano dell'uomo nelle frequentissime rinnovazioni delle chiese, così che nostro malgrado siamo costretti a confessare che in niun tempo mai vi furono tante perdite di queste memorie, quanto ai nostri giorni». Evidentemente non molto era cambiato dai tempi di Gualdi.

⁴³ I codici che contengono il materiale preparatorio per la silloge di Forcella sono i mss. 1147-1150, 4345 (già segnalati da M.L. CALDELLI, *Iscrizioni delle chiese di Roma... di Vincenzo Forcella alla luce di una recente esperienza*, «Studi romani», 54, 2006, pp. 466-480, in part. 471-472) e 2886 (*Epitaffij di Cassiano dal Pozzo*).

Forcella non aveva ancora abbandonato il progetto di illustrare la silloge⁴⁴. «La mancanza dei mezzi più necessari» continuò tuttavia a farsi sentire, e lo studioso dovette accantonare il suo proposito: così la lastra di Pietro Paolo da Ferentino e il sarcofago di Nicolò Buonsignori, dei quali si erano già realizzate le traduzioni a stampa, dovettero essere riprodotti tipograficamente, al pari delle altre sepolture registrate nell'opera⁴⁵.

33, 34

La storia che si è sin qui narrata ha un'appendice alla fine del XX secolo, quando, dopo tante imprese non condotte in porto, si è finalmente giunti alla pubblicazione di un repertorio illustrato delle sepolture medievali romane⁴⁶. Resta da completare l'opera, mediante un catalogo illustrato che comprenda le lastre figurate della seconda metà del Quattrocento e del secolo successivo; e resta da affrontare il problema della conservazione fisica delle «memorie sepolcrali», che gradualmente vanno scomparendo sotto i passi di fedeli e turisti.

⁴⁴ Cfr. Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 2886, cc. 23r e 42r. Le litografie raffigurano due sepolture conservate, la lastra di Pietro Paolo da Ferentino († 1480) in Santa Prassede (corredata dell'indicazione della chiesa in cui il manufatto si trova, del rapporto tra le dimensioni della stampa e quelle della lastra reale – «1/10» – e dell'anno di pubblicazione del volume cui la litografia era destinata) e il sarcofago di Nicolò Buonsignori in San Clemente, accompagnato dall'indicazione topografica e dalle misure in palmi romani. Le due stampe, e soprattutto quella raffigurante il sarcofago Buonsignori, sono legate a un insieme di incisioni da lastre tombali e monumenti funebri romani che si trovano all'interno dei sedici volumi di *Notizie e documenti di famiglie coi loro monumenti esistenti in Roma*, compilati intorno al 1866 da Vittorio Emanuele Massimo (per i quali cfr. T. DI CARPEGNA FALCONIERI, Massimo, Vittorio Emanuele [Camillo IX], in *DBI*, 72, Roma 2008, pp. 18-21). Future indagini potranno chiarire meglio i rapporti intercorsi tra le ricerche di Massimo e quelle di Forcella. Ringrazio Andreas Rehberg per avermi segnalato tali volumi e Tommaso di Carpegna Falconieri per avermi consentito l'accesso all'archivio della famiglia Massimo.

⁴⁵ Cfr. FORCELLA, *Inscrizioni*, II, 1873, p. 501, n. 1511 e IV, 1874, p. 504, n. 1246. Nella successiva impresa epigrafica di Forcella, le *Inscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri [...]*, 12 voll., Milano 1889-1893, egli riuscì ad inserire diverse tavole con riproduzioni di epigrafi.

⁴⁶ Cfr. *Die mittelalterlichen Grabmäler*. Al primo volume dedicato alle lastre è seguito, alcuni anni dopo, un secondo tomo relativo ai monumenti sepolcrali; cfr. *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, II. *Die Monumentalgräber*, hrsg. von J. Garms, A. Sommer, W. Telesko, Wien 1994.

Abstract

Medieval tomb slabs have aroused, during the Modern Age, a varied interest (of historical, genealogical, epigraphic, antiquarian nature), which found in Rome one of its main centres. The paper deals with the most important steps of this reception, between the fifteenth and nineteenth centuries. A turning point in the direction of a more complex interest in these artifacts and their more accurate reproduction can be identified in the unpublished treatise by Francesco Gualdi *Delle memorie sepolcrali* (1640-1644), which had to be illustrated by a hundred woodcuts reproducing almost entirely tomb slabs. On the wake of Gualdi other authors, Roman (Gigli, Valesio) or foreigner (Millin), were engaged in the documentation of plates preserved in the churches of Rome, up to the great collector of Roman inscriptions, Vincenzo Forcella, whose monumental collection was originally intended to be accompanied by printed reproductions of tombstones.

Referenze fotografiche

© F. Federici: 2, 6, 9, 11

© Roma, Biblioteca dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte: 17-22

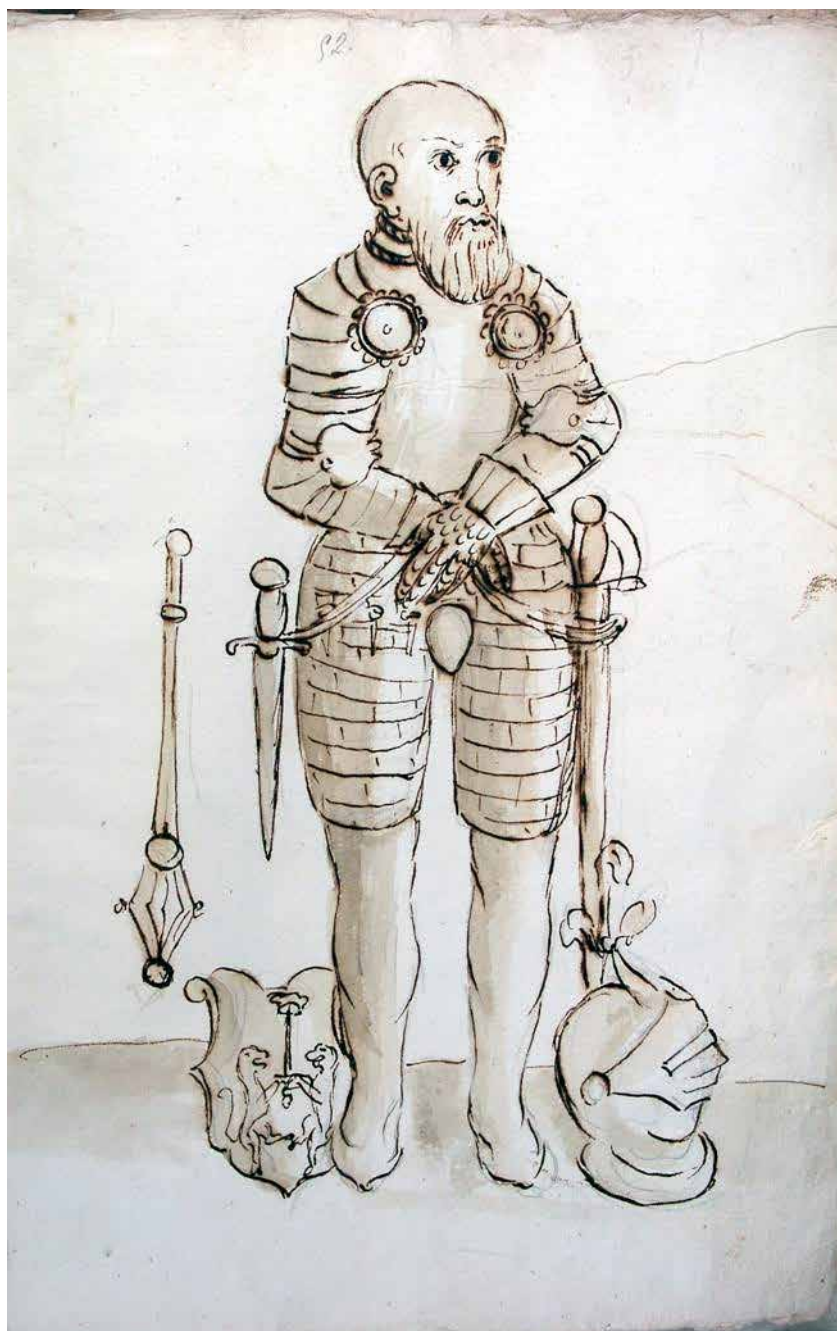
© Roma, Biblioteca Casanatense: 29-32



1. TOBIAS FENDT, *Lastra tombale di Lorenzo Valla in San Giovanni in Laterano*. Da *Monumenta sepulcrorum cum epigraphis*, tav. XXVI.



2. Frammento della lastra tombale di Lorenzo Valla († 1457). Roma, San Giovanni in Laterano, chiostro.



3. COSTANTINO GAETANI, *Lastra tombale di un membro della famiglia Caetani (o Gaetani) di Pisa, già in San Nicola a Pisa*, disegno a matita, penna ed acquerello. Roma, Biblioteca Alessandrina, ms. 104, c. 52r (in FEDERICI, GARMS, *Tombs of Illustrious Italians at Rome*, p. 17).



4. COSTANTINO GAETANI, *Lastra tombale di un membro della famiglia Caetani (o Gaetani) di Pisa, già in San Nicola a Pisa*, disegno a matita, penna ed acquerello. Roma, Biblioteca Alessandrina, ms. 104, c. 53r (in FEDERICI, GARMS, *Tombs of Illustrious Italians at Rome*, p. 18).



5. GIACOMO GRIMALDI, *Lastre tombali di Pietro Cinzi († 1360) e Cristoforo Ruggeri († 1461)*, disegno a penna ed acquerello. Da ID., *Descrizione della basilica antica di San Pietro*, p. 345.



6. Lastra tombale di Pietro Cinzi
(† 1360). Roma, Santa Cecilia
in Trastevere.



7. *Lastra tombale di Cristoforo Ruggeri († 1461) già in Santa Lucia de' Ginnasi, xilografia eseguita per il trattato *Delle memorie sepolcrali* di Francesco Gualdi, 1640 ca.*



8. Lastra tombale di Pietro de Lante († 1403) in Santa Maria in Aracoeli, xilografia eseguita per il trattato *Delle memorie sepolcrali* di Francesco Gualdi, 1640 ca.



9. Lastra tombale di Pietro de Lante (+ 1403). Roma, Santa Maria in Aracoeli.



10. *Lastra tombale di Giovanni da Montopoli († 1320 ca) in Santa Prassede, xilografia eseguita per il trattato Delle memorie sepolcrali di Francesco Gualdi, 1640 ca.*



11. Lastra tombale di Giovanni da Montopoli († 1320 ca). Roma, Santa Prassede.



12. *Lastra tombale di Pietro Tedallini († 1370 ca), già in Santa Maria Maggiore, xilografia eseguita per il trattato Delle memorie sepolcrali di Francesco Gualdi, 1640 ca.*



13. *Lastra tombale di Antonio Marroni (1430-1450 ca), già in Santa Maria in Aracoeli, xilografia eseguita per il trattato Delle memorie sepolcrali di Francesco Gualdi, 1640 ca.*



14. Disegnatore anonimo (prima metà del XVII secolo), *Lastra tombale di Cecco Tasca* (†1493), già in *San Marcello*, disegno a matita, penna ed acquerello. Windsor, Royal Library, RCIN 970334, c. 136r (in FEDERICI, GARMS, *Tombs of Illustrious Italians at Rome*, p. 193).



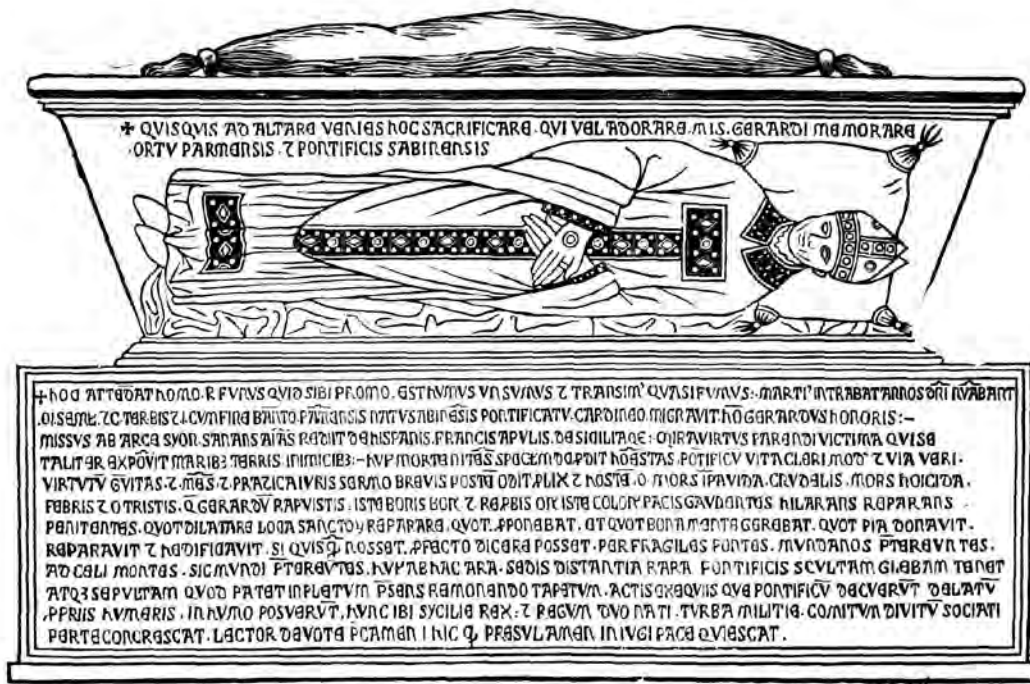
15. Disegnatore anonimo (prima metà del XVII secolo),
*Lastra tombale di Faustina Altasella (fine del XV sec.), già
in S. Stefano in Piscinula*, disegno a matita e penna.
Windsor, Royal Library, RCIN 970334, c. 184r (in
FEDERICI, GARMS, *Tombs of Illustrious Italians at Rome*,
p. 231).



16. FRANCESCO VALESIO, *Lastra tombale di Paolo ed Angela Barocini* († 1396) già in *Santa Maria Nova*, disegno a penna. Roma, Archivio Capitolino, cred. XIV, vol. 40, c. 346r (in *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom, I, Die Grabplatten und -tafeln*, ill. 101).



17. *Lastra tombale del cardinale Francesco Ugucioni († 1412) in Santa Maria Nova, xilografia. Roma, Biblioteca dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte, collezione Lanciani, Roma XI, 3.II.4.*



18. Tomba del vescovo Gerardo da Parma (+ 1302) in San Giovanni in Laterano, xilografia. Roma, Biblioteca dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte, collezione Lanciani, Roma XI, 43.61.



19. Anonimo disegnatore (fine XVIII/inizio XIX sec.), *Doppia lastra tombale della famiglia Albertoni (1456?)*, già in *Santa Maria in Campitelli*, disegno a carboncino. Roma, Biblioteca dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte, collezione Lanciani, ms. Lanciani 9, c. 34r.



20. Anonimo disegnatore (fine XVIII/inizio XIX sec.), *Lastra tombale di Ludovico Capizucchi († 1419), già in Santa Maria in Campitelli*, disegno a carboncino. Roma, Biblioteca dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte, collezione Lanciani, ms. Lanciani 9, c. 35r.



21. Anonimo disegnatore (fine XVIII/inizio XIX sec.), *Lastra tombale di Gregoria Capizucchi* († 1463), già in *Santa Maria in Campitelli*, disegno a carboncino. Roma, Biblioteca dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte, collezione Lanciani, ms. Lanciani 9, c. 36r.



22. Anonimo disegnatore (fine XVIII/inizio XIX sec.), *Lastra tombale di Gregorio Albertoni* († 1493), già in *Santa Maria in Campitelli*, disegno a carboncino. Roma, Biblioteca dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte, collezione Lanciani, ms. Lanciani 9, c. 37r.



23. *Lastra tombale di Lupo da Olmedo († 1433) ai Santi Bonifacio e Alessio, incisione. Da NERINI, De templo et coenobio, tra le pp. 261-262.*



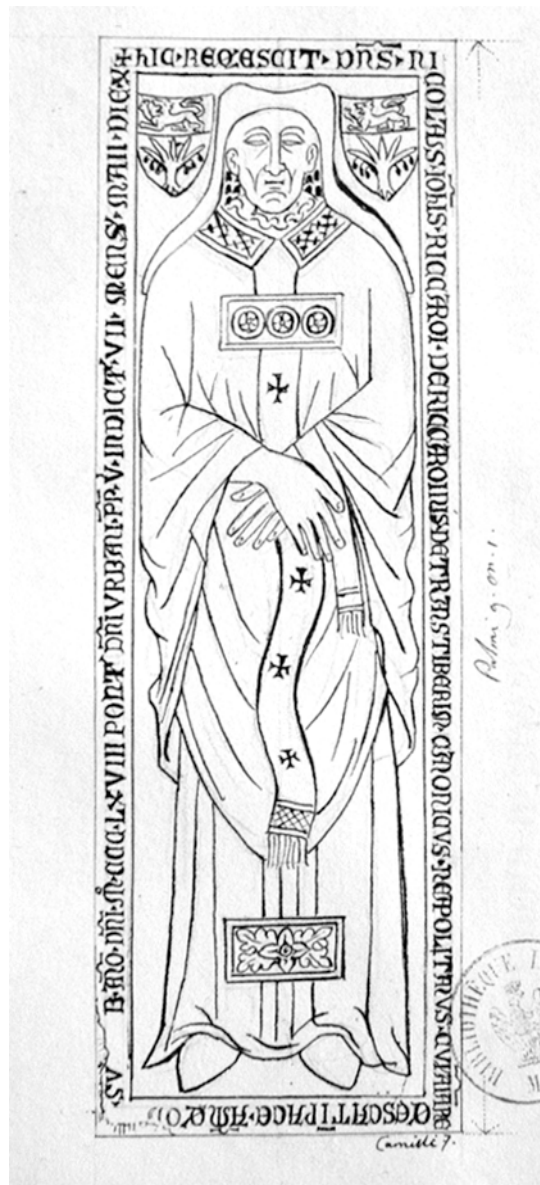
24. Lastra tombale di Pietro Savelli († 1288) ai Santi Bonifacio e Alessio, incisione. Da NERINI, *De templo et coenobio*, tra le pp. 300-301.



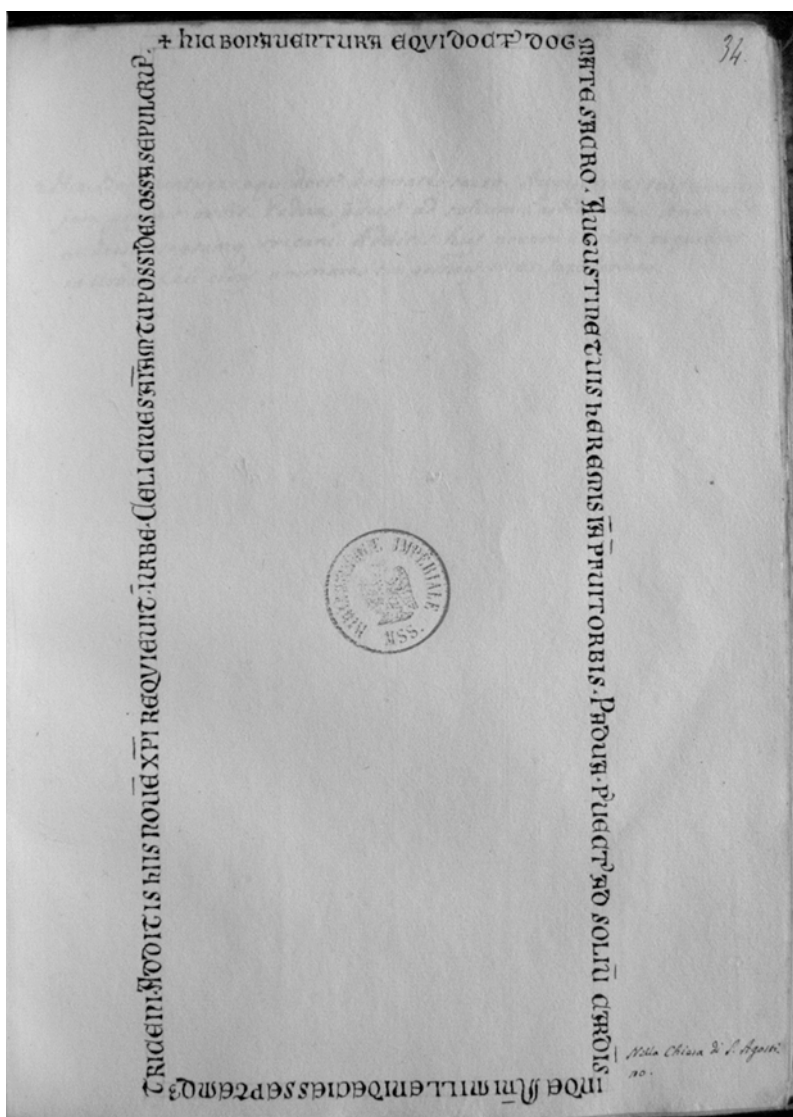
25. *Lastra tombale di Giuseppe Brivio († 1457) ai Santi Bonifacio e Alessio, incisione. Da NERINI, De templo et coenobio, tra le pp. 328-329.*



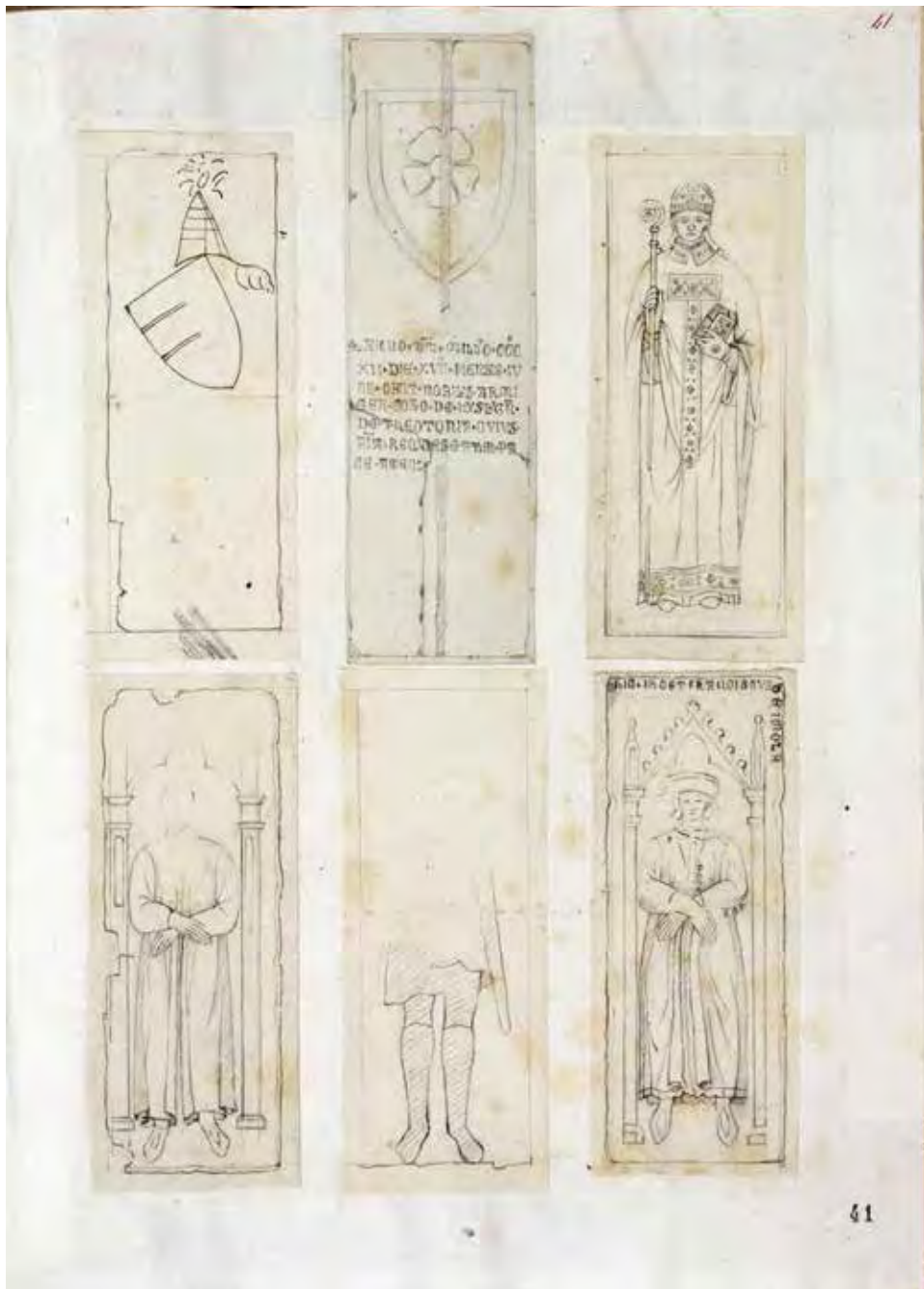
26. GIOACCHINO CAMILLI, *Lastra tombale di Giovanni da Montopoli († 1320 ca) in Santa Prassede*, disegno a matita e penna. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 24673, c. 106r (in FEDERICI, GARMS, *Tombs of Illustrious Italians at Rome*, p. 329).



27. GIOACCHINO CAMILLI, *Lastra tombale di Niccolò Riccardini (+ 1368) in Santa Cecilia in Trastevere*, disegno a matita e penna. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 24667, c. 118r (in FEDERICI, GARMS, *Tombs of Illustrious Italians at Rome*, p. 331).



28. GIUSEPPE GUERIGI, *Riproduzione dell'epigrafe sepolcrale del cardinale Bonaventura Badoer, già in Sant'Agostino, ora al Museo Nazionale di Palazzo Venezia*. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 24667, c. 34r (in FEDERICI, GARMS, *Tombs of Illustrious Italians at Rome*, p. 328).

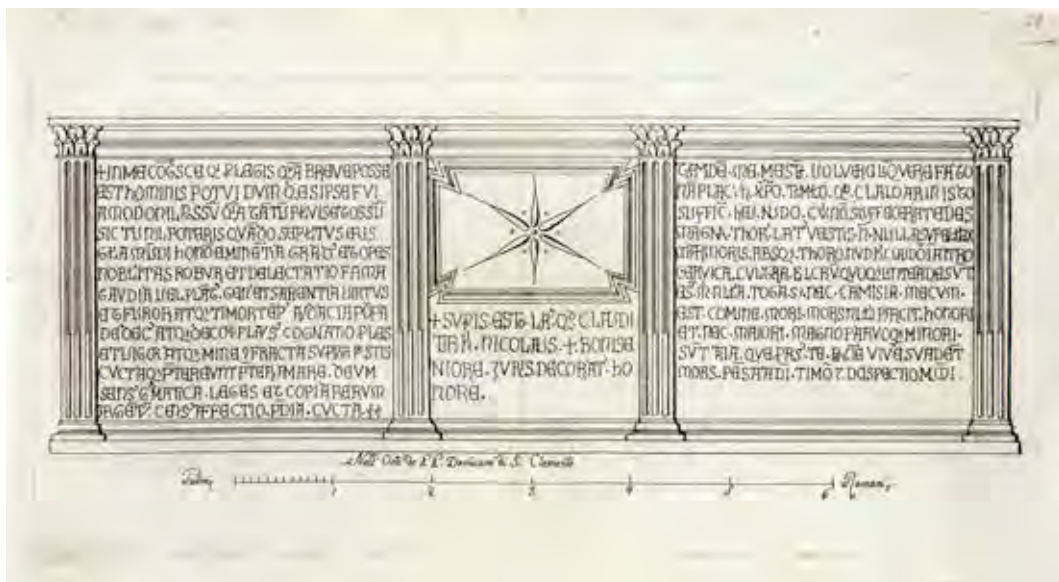


29. Disegni di lastre tombali eseguiti per Vincenzo Forcella. Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 2886, c. 41r.

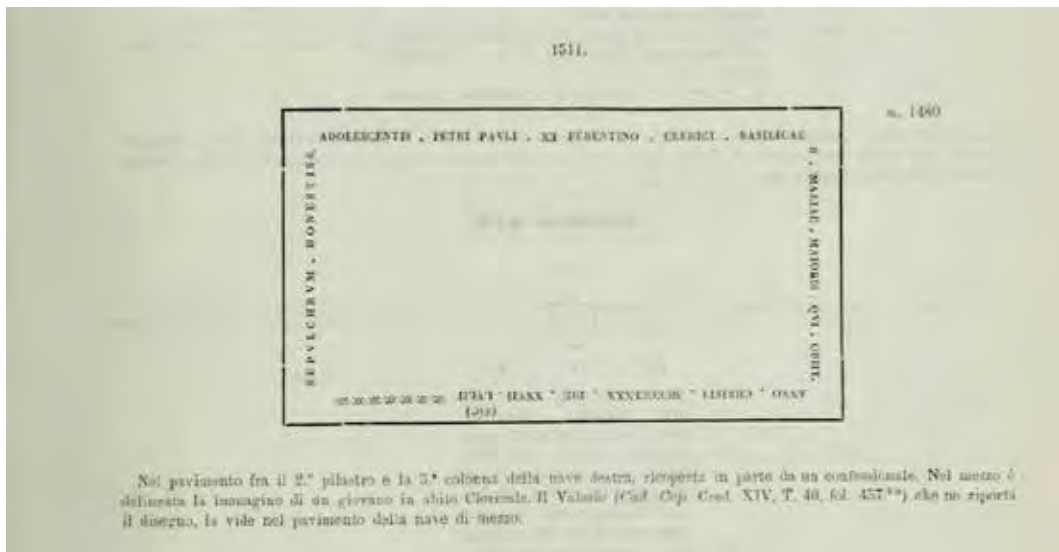


30. Lastra di Pietro de' Conti († 1312) già in Santa Maria in Aracoeli, disegno a matita e penna (con appunti di Vincenzo Forcella). Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 1148, c. 11v.

31. *Lastra tombale di Pietro Paolo da Ferentino (+ 1480) in Santa Prassede, litografia. Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 2886, c. 23r.*



32. *Sarcophago di Nicolò Buonsignori in San Clemente, litografia. Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 2886, c. 42r.*



Nel pavimento fra il 2.^o pilastro e la 5.^a colonna della nave destra, riportata in parte da un contorniale. Nel mezzo è delineata la immagine di un giovane in abito clericale. Il Valerio (*Conf. Cap. Cod. XIV, T. 40, fol. 457^{va}*) che ne riporta il disegno, la vide nel pavimento della nave di mezzo.

33. *Lastra di Pietro Paolo da Ferentino*. Da FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, II, 1873, p. 501, n. 1511.



34. *Sarcophago di Nicolò Buonsignori*. Da FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, IV, 1874, p. 504, n. 1246.

LA DIAGONALE DI LONGONI.
LE RIFLESSIONI DI UN AFFAMATO
TRA PITTURA E ILLUSTRAZIONE SATIRICA

SANDRO MORACHIOLI

[...] almeno dai primi del novecento [...], l'arte è molto più sotto il segno dei 'grafici' che dei pittori. I critici digiunatori che seguono con l'astrolabio i moti delle costellazioni di Picasso e di Matisse (il Cancro e Berenice?) e magari dei surrealisti, meglio sarebbe che riandassero un poco i disegnatori i silografi, persino i caricaturisti dell'ultimo ottocento e del primo novecento; ch  proprio costoro hanno sovvenuto e sovengono ancora generosamente i pittori d'alto bordo nelle esigenze del loro contorsionismo tecnico¹.

Tra le conseguenze principali della scarsa considerazione che gli studi sull'arte in Italia tra Otto e Novecento hanno dedicato al fenomeno dell'illustrazione giornalistica², si pu  probabilmente annoverare la mancanza di una riflessione riguardante l'impatto della figurazione satirica sulla storia della pittura italiana. Eppure, in campo internazionale, non sono nel tempo mancati interventi assai stimolanti in questo senso, a partire dal pionieristico e fondamentale studio di Meyer Schapiro, dedicato all'uso, non privo di una connotazione ideologica, delle forme popolari nelle innovazioni reali-

Lo spunto per questa ricerca nasce da una fuga in avanti della mia tesi di perfezionamento sulla caricatura in Italia tra il 1848 e l'Unit . Ringrazio Maria Monica Donato, Massimo Ferretti e Flavio Fergonzi.

¹ R. LONGHI, *Maccari all'Arcobaleno* (1938), in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 14 voll., Firenze 1961-1984, XIV. *Scritti sull'Otto e Novecento: 1925-1966*, 1984, pp. 59-66: 60.

² Un'eccezione   rappresentata dal caso di M. ZIMMERMANN, *Industrialisierung der Phantasie: der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste; 1875-1900*, München 2006. Per l'illustrazione satirica, rinvio all'efficace sintesi dello stato degli studi sulla caricatura giornalistica italiana in R. MAGGIO SERRA, *Disegno, grafica e fotografia tra lotta ideologica, comunicazione mediatica e nuovi saperi*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze 2002), a cura di M. Hansmann, M. Seidel, Venezia 2005, pp. 349-367. Un nuovo interesse per la satira giornalistica   invece dimostrato dal pi  recente *Un diluvio di giornali. Modelli di satira politica in Europa tra '48 e Novecento*, a cura di A. Negri, M. Sironi, Milano 2007. Un'attenzione alla caricatura   riscontrabile anche in I. BARZAGHI, *Milano 1881: tanto lusso e tanta folla; rappresentazione della realt  e modernizzazione popolare*, Milano 2009.

stiche di Gustave Courbet³, passando per le analisi di Hanson, Farwell e Isaacson, tra gli altri, illuminanti del ruolo spesso decisivo della grafica giornalistica, satirica e di cronaca, sulle ricerche visive dei pittori impressionisti⁴.

Il breve intervento che segue va proprio in questa direzione e vorrebbe essere il primo di una serie di approfondimenti diretti a colmare questa lacuna per il contesto italiano⁵.

Esponente di rilievo della prima generazione di pittori divisionisti, Emilio Longoni (Barlassina 1859-Milano 1932), inaugura nel 1891, con *L'oratore dello sciopero*, l'associazione della tecnica divisionista con contenuti di tipo politico-sociale.

1 Su questa linea (ma più dimessa), il dipinto *Riflessioni di un affamato*, esposto per la prima volta a Brera nel 1894, rappresenta un ragazzo di strada, intirizzito e come ingobbito dal peso del freddo e della fame: sta guardando sconcolato, attraverso una vetrina, una coppia che mangia e beve al caldo di un ristorante alla moda.

I «purissimi esteti» dei giornali borghesi accusavano questo dipinto di «essere un pamphlet politico sociale»; i suoi difensori sottolineavano invece come non lo si potesse «confondere con una illustrazione di giornale», e ne esaltavano «le qualità puramente pittoriche»⁶. Sin dalla sua comparsa, in effetti, il dipinto de *Riflessioni di un affamato* ha delineato un'inedita zona di contatto tra pittura e illustrazione giornalistica.

2 La ragione più nota riguarda il contesto della sua pubblicazione. Negli stessi giorni in cui il quadro veniva esposto nelle sale della Triennale milanese, una sua riproduzione compariva all'interno del supplemento del primo maggio di un giornale socialista, «La lotta di classe». La fotoincisione era accompagnata da un dialogo che connotava fortemente l'immagine in senso politico e che, probabilmente, ha provocato la leggendaria denuncia di Longoni per «istigazione all'odio di classe»⁷.

³ M. SCHAPIRO, *Courbet e il repertorio delle immagini popolari. Saggio sul realismo e la naïveté* (1941), in ID., *L'arte moderna. XIX e XX secolo*, Torino 1986, pp. 52-90.

⁴ Cfr. per esempio A. HANSON, *Popular imagery and the work of Edouard Manet*, in *French 19th-century painting and literature*, ed. by U. Finke, Manchester 1972; B. FARWELL, *The cult of images. Baudelaire and the 19th-century media explosion*, Santa Barbara 1977; J. ISAACSON, *Impressionism and journalistic illustration*, «Arts Magazine», 56, 1982, pp. 95-115.

⁵ Un altro caso su cui mi sono soffermato è rappresentato da Telemaco Signorini: S. MORACHIOLI, *Daumier, «Emporium» e la caricatura*, in «Emporium». *Parole e figure tra il 1895 e il 1964. Secondo incontro*, atti del convegno (Pisa 2011), a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, in corso di stampa.

⁶ G. MACCHI, *Emilio Longoni*, «La vita moderna», 3, 41, 14 ottobre 1894.

⁷ La notizia della denuncia dell'artista e del gerente del giornale è riportata dalla tradi-

Longoni non era nuovo a consentire la pubblicazione di sue composizioni su almanacchi o riviste socialiste: *L'oratore dello sciopero*, per esempio, era stato pubblicato su «La lotta di classe» del primo maggio 1893, due anni dopo la sua presentazione a Brera; non si trattava però di una fedele riproduzione del dipinto, ma di un disegno semplificato in vista della stampa e, in pratica, ridotto alla sola figura del protagonista⁸. Non è di poco conto che le *Riflessioni* vengano invece stampate senza modifiche sostanziali, salvo un taglio laterale dovuto al loro inserimento nella pagina stampata: come se l'originale fosse già pronto per essere riprodotto e utilizzato, di fatto, come una vignetta.

Le interferenze tra pittura e illustrazione messe in gioco dalle *Riflessioni di un affamato* non sono riducibili a una questione di supporti, ma s'innervano nella struttura compositiva del dipinto; ne organizzano il linguaggio figurativo; determinano in profondità l'efficacia di un'immagine che, nella sua immediatezza concettuale e nella sua affilata impalcatura visiva, pare costruita per 'bucare' lo sguardo.

È vero che, a livello contenutistico, «l'accostamento iconografico di personaggi appartenenti a diverse classi sociali» era piuttosto diffuso nella pittura di genere, come ricorda Giovanna Ginex⁹. Una formula estremamente semplificata della contrapposizione ricco-povero aveva però avuto grande fortuna anche e soprattutto in ambito grafico, diventando quasi un sottogenere dell'illustrazione satirica. All'interno di alcuni giornali umoristico-satirici lombardi degli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, in particolare, la retorica visiva del contrasto sociale aveva trovato una propria codificazione didascalica che, in linea con una lettura in chiave patriottica delle questioni sociali, aveva portato all'elaborazione di tutta una serie di soluzioni tipografiche ed espressive, oscillanti tra la pittura di genere e la caricatura di costume di marca francese¹⁰.

zione critica, ma non può essere documentata in nessun modo a causa dell'incendio dell'Archivio di Stato di Milano nel 1943, in seguito ad un bombardamento. Cfr. M. DALAI EMILIANI, *Una traccia per Longoni pittore sociale*, in *Mostra di Emilio Longoni (1859-1932)*, catalogo della mostra (Sondrio 1982), a cura di Ead., Milano 1982, pp. 17-24: 22.

⁸ Cfr. «Il 1° maggio della Lotta di classe», supplemento straordinario, 1 maggio 1894.

⁹ G. GINEX, *Emilio Longoni: catalogo ragionato*, Milano 1995, p. 198.

¹⁰ Per un'analisi più generale del funzionamento di questi periodici, mi permetto di rinviare a S. MORACHIOLI, *L'Italia alla rovescia. Ricerche sulla caricatura giornalistica tra il 1848 e l'Unità*, in corso di stampa. Sul ruolo della figura retorica del contrasto nella caricatura,

3, 4 Nel 1857, per esempio, il giornale umoristico milanese «Il pungolo» inaugurava una rubrica di disegni intitolata *Diritto e rovescio*. I contrasti, su due pagine affiancate o all'interno della stessa immagine, venivano realizzati dal pittore-illustratore Salvatore Mazza con l'obiettivo dichiarato

[...] di mostrare le due facce di quella grande medaglia sociale, che siamo usi da secoli a contemplare, e spesso ad adorare da un lato solo. Egli [Asmodeo, personificazione del giornale, n.d.a.] prenderà in mano questo grande abito *paré* di cui il mondo è sì altero, e che indossa con tant'orgoglio, e dopo averne mostrato la stoffa finissima, i ricami, e le gallonature d'oro di zecca, lo rovescerà per mostrarne la fodera, tutta lacera, e a rappezzi, unta, bisunta di tutti gli unti possibili, e qualche volta grondante di marcio e di sangue. Il contrasto è scuola [...] le conseguenze al lettore... che vorrà trarre delle conseguenze¹¹.

5 Sulla via de «Il pungolo» si può inserire anche il giornale umoristico post-unitario «Lo spirito folletto», edito da Edoardo Sonzogno, in cui non mancano le rappresentazioni di contrasti sociali. In una vignetta intitolata *L'invidia*, per esempio, il caricaturista Antonio Greppi mette in scena il risentimento provato da un'orfanelle, in cui non manca il ricordo di Giuseppe Molteni, nell'osservare le nuove vesti delle sue ricche coetanee. L'immagine fa parte di una serie intitolata *I sette peccati capitali*, comparsa tra il 1861 e il 1862, tutta giocata sulla giustificazione sociale dei 'vizi' indotti dalla miseria.

6 Della stessa serie fa parte anche un'altra vignetta, *La gola*, che mostra perfettamente come i rapporti tra pittura e illustrazione innescati dalle *Riflessioni* possano oltrepassare il livello prettamente tematico e retorico, facendosi decisamente più ravvicinati. Un pezzente e il suo cane sgranano gli occhi di fronte alla vetrina di un'offelleria in cui sono esposti alcolici e ricchi vassoi di dolciumi.

È chiaro che, rispetto alla vignetta, nel dipinto di Longoni il pezzente ha acquisito nuova dignità: l'immagine della povertà ha superato una visione pietistica e caricaturale; l'affamato è diventato un proletario, figura simbolica di un dirompente conflitto di classe. Eppure, lo schema visivo della cari-

si veda E.H. GOMBRICH, *Le armi del vignettista*, in ID., *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino 1971 (ed. or. 1963), pp. 192-215: 214. Sulla figura retorica del contrasto nella caricatura politica nella stampa satirica tedesca di metà Ottocento, cfr. R. BRÜCKMANN, *Kontraste. Die Darstellung von Gegensätzen in der deutschen Karikatur der Revolution von 1848/1849*, in *Revolution und Gegenrevolution in der europäischen Bildpublizistik 1789-1889*, hrsg. von W. Cillessen, R. Reichardt, Hildesheim 2010, pp. 354-387.

¹¹ LA REDAZIONE, *Diritto e rovescio*, «Il pungolo», 1, 21, 25 luglio 1857.

catura di Greppi è praticamente lo stesso del dipinto, nella curvatura della sagoma del protagonista, nel taglio obliquo dell'inquadratura e persino nella deroga alla diagonale costituita dall'interno della vetrina, in cui la scritta «Offelleria» tradisce un vettore frontale della dinamica interno-esterno¹².

Antonio Greppi, caricaturista a Milano nel 1848, emigrato a Parigi negli anni Cinquanta e ritornato in patria con l'Unità, s'inserisce in una tradizione figurativa ben consolidata. O meglio, compie un'opera di aggiornamento della caricatura italiana sulle convenzioni dell'illustrazione satirica francese, allo stesso tempo ibridandola con la recente tradizione della pittura di genere italiana. Lo schema compositivo della sua vignetta deriva da Honoré Daumier che, in una serie intitolata *Émotions parisiennes*, pubblicata su «Le charivari» tra il 1839 e il 1841, aveva dedicato alcune caricature agli osservatori delle vetrine parigine¹³. In una di queste, Daumier presentava un uomo con cilindro intento a rimirare la vetrina di un ristorante; stuzzicato dalla visione del lauto banchetto, l'uomo metteva mano alla tasca rendendosi conto, non senza disappunto, di avere soltanto qualche spicciolo. Sembrerebbe provenire da qui la soluzione delle mani in tasca che caratterizza la figura dell'affamato longoniano, assente invece nella vignetta di Greppi. È una soluzione adottata da Daumier anche in un'altra delle *Émotions parisiennes*, in cui il protagonista è però un elegante *flâneur* parigino, un figurino socialmente agli antipodi del povero proletario delle *Riflessioni* che in tasca, a ben vedere, non sembra tenere le mani ma i pugni: serrati per la rabbia, il freddo e la fame, come avviene soltanto in certi intirizziti poveracci del grande illustratore ginevrino Théophile Alexandre Steinlen, sul «Gil Blas» dell'inizio degli anni Novanta¹⁴. E in effetti anche le vignette di

7

8

¹² Proprio sulla scritta si concentrano gli interventi di Longoni sul dipinto, successivi al 1894. Dal confronto della tela conservata al Museo Civico di Biella con una delle prime riproduzioni fotomeccaniche del dipinto – su «La vita moderna» del 14 ottobre 1894 – si può notare infatti come in un secondo momento Longoni abbia modificato la tela, riducendola ai lati e ruotando verso il centro il volto dell'avventrice del *restaurant*. In particolare la scritta «Bock-Bier», leggibile quasi per intero nelle riproduzioni su «La vita moderna», è stata successivamente tagliata e resa indecifrabile dal pittore. Molto probabilmente la scelta è dovuta alla volontà di eliminare l'impressione di frontalità suggerita dalla scritta intera: un'incoerenza, quest'ultima, rispetto al taglio diagonale, che resta invece evidentissima nella scritta «Offelleria» della vignetta di Greppi.

¹³ Si veda la scheda di S. Le Men in *Daumier 1808-1879*, catalogo della mostra (Paris 1999), éd. par Ead. et al., Paris 1999, pp. 207-209.

¹⁴ Su Steinlen, cfr. *Théophile-Alexandre Steinlen: l'oeil de la rue*, catalogo della mostra (Lausanne 2008-2009), éd. par P. Kaenel, Milano 2008.

9 Steinlen possono rientrare a comporre il retroterra figurativo delle *Riflessioni*. Ma non solo. Proprio in Steinlen si troveranno alcuni importanti riscontri visivi al successo del dipinto di Longoni – come una litografia del 1896 in cui il solitario protagonista delle *Riflessioni* sembra aver trovato un compagno di strada¹⁵. Si delinea così tutto un territorio di passaggio e di scambio, lungo le direttrici internazionali della figurazione di stampo socialista, che andrebbe esplorato con attenzione.

Ad ogni modo, è assai difficile stabilire con sicurezza quali vignette siano effettivamente passate per le mani di Longoni, se quella di Greppi, quelle di Daumier, o quelle di Steinlen. Qui ci si limiterà a sottolineare come il taglio delle *Riflessioni* sia grafico e strettamente legato alle convenzioni dell'illustrazione satirica, ancor prima di essere fotografico, come pure è stato più volte definito; e questo anche se la stessa impostazione diagonale verrà adottata dai fotografi negli anni a venire per rappresentare gli sguardi dei passanti sulle vetrine¹⁶.

Per valutare appieno la portata dell'operazione longoniana andrebbe a questo punto compreso se, sul fronte del divisionismo sociale degli anni Novanta, il pittore brianzolo sia o meno l'unico a sfogliare con occhio 'interessato' le pagine dei giornali umoristici. Un indizio sembra venire ancora da «Lo spirito folletto», in cui compare un'allegoria di Guido Gonin, su doppia

¹⁵ È significativo che nella litografia di Steinlein l'eco delle *Riflessioni* sia limitato alla figura dell'affamato, ingobbato e con le mani in tasca. È proprio su questa figura che si concentrano le lodi della stampa socialista. Adirittura il giornalista e scrittore Pompeo Bettini arriva a isolarla, staccandola, per così dire, dal resto della composizione. Cfr. P. BETTINI, *L'arte proletaria alla Esposizione artistica triennale di Milano*, «Critica sociale», 4, 18, 16 settembre 1894, pp. 287-288: 288: «Le *Riflessioni* di un affamato sono una trovata elementare; il quadro si regge sopra la figura di un adolescente che non è uno dei soliti manichini della pittura romantica: è il vero e proprio tipo del vagabondo senza legge né fede, sprovvisto d'ingegno e di moneta, stimolato da terribili appetiti. Tutto ciò appare dalla sola figura, anche senza l'aiuto dell'ambiente e dei contrasti, tanta è la forza dell'osservazione e lo scrupolo del vero».

¹⁶ Un caso emblematico è rappresentato dalle fotografie di Federico Patellani. Si veda, per esempio, l'immagine con una donna davanti alla vetrina di un negozio di casalinghi: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0019752>. Più in generale, sul passaggio di temi, ma anche di inquadrature, tra immagini grafiche e fotografia, A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Milano 2000 (ed. or. 1976), pp. 51-104. Va detto poi che l'attenzione per la grafica sociale da parte di Longoni, in questo giro d'anni, sembra essere testimoniata anche da un quadro come *La suicida* (perduto, ma noto in riproduzione), che parrebbe ricordare il Daumier di *Rue Transnoinan*. In effetti, è possibile che Daumier fosse noto a Longoni anche nelle riproduzioni edite in J. GRAND-CARTERET, *Les moeurs et la caricature en France*, Paris 1888, oppure in A. ALEXANDRE, *Honoré Daumier: l'homme et l'œuvre*, Paris 1888.

pagina, intitolata *La speranza d'Italia* (1861), con il popolo italiano che avanza unito nelle classi sociali verso un avvenire che è posto in direzione dell'osservatore: pare difficile, davanti a quest'immagine, non pensare all'altra marcia, ben più nota, di Pellizza da Volpedo con *Il quarto stato*¹⁷. 10

Nonostante queste tracce, ancora tutte da indagare, di un interesse più vasto dei pittori divisionisti verso l'illustrazione giornalistica, occorre sottolineare come non dovesse essere affatto scontato prendere a modello la struttura compositiva e il linguaggio di una caricatura per un dipinto di dimensioni medio-grandi (190x155 cm) come le *Riflessioni di un affamato*. In effetti, le esitazioni del pittore Longoni non mancano ed emergono soprattutto nel bozzetto, monocromo, conosciuto anche col titolo *Lo sguardo di un affamato*. 11
 Qui il punto di vista impiegato è centrale, la visione è frontale, mentre la sagoma dell'affamato è di profilo, e non di tre quarti. Si direbbe che, nella fase di elaborazione del dipinto, Longoni si sia accorto delle difficoltà di resa pittorica della vetrina senza lo scorcio di traverso, e abbia deciso di adottarlo anche nel quadro. Il risultato è tutt'altro che scontato. Quasi per caso, attraverso il modello grafico, Longoni arriva ad attrarre l'occhio in modo non troppo diverso dalle prospettive stranianti di Caillebotte nei *Peintres en bâtiments*. Ma, a differenza del pittore francese, Longoni utilizza una diagonale cieca, spezzata, senza punti di fuga. Una diagonale inaudita, da un punto di vista pittorico, soprattutto se paragonata alle contemporanee inquadrature di Pusterla, Morbelli o Previati che, pur tagliate in senso obliquo, mantengono sempre delle aperture in profondità¹⁸. Una diagonale chiusa che lascia soltanto uno spiraglio nel contrappunto frontale con l'interno del *restaurant*, secondo una dinamica formale di cui resterà un'eco in quel *Fallimento* di Balla che forse rappresenta la profonda, radicale, moderna conseguenza del taglio di Longoni¹⁹. 12
 13

¹⁷ Non si accenna alla litografia di Guido Gonin, come potenziale fonte visiva dell'icona della marcia dei lavoratori, neppure in studi che trattano in maniera specifica i rapporti tra *Il quarto stato* e l'illustrazione giornalistica. Cfr. M. ZIMMERMANN, *Labour, art and mass media: Giuseppe Pellizza's Il quarto stato and the illustrated press*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, pp. 331-348.

¹⁸ Merita di essere menzionato, in questo contesto, l'intervento di Raffaello Giolli sul ruolo delle diagonali in Previati, interpretate in senso psicologico e stilistico, come linee di fuga, «punti di vista più eccitati» da cui lo spirito «pacioso» di Previati era attratto ma che al tempo stesso sfuggiva. Cfr. R. GIOLLI, *La diagonale di Previati*, «Il poligono», 2, 5, marzo 1930.

¹⁹ Il legame con l'opera di Balla è stata portata alla mia attenzione da Flavio Fergonzi, che ringrazio per il folgorante suggerimento.

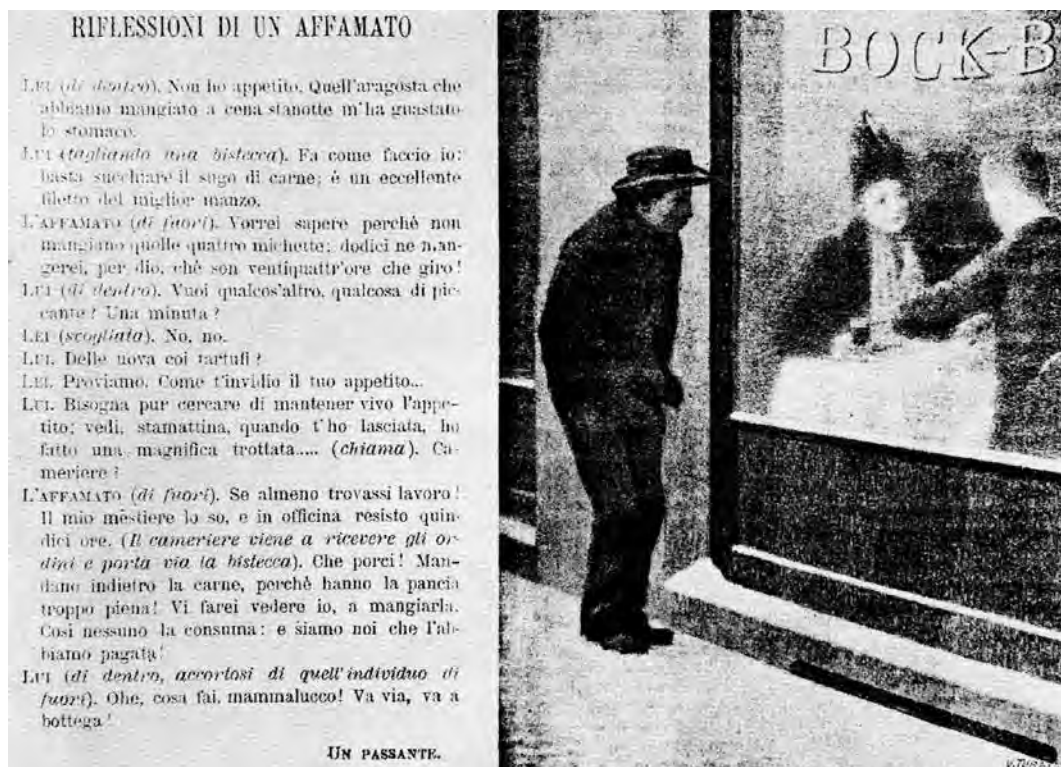
Abstract

This short article tries to explore the interactions between painting and graphic journalism involved by the divisionist painting *Riflessioni di un affamato* by Emilio Longoni (1894).

Interlacing several levels of analysis, including a verification of content similarities between the painting and the usually disregarded domain of social satirical illustration, it is possible to identify precise references in the composition of some cartoons dating back several decades before Longoni's work. These findings enable to reconsider the impact of graphic solutions in the Italian painting between nineteenth and twentieth centuries.



1. EMILIO LONGONI, *Riflessioni di un affamato*, olio su tela. Biella, Museo Civico (da GINEX, *Emilio Longoni*, p. 83).



2. EMILIO LONGONI (da), *Riflessioni di un affamato*, fotoincisione. In «Il 1° maggio della Lotta di classe», supplemento straordinario, 1 maggio 1894 (da *Mostra di Emilio Longoni*, p. 248).

3. SALVATORE MAZZA,
litografia, *Ciò a cui si
provvede* (Milano 1857).
Dalla rubrica *Diritto
e rovescio*. *Studi sociali
contemporanei di Salvatore*.
In «Il pungolo», 1, 19, 12
luglio 1857.



4. SALVATORE MAZZA,
litografia, *Ciò a cui si
dovrebbe provvedere* (Milano
1857). Dalla rubrica
Diritto e rovescio. *Studi
sociali contemporanei di
Salvatore*. In «Il pungolo»,
1, 19, 12 luglio 1857.





5. ANTONIO GREPPI, *L'invidia*, litografia (dalla serie de *I sette peccati capitali*). In «Lo spirito folletto», 2, 35, 30 gennaio 1862.
L'immagine è accompagnata dai versi: «Se invidia inspira all'orfana mendica / Dai rigori del freddo travagliata, / La bella vesta della fortunata... / Dite se colpa ell'è!... Chi ha un cor lo dica!!».



6. ANTONIO GREPPI, *La gola*, litografia (dalla serie de *I sette peccati capitali*). In «Lo spirito folletto», 1, 19, 10 ottobre 1861.
L'immagine è accompagnata dal dialogo: «Ma buon amico né per te né per me ve ne hanno di queste cose». – «Dicono che sia peccato il desiderarle... a me pare invece che sia un peccato il non avere quattrini per acquistarle».



7. HONORÉ DAUMIER, « - J'ai troissous! », litografia (dalla serie delle *Émotions Parisiennes*). In «Le charivari», 11 agosto 1839 (da H. FRANZ, O. UZANNE, *Daumier and Gavarni*, London 1904, fig. D 31).

8. HONORÉ DAUMIER, « - C'est unique! J'ai pris quatre tailles... », litografia (dalla serie delle *Émotions Parisiennes*). In «Le charivari», 7 febbraio 1840 (da *Daumier 1808-1879*, p. 207).



9. THÉOPHILE ALEXANDRE STEINLEIN, *La Rue Caulaincourt*, litografia. In «L'estampe moderne», 2, 4, 25 febbraio 1896 (*Théophile Alexandre Steinlen 1859-1923*, catalogo della mostra [Paris 1953], éd. par G. Bauër, J. Lethève, J. Vallery-Radot, Paris 1953, pl. 2).





10. GUIDO GONIN, *La speranza d'Italia*, litografia. In «Lo spirito folletto», 2, 55, 19 giugno 1862.



11. EMILIO LONGONI, *Lo sguardo di un affamato*, bozzetto, olio su tela fissato su cartone (da *Mostra di Emilio Longoni*, p. 249).



12. GUSTAVE CAILLEBOTTE, *Peintres en bâtiments*, olio su tela, 1877 (da *Gustave Caillebotte 1848-1894*, catalogo della mostra [Paris 1994], éd. par K. Varnedoe, Paris 1994, p. 97).



13. GIACOMO BALLA, *Fallimento*, bozzetto, 1902 (da *Giacomo Balla 1895-1911. Verso il futurismo*, catalogo della mostra [Padova 1998], a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Venezia 1988, p. 111).



Publicato *on line* nel mese di marzo 2013

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.

